IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON
CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO
MARIE-PIERRE RAMOUCHE

ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2015
© Les auteurs, 2015

Illustration de couverture : Sebastián de Neymet, *Desaparecido 43*
© Sebastián de Neymet

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE

e-ISBN : 978-2-36783-082-7

Édition originale, format broché 145 x 230 , 438 p., ill. couleur
ISBN : 978-2-36783-063-6
ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.fr

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Agradecimientos

Los investigadores de la Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen española Contemporánea (RIVIC)
agradecen el apoyo de
la Comunidad de Trabajo de los Pirineos,
de los Gobiernos regionales de Aquitaine, de Aragón, de Midi-Pyrénées, del País Vasco,
y los laboratorios de investigación AMERIBER de la Universidad de Bordeaux Montaigne,
CRILAUP de la Universidad de Perpignan Via Domitia,
y LLCAA
de la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour.

Con la colaboración de:

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON,
CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, MARIE-PIERRE RAMOUCHE.

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Comité científico/evaluadores

Soledad Álvarez Martínez (Universidad de Oviedo),
Julie Amiot-Guillouet (Université de Paris-Sorbonne),
Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid),
Thierry Capmartin (Université de Pau et des Pays de l'Adour),
Jaime Céspedes Gallego (Université d'Artois),
Geneviève Champeau (Université Bordeaux Montaigne),
Ramon Girona (Universitat de Girona),
Anna-Maria Guasch (Universitat de Barcelona),
Sylvie Guibert (Université de Perpignan – Via Domitia),
Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela)
Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza),
Laurence Mullaly (Université Bordeaux Montaigne),
Carmen Peña Ardid (Universidad de Zaragoza),
Edurne Portela (Lehigh University),
Michelle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès),
Jacques Terrasa (Université de Paris-Sorbonne),
Rafael Valls Montés (Universitat de Valencia).

ÍNDICE

Presentación 9

Conceptos fundamentales

Sebastian Hüsch
Martin Heidegger: 'Die Welt als Bild'. El pensamiento de la Edad Moderna como pensamiento en imágenes 23

Ana García Varas
Reflexión, emancipación y acción en la imagen 43

Verdad y conocimiento: la imagen mediadora

Aránzazu Sarría Buil
El valor de la imagen en la construcción discursiva de la Historia: las portadas de *Tiempo de historia* (1974-1982) 69

Jesús Alonso Carballés
Las imágenes de la guerra civil española: en torno a las fotografías del conflicto en los manuales de historia del siglo XXI 97

José Ignacio Lorente Bilbao
Pensar la ciudad. Cine e imaginarios de la ciudad en reconstrucción 123

Cristina Giménez Navarro
Bernardí Roig. *Der italiener*, un diálogo con el pasado 143

Verdad y construcción / deconstrucción del poder: la imagen militante

Ángel Quintana & Ramon Girona
Representaciones del poder político en las actualidades de los orígenes del cinematógrafo..... 173

Marjorie Janer
El historiador frente a las imágenes de archivo de la Unión Nacional Sinarquista mexicana: entre verdad histórica y utilidad estratégica..... 193

Marie-Pierre Ramouche
Guerras sucias de ayer y de hoy en *El violín* de Francisco Vargas..... 219

Kepa Sojo
El doble lenguaje de las imágenes: la ironía en *Bienvenido Mister Marshall* (1952), de Berlanga 237

Deconstrucción de un poder patriarcal / reconstrucción de un imaginario emancipador: la imagen iconoclasta

Isabelle Touton
Destape del destape: deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz 261

Enrique Mora
Relecturas simbólicas de la iconografía popular hispana. Religión y familia en el primer cine de Pedro Almodóvar 287

Txetxu Aguado
Otra pornografía es posible: el porno feminista y su renovación del imaginario visual corporal 313

Verdad e imágenes del pasado: la función heurística de la imagen

Sylvain Dreyer
La guerra ha terminado y *Las dos memorias* de Jorge Semprún: por una memoria crítica 337

Christelle Colin
No pasarán, Album Souvenir (2003) de Henri-François Imbert: del cine historiográfico al cine poético 357

Pascale Peyraga
La verdad fotográfica a la luz del trampantojo: Ricard Martínez refotografiando a Agustí Centelles 377

Cecilia González
Mirar el pasado al sesgo. Modos de la ficción documental en *El predio* de Jonathan Perel 405

Autores 429

PRESENTACIÓN

> […] Desde sus orígenes, la imagen en el cine estuvo asociada al principio de realidad. Ahora, sin embargo, con su capacidad para poner cada día en circulación miles de imágenes por segundo, el Audiovisual ha transformado a lo real en una categoría tecnocultural cuyo peso se mide sobre todo en la pantalla del televisor, allí donde la imagen funciona como prueba. Pero, ¡ay!, demasiadas imágenes pueden aniquilar la imagen misma. Inflación o hipertrofia son efectos –trastornos, desajustes, si se prefiere– que produce en la imagen, cada dos por tres, esa industria pesada de nuestro tiempo que se ha dado en llamar Comunicación. La alucinación que provocan en las grandes masas de población es grave: confundir el ver y el saber. ¿Podemos hoy dar crédito a lo que nuestros ojos en las pantallas ven? Por otro lado, la industrialización de la imagen a escala planetaria otorga a los países más desarrollados el monopolio de las representaciones cotidianas de la realidad, agrandando las diferencias entre ricos y pobres. Con un efecto añadido: que la irrupción simultánea del dinero en la imagen y de la imagen en la persuasión colectiva contribuye a reabsorber el espacio cívico en el espacio económico. No es extraño, en definitiva, que, en lo tocante a las nuevas formas de relación con las imágenes, se hable de consumir, eco inequívoco de esa cosificación del ciudadano que el Mercado genera. La lucha por la supervivencia de la imaginación pasa, entre otras cosas, por la lucha contra el absolutismo del Audiovisual. Y en ese combate –desigual, sin duda– nos queda el consuelo de pensar que las imágenes verdaderas –es decir, justas, necesarias– no se consumen: ni ayer, ni hoy, ni mañana.
>
> Víctor Erice (*Cahiers du Cinéma España*, nº 1, mayo 2007).

Preguntarse sobre las relaciones entre "imagen" y "verdad" –en el ámbito de las ciencias humanas o del arte, dado que no entran en nuestra perspectiva las imágenes propiamente "científicas" (Bordron 2013)– es casi incurrir en una paradoja, puesto que podríamos pensar que para contemplar la relación de la imagen con la verdad es necesario considerar, de manera metafórica o literal, la imagen como discurso, como algo que la aleja de su condición de imagen. Jean-François Bordron, sin embargo, opina que para hablar de verdad de la imagen basta con asumir la idea de que toda imagen tiene un sentido. Lo hace

apoyándose en dos postulados, el primero es que como a cualquier realidad que se relacione con la semiótica –y de allí con una gramática– podemos conceder sentido a las imágenes, el segundo es que cuando hay sentido, existe un posicionamiento con respecto a la(s) verdad(es) (Bordron 2005).

Si bien la definición de la imagen propuesta por la filosofía platónica asociaba de entrada la imagen a la ilusión o al engaño, afirmando claramente desde el principio que imagen y verdad se excluían, la concepción cristiana de la imagen se alejaba, en parte, de esta primera condena de la imagen al utilizar su poder de sugerir o simbolizar, de remitir a una verdad invisible: la verdad divina. En este caso, se podía acceder al mundo, esencialmente divino, *a través de* las imágenes. Tal era la concepción por ejemplo de la imagen desarrollada por las religiones iconológicas –aquellas, como la católica, que intentaban que la verdad, en términos absolutos y aleccionadores, entrara por los ojos, según la doctrina contrarreformista y, particularmente, la estética barroca, como revelación encarnada de una verdad absoluta, trascendente, más allá e incluso por encima de la realidad–. Por otra parte, Leon Battista Alberti desde su teoría de la perspectiva y su obra *De Pictura* y desde una perspectiva euclidiana participó también de esta redefinición de la imagen en su relación con la verdad cuando diferenciaba entre la forma presente, la forma palpable y la forma aparente, ésta última asociada a su idea de los rayos visivos. En la misma línea, Joseph Nicéphore Niépce con la invención de la fotografía aplicaba criterios meramente formales y técnicos relacionados con las leyes de la óptica para intentar alcanzar la imagen verdadera, en la que la superficie representada tenía una casi correspondencia con la realidad. Así la fotografía se interpretó en un primer momento como una técnica al servicio de la verdad y la imagen, por este efecto de superposición, no se desvinculaba por completo de la realidad. Considerando esta creencia de la condición mimética de la imagen, que además descartaba la presencia de intervención y de interpretación, la imagen podía reflejar en parte la realidad física y aparecía como mediadora para alcanzar cierta verdad, cierto conocimiento.

Más allá de este discurso primero, la imagen como herramienta para acceder a la realidad es una idea que sin duda persistiría en la modernidad y en el arte del siglo xx que, a raíz de la Segunda Guerra Mundial

y de sus atrocidades, se dedicó a mostrar verdades escondidas, ausentes o negadas entre las cuales la gran verdad ausente sería la Shoah. A partir de ahí, según la fórmula de Paul Klee, el arte no reproduciría lo visible, haría visible las cosas, cambiando la naturaleza misma de la verdad o su doble concepción clásica de coherencia interna y adecuación con la realidad. La imagen superaría esta coincidencia con la realidad para establecer una relación con el mundo basada en el conocimiento o en el descubrimiento, y no en una mera reproducción.

En la actualidad, si una corriente de los estudios visuales sigue apoyándose en una antropológica "fe en las imágenes" (Belting 2007: 180), que la conduce a aprehender la manera en la que nos afectan las imágenes como la de una presencia carismática, en paralelo, un conjunto de artistas –que reflexiona sobre la historia y la memoria–, ha introducido un giro significativo en el acometimiento del arte a través de nuevas estrategias, en las que la noción de archivo y documento (cualquier tipo de documento) es fundamental. Adoptando el planteamiento de historiadores del arte (el artista como historiador del arte), se enfrentan a su producción artística bajo la idea benjaminiana de "historia abierta" y de "imagen dialéctica", creando su propio *corpus* de imágenes que obedecen a su verdad, siempre subjetiva y mediatizada por su propia percepción de los hechos pero, también, filtrada a través de la selección de otras imágenes, y de otras verdades pertenecientes a otros tiempos (ver a este propósito la contribución de Cristina Giménez Navarro acerca del diálogo de Bernardí Roig con el pasado).

A partir de allí, el debate no parece estar en encontrar la falsedad de las imágenes sino en reflexionar sobre la capacidad de las imágenes para revelar verdades o en otros términos considerar que la verdad "en imágenes" se corresponde más bien con una toma de posición del sujeto, siempre subjetiva, respecto a una realidad que acepta o rechaza. Hablar de las relaciones entre verdad e imagen nos llevaría inevitablemente a considerar el poder de las imágenes.

Proponemos pues analizar esta capacidad de las imágenes para revelar cierta realidad. Así, las preguntas que nos hacemos en este libro no tienen tanto que ver con la ontología de las imágenes, como con esas "imágenes verdaderas –es decir, justas, necesarias–" a las que apuntaba Víctor Erice, y con la conformidad de su "discurso" con la realidad. En

otros términos, será preciso entender la función de las imágenes en la construcción del mundo e interrogarse sobre la capacidad de las mismas para participar en la percepción de la realidad, no sólo para dar a conocerla sino también para modificar la relación del hombre con la realidad, si esto fuera posible. De esta manera la imagen no solo hablaría de lo real sino que construiría una realidad o más bien una *desrealidad* como la define el fotógrafo y ensayista catalán Joan Fontcuberta (*El beso de Judas* 1997: 10), es decir una realidad alternativa a modelos hegemónicos de representaciones de la realidad. Esto supondría a su vez considerar la imagen como un sistema dinámico en el que el proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la verdad es constante, y considerar su carácter performativo porque si la imagen saca a la luz una verdad escondida y secreta, se define también, de manera evidente, como contra-poder frente a los poderes hegemónicos, sean visuales o políticos, lo que remite a la potencialidad de la imagen en cuanto a su intervención sobre la realidad. Este fenómeno se advierte de forma clara en el mundo hispánico actual. En España, por ejemplo, la Ley de la Memoria histórica del 31 de octubre de 2007 suscitó el deseo, en ambas partes de los Pirineos, tanto en los españoles de la península como en los del exilio, de restablecer una Verdad histórica, mediante la exhumación de documentos "auténticos" o la reconstrucción icónica de hechos pasados, de los cuales no quedan huellas físicas visuales. La formulación de otra verdad histórica a través de la imagen se hace en este caso conjuntamente con la afirmación de la verdad de grupos minoritarios y de su existencia en el escenario artístico, social y político. En este sentido, la enunciación de la verdad basada en la creación de contra-imágenes, jugaría, según la concepción orteguiana un papel primordial en la construcción de la cultura (Ortega y Gasset 1964: 53).Y no solo menudean ejemplos referidos a la historia española sino a hechos que pertenecen a la memoria de todos, como las atrocidades del genocidio nazi o de los regímenes totalitarios de América del sur, y que algunos artistas creen que es preciso recordar para que no se repitan. Numerosos ejemplos más contemporáneos, entre los cuales la portada de este libro (ilustrada por "El desaparecido, 43", del artista mexicano Sebastián de Neymet), remiten también a esta fuerza performativa que tienen los discursos de las imágenes tan temidos por algunos poderes autoritarios y/o violentos. De la misma manera que los "normalistas"

de Ayotzinapa (y más recientemente un periodista, una antropóloga, y otras compañeras suyas) fueron asesinados por sus discursos en México, hace unos años el director del documental *La vida loca* fue matado por su película en El Salvador y en enero de 2015 dejaron la vida a manos de fanáticos los dibujantes de la revista satírica francesa *Charlie Hebdo* (entre otras víctimas), por unas imágenes que viajaron por el mundo a través de Internet. Sin que se alcanzara tal grado de violencia, el grupo financiero al que pertenece la revista española *El jueves* (RBA) censuró una portada de Manel Fontdevila que representaba la transmisión de una corona maloliente entre los reyes (Juan Carlos y Felipe), lo que llevó a muchos periodistas y caricaturistas a dimitir; y la Constitución venezolana actual prohíbe que se dibuje al presidente de la República. Que encierren una verdad o una mentira demasiado potente, el miedo de los poderes es que las imágenes revelen de manera demasiado obvia, comprensible, convincente, obscena lo que ellos quieren ocultar.

El libro *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción / deconstrucción / reconstrucción* desarrolla estos planteamientos preliminares en un conjunto de trabajos realizados por la RIVIC, red interdisciplinar de investigadores procedentes de siete universidades francesas y españolas[1]. Estas contribuciones pretenden crear un diálogo fecundo entre las dimensiones filosófica, estética, plástica, semiótica y pragmática de la imagen, interrogar su capacidad de veridicción, y analizar la utilización que se hace de ella en el mundo hispánico.

El objeto de este libro no es ahondar en lo que la cultura visual más reciente y el desarrollo de la Web 2.0 modifican desde el punto de vista de una antropología de la mirada, a nivel cognitivo o neurológico. Los estudios reunidos aquí se centran más bien en cómo ciertas imágenes son productoras de un poder simbólico que impone su verdad –sobre las jerarquías que estructuran la sociedad, sobre el pasado, sobre la manera de habitar nuestro mundo–, y cómo otras procuran deconstruir esta versión visual de la realidad o reconstruir una imagen alternativa, más cercana a la experiencia de los que no han podido producir las imágenes

1. La RIVIC reúne a investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), de Toulouse - Jean Jaurés (UT2J), de Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), de Bordeaux Montaigne (UBM), de Zaragoza, de Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).

más mediáticas. Se trata en muchos casos de descolonizar las imágenes para descolonizar los imaginarios. Asumimos que la imagen no es solo signo sino que es también "medio portador" (Belting 2007: 16-17), el medio en el que aparece (fotografía, pantalla, cuadro, etc.) y el medio que la ve y la procesa (el cuerpo humano), y que su sentido depende de un contexto de aparición, de circulación, pero también de la cultura visual del que la percibe, de la red simbólica y discursiva en la que se inserta su recepción (Grupo de Investigación Irudi 2014: 47). Hay que precisar que en muchos casos las contribuciones reunidas no se ciñen exclusivamente a imágenes desconectadas de otros tipos de signos, sino en lo que se llama comúnmente cultura de la imagen, donde el cine –un medio audiovisual– es considerado exclusiva y abusivamente como "imagen", donde la fotografía o las instalaciones visuales están a menudo vinculadas con textos, donde la literatura dialoga y compite con las imágenes, las traduce o las metaforiza.

La primera parte del libro, "Conceptos fundamentales", considera la dimensión filosófica y estética de la verdad de la imagen. Los trabajos de Sebastian Hüsch y de Ana García Varas analizan la capacidad de la imagen para vehicular verdad, respectivamente, a la luz de la perspectiva heideggeriana para cuestionar la verdad transmitida a través de una imagen, o valiéndose del análisis de las imágenes bélicas para evaluar la capacidad de las imágenes para desarrollar formas de reflexión propias.

La segunda parte, "Verdad y conocimiento: la imagen mediadora", analiza precisamente un tipo de imagen herramienta que tendría una función epistémica. La imagen revela su función testimonial y divulgativa, como lo explica Aránzazu Sarría Buil cuando analiza las portadas de *Tiempo de Historia*, o claramente didáctica –pero siempre al servicio de una visión parcial del pasado– como lo demuestra Jesús Alonso Carballés a partir de un *corpus* compuesto por imágenes de las fotografías de la Guerra Civil en los manuales de Historia del siglo XXI. Se destaca de esa manera el valor de las imágenes en la construcción discursiva de la historia. Pero la imagen permite también imaginar otro presente, contribuir a la construcción de unos espacios y, por consiguiente, de una ciudadanía, alternativos como ilustra José Ignacio Lorente Bilbao con su recorrido por la construcción de la ciudad en el cine (no exclusivamente) español.

Para ir más lejos, la tercera parte "Verdad y construcción / deconstrucción del poder: la imagen militante" considera la dialéctica presente en un tipo de imagen política, capaz de ponerse sea al servicio del poder sea del contrapoder. Los documentales de actualidades de los orígenes del cinematográfico analizados por Ángel Quintana y Ramon Girona o las imágenes de archivo de la Unión nacional Sinarquista mexicana utilizados en el trabajo de Marjorie Janer parecen ponerse estratégicamente al servicio de la construcción de un poder político o ideológico que subraya la función propagandística de la imagen. En cambio, la estética documental de *El Violín* (2006) de Francisco Vargas, analizada por Marie-Pierre Ramouche, y la utilización paródica de varios géneros cinematográficos en *Bienvenido Míster Marshall* (1952) de Berlanga (contribución de Kepa Sojo) son recursos que parecen revelar verdades silenciadas o plantearse en contra de una verdad ideológica y discursiva hegemónica.

Deconstruir el poder patriarcal, valerse de un imaginario emancipador o de una imagen iconoclasta es el proceso estudiado en la cuarta parte del libro. Si Enrique Mora trata de la subversión del imaginario popular hispánico –basado en cierta imagen de la familia y del papel de la mujer– en el primer cine de Almodóvar, Txetxu Aguado, por su lado, estudia la elaboración de imaginarios sexuales alternativos a las verdades sexuales del poder presente en el cine español. En cuanto a la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013), le permite a Isabelle Touton poner de realce el condicionamiento de las miradas durante la transición democrática española y mostrar cómo pueden interactuar lo verbal y lo visual a la hora de rectificar las representaciones del imaginario colectivo.

El estatuto del creador, del receptor y de la imagen misma están en el centro de la quinta parte del libro que apunta a revelar "la función heurística de la imagen", su capacidad para inventar, re-crear el pasado. Para ello, no sólo se recurre a la necesidad de exhumar las imágenes o de transmitirlas, sino también de desarrollar unos nuevos modos de mirar, unas miradas renovadas y críticas. Más allá de la mera oposición entre imagen verdadera *vs* imagen mentirosa, las imágenes fílmicas de las películas de Jorge Semprún (Sylvain Dreyer), de Jonathan Perel (Cecilia González), de Henri-François Imbert (Christelle Colin) o las instalaciones fotográficas de Ricard Martínez (Pascale Peyraga) revelan

un metadiscurso que interroga las fluctuaciones de la imagen en función de la temporalidad, del contexto de recepción, de la mirada distanciada del receptor. Las imágenes sobre el pasado, reactualizadas por varios procedimientos, ofrecen a su vez un discurso sobre el yo creador, lo que permite enunciar una verdad subjetiva que enriquece la perspectiva histórica o política.

En definitiva, si las imágenes analizadas en este libro parecen muchas veces aludir a una realidad escondida o a "otra realidad", el objetivo no es producir un discurso realista y por analogía verdadero en el sentido de fiel a la realidad sino un discurso sobre la verdad de la realidad. Una vez revelada esta función de la imagen muy vinculada, al fin al cabo, con la ética –habría una necesidad, un deber de verdad–, la imagen en su relación con el concepto de verdad parece definirse realmente como agente y no tanto como signo en la medida en que genera un régimen de verdad alternativo que nos permitiría considerar la capacidad epifánica, política y democrática, verdadera y necesaria de las imágenes.

REFERENCIAS

Belting, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores, 321 p.

Bordron, Jean-François (2005): "Image et vérité", *in*: *Nouveaux Actes Sémiotiques. La vérité des images*, <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1931>, [fecha de consulta: 5 de mayo de 2013].

—— (2013): *Image et vérité. Essais sur les dimensions iconiques de la connaissance*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 185 p.

Fontcuberta, Joan (1997): *El beso de Judas: fotografía y verdad.* Barcelona: ed. Gustavo Gili, 136 p.

Grupo de Investigación Irudi (2014): *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí: la imagen del rey en la Cultura Visual 2.0.* Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 228 p.

Ortega y Gasset, José (1964): *Ideas y creencias*. Madrid: Espasa Calpe, 208 p.

CONCEPTOS FUNDAMENTALES

MARTIN HEIDEGGER: "DIE WELT ALS BILD" EL PENSAMIENTO DE LA EDAD MODERNA COMO PENSAMIENTO EN IMÁGENES

Sebastian Hüsch*
Université d'Aix-Marseille (Francia)
Universität Basel (Suiza)

Resumen

En la discusión actual, especialmente en sociología y en filosofía, la referencia a la sociedad actual como a una 'sociedad de la imagen' casi se convirtió en un tópico. Si se presenta a veces una proliferación de imágenes, en casi todos los contextos de nuestra vida cotidiana, como el resultado de algunos avances tecnológicos (fotografía digital, Internet), una conferencia dada por Martin Heidegger en 1938 sugiere la posibilidad de otro origen para este fenómeno, ontológicamente más relevante. Heidegger postula así que la evolución del pensamiento occidental se caracteriza por una relación del hombre con el ser, en la que el mundo se hubiera convertido en imagen. La presente contribución analiza la argumentación heideggeriana para profundizar la potencialidad explicativa de la tesis de Heidegger para definir una hermenéutica de la sociedad de la imagen contemporánea.

* Artículo traducido del francés por Paula Lisa Alastrué, estudiante de Master 2 "Métiers de la traduction et de la documentation" (Université de Pau et des Pays de l'Adour).

Introducción

Para definir el contexto de reflexión en que se inscribe la relación entre la imagen y la verdad, el proyecto de investigación desarrollado por la *Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen hispánica Contemporánea* parte del diagnóstico según el cual la sociedad contemporánea puede considerarse como una 'sociedad de la imagen'[1]. A pesar de que la constatación de una sociedad cada vez más basada en lo visual parece incuestionable[2], se plantea el interrogante de por qué es así, o formulado de otra manera, de por qué las raíces de esta orientación progresiva hacia lo visual. Una respuesta intuitiva consistiría, sin duda alguna, en referirse simplemente a los adelantos tecnológicos –empezando por la fotografía, pasando por las imágenes en movimiento del cine y la televisión hasta llegar, sobre todo, a la "revolución" numérica que ha generado una verdadera proliferación de imágenes, haciendo uso de todos los soportes mediáticos imaginables: el ordenador, la cámara de fotos digital, la tableta, el teléfono inteligente, etc.[3]–. Esta revolución

1. Aunque el proyecto de investigación se centra esencialmente en el espacio hispanófono, se puede considerar que esto es un rasgo común al conjunto de la sociedad occidental.

2. En el mundo germanófono, se habla más bien de 'sociedad visual' (*visuelle Gesellschaft*), expresión que hace más hincapié en la percepción del sujeto que en el objeto percibido (véase por ejemplo Stierstorfer / Volkmann 2005: 115). Por otra parte, y siguiendo el modelo del "*linguistic turn*" popularizado por Richard Rorty (véase Rorty 1967: 9), se habla del "*iconic turn*" (véase Burda / Maar 2004) y del "*pictoral turn*" (véase Curtis 2010) como cambio paradigmático en numerosos ámbitos de investigación en las ciencias humanas. Este "giro" hacia lo visual impacta la filosofía desde el punto de vista metodológico (Scholz 2004; Böhme 1999; Alloa 2011). Véase también Hügli / Chieza 2010).

3. Ahora bien, como precisa Jürgen Raab, en un principio esta proliferación de imágenes representa sobre todo un fenómeno de superficie (véase Raab 2008: 7: "*Die Proliferation insbesondere visueller und audiovisuell gestützter Kommunikation –gegenwärtig vielfach und gerne in die kulturkritisch durchfärbten Metaphern vom 'Sturm der Bilderflut' oder der 'Entgrenzung der Bildwelten' gekleidet– tritt in erster Linie als messbares Oberflächenphänomen zutage. Sie macht sich als rein quantitative Vermehrung der Bilder ebenso bemerkbar wie als*

modifica inevitablemente nuestra percepción de la realidad y parece borrar cualquier frontera nítida entre lo real y lo virtual[4]. Al mismo tiempo, esta proliferación de imágenes corre pareja a una 'guerra de imágenes' ("*Bilderkrieg*"; Paul 2004) que, no pocas veces, es también una guerra de la verdad[5]. Ambas constituyen el origen de un escepticismo creciente respecto a la veracidad de las imágenes, indudablemente sometidas a todo tipo de manipulación[6]. Así pues, parece totalmente legítimo, incluso imprescindible, cuestionar la verdad transmitida a través de una imagen. En el contexto de principios del siglo XXI, la relación entre la imagen y la verdad parece de gran relevancia.

No obstante, en adelante no plantearé la cuestión en estos términos, saber si 'las imágenes dicen la verdad' o no, o en qué medida una imagen puede pretender ser verdadera. Me interesaré más bien en un análisis de la relación entre imagen y verdad que supone lo contrario, o sea que el concepto de verdad da lugar a la producción de imágenes. En efecto, éstas son las conclusiones a las que condujo la reflexión llevada a cabo por Martin Heidegger en su conferencia *La Época de la imagen del mundo* de 1938, y me parece muy instructiva respecto a la interpretación de la importancia que van adquiriendo las imágenes en la sociedad contemporánea. Así pues, Heidegger considera el hecho de que el mundo

scheinbar unaufhaltsam voranschreitende Verbreitung und Nutzung technischer Apparaturen der Bildrezeption, mehr und mehr aber auch der Aufzeichnungs, –Nachbearbeitungs– und Präsentationstechniken für Bilder in unterschiedlichen sozialen Kontexte"). Este fenómeno de superficie requiere, como tal, un análisis más amplio si se quiere ir más allá de la trivialidad de dicha comprobación.

4. Ver Bühl 2000: 86. Véase también Bühl 1997.

5. Esta relación se hace particularmente patente ahí donde la psicología y la propaganda son inevitables, o sea, en un contexto de 'verdaderas' guerras, como ilustra Gerhard Paul fundamentándose en la guerra de los Estados Unidos en Irak (véase Paul 2004 et 2005). Respecto a la iconografía y la metaforología a partir del 11 de septiembre de 2001, véase Mitchell 2011.

6. Aunque el escepticismo no está todavía a la altura de la capacidad de manipulación de las imágenes (véase Boehme-Neßler 2010: 85ff) y la manipulación de las imágenes ahora está al alcance de todos mediante las herramientas informáticas, existe otro método –tan eficaz y que no necesita el más mínimo soporte tecnológico–, que consiste particularmente en seleccionar lo que se muestra y lo que no se muestra. Si en alemán decimos '*Papier ist geduldig*' ('el papel lo aguanta todo'), para decir que el soporte no atestigua de ninguna manera la veracidad de un enunciado, dicha constatación se aplica sin lugar a dudas a la imagen.

se hubiera convertido en imagen en la Edad Moderna como uno de los rasgos más significativos de dicha época. Este postulado heideggeriano confiere un alcance metafísico a la problemática de la relación entre la imagen y la verdad y le ofrece una explicación ontológica original a la proliferación actual de imágenes, razonamiento que rebasa con creces la explicación puramente tecnológica, mencionada anteriormente[7]. En dicha conferencia, Heidegger describe la emergencia de una 'sociedad de la imagen' cuyos orígenes no estarían anclados en el desarrollo de la tecnología audiovisual y multimedia, sino en lo que él identifica como el *Grundgeschehen*, o sea el acontecimiento metafísico fundamental (*Wegmarken*: 121) que caracteriza nuestra época y que como vamos a comprobar, está estrechamente relacionado con el asunto de la verdad; según la interpretación heideggeriana, las posibilidades tecnológicas asociadas a la proliferación de imágenes serían simples expresiones manifiestas de un fenómeno ontológico todavía más importante.

"Die Welt als Bild": La conversión del mundo en imagen[8]

En su conferencia, Heidegger parte de la observación de que cada *Zeitalter*, cada época, se fundamenta en una metafísica que la caracteriza y que determina la concepción de lo que es considerado como 'verdad' (Heidegger 1998: 63 [75])[9]. Así pues, según Heidegger, es posible desvelar, a través de los fenómenos que caracterizan cada época, la interpretación subyacente del mundo. Es lo que se propone hacer en dicha conferencia: entender cuál es el fundamento metafísico que se esconde tras los fenómenos característicos de la época moderna. De esta manera,

7. Aunque no puede rebatirse en la medida en que se apoya en ciertos presupuestos propios de Heidegger que dieron lugar a críticas recurrentes. Véase más abajo.

8. Para poder presentar los principales ejes de reflexión de la argumentación heideggeriana, es imprescindible entender su manera peculiar de 'hacer hablar' la lengua alemana. Así pues, nos enfrentamos a veces con problemas de traducción en la medida en que algunas expresiones o frases resultan intraducibles y necesitan una explicación suplementaria. Por eso es preferible, según me parece, conservar en alemán ciertas nociones heideggerianas cuya traducción conllevaría la pérdida de un aspecto fundamental del significado, o que son más elocuentes en alemán, como es el caso de la palabra compuesta *Weltbild*, concepto esencial en la conferencia heideggeriana.

9. Las citas procedentes de *Caminos de bosque* vienen indicadas de la siguiente manera: "Heidegger" seguido del año 1998 y del número de página. El número de página de la edición alemana se encuentra entre corchetes ([…]).

identifica en primer lugar algunos fenómenos que él juzga significativos para la metafísica de la Edad Moderna: la ciencia, la técnica mecanizada, la introducción del arte en el horizonte de la Estética, la interpretación 'cultural' del obrar humano en la historia[10], así como la *Entgötterung*, "la desdivinización o pérdida de dioses", que define como "la indecisión respecto a dios y los dioses" (Heidegger 1998: 64 [76])[11], para llegar a la siguiente pregunta: "¿Qué concepción de lo ente y qué interpretación de la verdad subyace a estos fenómenos?" (Heidegger 1998: 64 [76])[12]. Con el fin de contestar a dicha pregunta, Heidegger se concentra en el primer fenómeno: la ciencia, que le servirá como punto de partida para el desarrollo de su tesis según la cual es el *Weltbild*, la imagen del mundo, el que caracteriza la Edad Moderna.

La ciencia como paradigma de la Edad Moderna

Para Heidegger, lo que caracteriza la ciencia moderna es la investigación (Heidegger 1998: 65 [77]), dicho de otra manera la *experiencia sistemática*, el "experimento de la investigación" (Heidegger 1998: 67 [81]; *Forschungsexperiment*). Aunque nos encontramos en particular con el origen latino de la palabra española 'ciencia', Heidegger insiste en que "ésta significa algo fundamentalmente diferente de la *doctrina* y de la *scientia* de la Edad Media así como de la *epistéme* griega" (Heidegger 1998: 64 [76])[13]. Para Heidegger, la concepción moderna de la ciencia expresa una relación particular a lo ente, completamente diferente tanto de la relación de la Antigüedad como de la Edad Media. En la Antigüedad, lo que caracterizaba esta relación no era el experimento de la investigación sino "la observación de las cosas" (Heidegger 1998: 68 [82])[14], mientras que la Edad Media se señala por la interpretación

10. Véase Heidegger 1998: 63-64 [75-76].

11. "*Zustand der Entscheidungslosigkeit über Gott und die Götter*".

12. "*Welche Auffassung des Seienden und welche Auslegung der Wahrheit liegt diesen Erscheinungen zugrunde?*"

13. "*Wenn wir heute das Wort Wissenschaft gebrauchen, meint es etwas, das sich von der doctrina und scientia des Mittelalters, aber auch von der griechischen* epistéme *wesentlich unterscheidet*".

14. "*die Beobachtung der Dinge*". Para ilustrar la percepción de lo ente en la Antigüedad, Heidegger cita un fragmento de Parménides: "la percepción de lo ente pertenece al ser porque es él el que exige y determina. Lo ente es aquello que surge y se abre y que, en tanto que aquello

de la palabra de Dios[15]. Con el pensamiento de la Edad Antigua y el de la Edad Media como telón de fondo, se desarrolla la particularidad del concepto de 'ciencias' en el sentido moderno. Para las dos primeras, la idea misma de investigación resultaba impensable. Sin embargo, es dentro de lo que ha hecho posible la concepción de ciencia como investigación donde se esconde la razón profunda por la cual la Época Moderna puede entenderse como la de la *Bildhaftigkeit*, la de lo ente como imagen del mundo. Cuando Heidegger habla de imagen, hace referencia a la idea de que el investigador, en el marco de una experiencia científica, sitúa literalmente 'ante sí' el objeto para analizarlo (en alemán: *sich vor-stellen*). Heidegger expresa esta idea de la siguiente manera:

> Allí donde el mundo se convierte en imagen, lo ente en su totalidad está dispuesto como aquello gracias a lo que el hombre puede tomar sus disposiciones, como aquello que, por lo tanto, quiere traer y tener ante él, esto es, en un sentido decisivo, quiere situar ante sí. (Heidegger 1998: 74 [89[16]])

presente, viene al hombre como a aquel que está presente, esto es, viene a aquel que se abre él mismo a lo presente desde el momento en que lo percibe." (Heidegger 1998: 74 [90]; "*Zum Sein gehört, weil von ihm gefordert und bestimmt, das Vernehmen des Seienden. Das Seiende ist das Aufgehende und Sichöffnende, was als das Anwesende kommt* […]."). En lo que respecta a la concepción moderna, Heidegger precisa: "el moderno experimento de la investigación no es sólo una observación más exacta desde el punto de vista del grado y el campo que abarca, sino que se trata de un método esencialmente diferente en cuanto a su tipo de confirmación de la ley en el marco y al servicio de un proyecto exacto de la naturaleza" (Heidegger 1998: 68 [82]; "*Das neuzeitliche Forschungsexperiment aber ist nicht nur ein grad- und umfangweise genaueres Beobachten, sondern das wesentlich anders geartete Verfahren der Gesetzesbewährung im Rahmen und im Dienste eines exakten Entwurfs der Natur*"). Heidegger insiste en el hecho de que la concepción de la ciencia como "investigación" no puede considerarse como un 'progreso', sino simplemente como "otro modo distinto de ver y cuestionar los fenómenos naturales" (Heidegger 1998: 64 [77]; "*eine* […] *verschiedene Art des Sehens und Befragens der Naturvorgänge*"). Para ilustrar su argumento, Heidegger hace una analogía con la literatura subrayando que "A nadie se le ocurriría pretender que la literatura de Shakespeare es un progreso respecto a la de Esquilo" (Heidegger 1998: 64 [77]; "*Niemand lässt sich beikommen zu behaupten, Shakespeares Dichtung sei fortgeschrittener gegenüber der des Aischylos*").

15. Así, en la Edad Media, "conocer no es investigar, sino comprender correctamente la palabra que establece la norma y la palabra de las autoridades que la proclaman." (Heidegger 1998: 68 [82]; "*Erkennen ist hier nicht Forschen, sondern das rechte Verstehen des maßgebenden Wortes und der es verkündenden Autoritäten*").

16. "*Wo die Welt zum Bild wird, ist das Seiende im Ganzen angesetzt als jenes, worauf der Mensch sich einrichtet, was er deshalb entsprechend vor sich bringen und vor sich haben und*

Así es como el investigador obtiene una "imagen […] del mundo […]" (Heidegger 1998: 74 [89]). Heidegger puntualiza: "Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen" (Heidegger 1998: 74 [89[17]]). La argumentación que Heidegger utiliza para llegar a su idea de 'entender el mundo como imagen', pasa por dos etapas: primero (1), por un análisis más profundo de la particularidad del pensamiento moderno respecto a la Antigüedad y a la Edad Media y, a continuación (2), por una argumentación semántica que se basa en las expresiones alemanas "*sich über etwas ins Bild setzen*", "hacerse con una imagen de algo […] y mantenerlo siempre ante sí en esa posición" (Heidegger 1998: 73 [89]) y "*Wir sind über etwas im Bilde*" (literalmente: "estamos, en cuanto a algo, en la imagen" (*ibid.*), es decir, "estamos al tanto de algo" (*ibid.*).

El giro subjetivista del pensamiento

En lo relativo al pensamiento moderno, lo que Heidegger desea resaltar se orienta hacia la crítica de la metafísica de la *Vorhandenheit* –la metafísica de presencia–, una crítica pormenorizada y desarrollada en *Ser y Tiempo* (*Sein und Zeit*: 143)[18]. Según Heidegger, la *Bildhaftigkeit*, lo ente como imagen del mundo –que posibilita la existencia de un *Weltbild–,* es un fenómeno propio de la Edad Moderna y representa la expresión de la emergencia de la subjetividad[19]. Incluso si ciertos conceptos más antiguos también hubieran abierto el camino hacia esta evolución[20], se necesitaba una constelación intelectual particular

somit in einem entscheidenden Sinne vor sich stellen will."

17. "*Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen*".

18. En relación con el concepto hedeggeriano de presencia, véase igualmente Gadamer 1995: 139; Tugendhat 1970.

19. Heidegger advierte que hablar de un *Weltbild* de la Antigüedad y de un *Weltbild* de la Edad Media resulta engañoso, aunque esto se haría con frecuencia.

20. A este propósito, Heidegger remite esencialmente a Platón: "Por el contrario, el hecho de que para Platón la entidad de lo ente se determine como *eidos* (aspecto, visión), es el presupuesto, que condicionó desde siempre y reinó oculto largo tiempo de modo mediato, para que el mundo pudiera convertirse en imagen." (Heidegger 1998: 75 [91]); "*Wohl dagegen ist dies, dass sich für Platon die Seiendheit des Seienden als eidos* (Aussehen, Anblick) *bestimmt,*

para que el mundo pudiera convertirse en imagen: hacía falta un *sujeto* situado frente a *objetos*. Para Heidegger, una constelación de tal envergadura se encuentra por primera vez en la filosofía de Descartes "con la interpretación del hombre como *subjectum*". Esta interpretación del hombre como *subjectum* representa, según Heidegger, "el presupuesto metafísico" (Heidegger 1998: 81 [99])[21] que hace posible el cambio de paradigma epistemológico según el cual el hombre es el fundamento del conocimiento. Para entender mejor este cambio paradigmático, Heidegger puntualiza que el término *subjectum* debe entenderse en el sentido de lo que en griego se llama *hypokeimenon* y él traduce como "*das Vor-liegende*", "lo que yace ante nosotros" (Heidegger 1998: 72 [88]) o, dicho de otra manera, lo que es el fundamento, el origen de algo (*das Zugrundeliegende*). Con Descartes y a partir de Descartes, en la metafísica occidental, el hombre se convierte "en centro de referencia de lo ente como tal" (*ibid.*)[22]. Este giro subjetivista de la Edad Moderna es igualmente un giro 'objetivista' por necesidad, en la medida en que ambos se condicionan mutualmente: para que haya objetos es necesario que haya un sujeto[23]. A partir de esta constelación *sujeto – objetos,* el mundo puede o, mejor dicho, debe convertirse en imagen debido a que finalmente el hombre moderno como sujeto se representa en el mundo, coloca los objetos delante de él en calidad de sujeto. Heidegger insiste en la comprensión del concepto alemán 'representar' con su fuerza semántica de origen. La palabra que utiliza es *vor-stellen*. *Stellen,* que significa 'poner', y la composición con el prefijo evoca la imagen de poner algo ante nosotros para verlo/visualizarlo. De esta manera, lo ente se compone y el mundo se convierte en objeto: *Vor-Gestelltes*. Se trata de estar situado

die weit vorausgeschickte, lang im Verborgenen mittelbar waltende Voraussetzung dafür, dass die Welt zum Bild werden muss".

21. "*Descartes schafft mit der Auslegung des Menschen als subjectum die metaphysische Voraussetzung*". Ahora bien, cabe precisar que lo radical en este cambio de paradigma radica en el hecho de posicionar al *hombre* como sujeto. Según Heidegger, antes de Descartes, el término *subjectum* no estaba asociado al hombre de ninguna manera, sino que designaba, de manera general, lo que estaba en el origen de algo. Eso constituye el aspecto fundamentalmente novedoso en el método cartesiano, así es como comienza, con el famoso *cogito* que sitúa al hombre como sujeto de conocimiento, en el origen de todo conocimiento. Véase más abajo.

22. "*die Bezugsmitte des Seienden als solchen*".

23. En cuanto a la interdependencia entre el sujeto y el objeto, véase Anton Hügli 2008: 127-150.

ante nosotros, como los objetos representados en un cuadro. Así pues, Heidegger puede llegar a la conclusión de: "Que el mundo se convierte en imagen es exactamente el mismo proceso por el que el hombre se convierte en *subjectum* dentro de lo ente." (Heidegger 1998: 76 [92])[24]. Lo ente está, en calidad de objeto, situado delante del sujeto para ser observado y así fijado –en el sentido pues desarrollado en su obra *Sein und Zeit (Ser y Tiempo)*, 'pre-sente' (*vor-handen*)–.

"Über etwas im Bilde sein"

Según Heidegger, el mundo se ha convertido en imagen únicamente porque el hombre se ha convertido en sujeto. Insiste repetidas veces sobre esta idea de imagen y evoca explícitamente el paralelo entre *Bild* –en el sentido restrictivo de 'imagen'– y *Weltbild* –'el mundo como imagen' pues–: "En cuanto a la palabra imagen, hace pensar en primer lugar en la reproducción de algo. Un *Weltbild* sería entonces como una especie de cuadro de lo ente en su totalidad" (Heidegger 1998: 73 [89]). Pero añade: "Sin embargo el término 'imagen del mundo' (*Weltbild*) quiere decir mucho más que esto" (*ibid.*)[25]. Y este "mucho más", Heidegger lo encuentra en la expresión alemana über etwas im Bilde sein, que explica de la siguiente manera: "'*[W]ir sind über etwas im Bilde*', es decir, 'estamos al tanto de algo'" (Heidegger 1998: 73 [89]). Ahora bien, se pierde en la traducción la imagen de la expresión alemana que literalmente significa "estamos, en cuanto a algo, en la imagen" (*ibid.)*; y se pierde asimismo la idea de lo fijo que Heidegger expresa en este giro lingüístico alemán y que resume así: *"[D]ie Sache selbst steht so wie es mit ihr für uns steht, vor uns*" ("Esto quiere decir que la propia cosa se aparece ante nosotros precisamente tal como está ella respecto a nosotros"; Heidegger 1998: 73 [89]). El objeto en cuestión está colocado ante nosotros, como un cuadro. Más allá de la idea de objetos como 'presentes' (*vorhanden*), Heidegger insiste en la visión 'sistémica' del mundo que se esconde según él en dicha expresión. Así pues precisa que: "A la esencia de la imagen le corresponde la cohesión [*Zusammenstand* en

24. "*Dass die Welt zum Bild wird, ist ein und derselbe Vorgang mit dem, dass der Mensch innerhalb des Seienden zum Subjectum wird*".

25. "*Bei dem Wort Bild denkt man zunächst an das Abbild von etwas. Demnach wäre das Weltbild gleichsam ein Gemälde vom Seienden im Ganzen* […] *Doch Weltbild besagt mehr*".

alemán], el sistema" (Heidegger 1998: 81 [100[26]]) tal y como el sujeto la ha compuesto. La referencia a la imagen de la expresión *über etwas im Bilde sein* le sirve por lo tanto para insistir en el impacto de una concepción del mundo en la que el sujeto se encuentra frente a objetos, pero igualmente para reflejar la 'sistemicidad' de este pensamiento en imágenes. Heidegger ilustra el carácter fundamentalmente novedoso de la metafísica moderna destacando esta doble idea del sujeto como centro a partir del cual se construye el mundo, y de la elaboración de la visión de un mundo 'sistémico'.

Para recalcar la importancia de este cambio de orientación metafísica, Heidegger vuelve sobre la ruptura fundamental que este cambio representa con relación al pasado. Una oposición semejante entre un sujeto constructor del mundo y de lo ente en calidad de objeto era inconcebible tanto en la Edad Antigua como en la Edad Media: en la Edad Media, el centro, a partir del cual se abría el mundo, no era el sujeto como tal, sino Dios. Con otras palabras: el Mundo encuentra su centro en Dios y de esta manera, el hombre se sitúa como lo ente a un lado, y la instancia divina al otro: "Ente quiere decir aquí pertenecer a un determinado grado dentro del orden de lo creado y, en tanto que elemento así causado; corresponder a la causa creadora […]" (Heidegger 1998: 74 [90[27]]). En la Edad Antigua, tampoco se encuentra la idea de un sujeto constructor de su mundo propio. Heidegger subraya que para los Griegos, "Lo ente no accede al ser por el hecho de que el hombre lo haya contemplado primero, en el sentido, por ejemplo, de una representación como las de la percepción subjetiva". Es todo lo contrario: el hombre es contemplado por lo ente cuya presencia puede sentir (Heidegger 1998: 74 [90-91[28]]). Desde dicha perspectiva, en la

26. Y continúa: "Con esto, no nos referimos a la simplificación y reunión artificial y externa de lo dado, sino a la unidad de la estructura en lo re-presentado como tal, unidad que se despliega a partir del proyecto de objetividad de lo ente" (Heidegger 1998: 81-82 [100]: "*Zum Wesen des Bildes gehört der Zusammenstand, das System. Damit ist jedoch nicht gemeint die künstliche, äußere Einfächerung und Zusammenstellung des Gegebenen, sondern die aus dem Entwurf der Gegenständlichkeit des Seienden sich entfaltende Einheit des Gefüges im Vorgestellten als solchem*"). Además, Heidegger destaca, una vez más, la ruptura fundamental que se produjo en la transición de la Edad Media a la Edad Moderna.

27. "*Seiend sein besagt hier: in eine je bestimmte Stufe der Ordnung des Geschaffenen gehören*".

28. "*Das Seiende wird nicht seiend dadurch, dass erst der Mensch es anschaut im Sinne gar des Vorstellens von der Art der subjektiven Perception*". "*Vielmehr ist der Mensch der vom Seienden*

que el hombre depende de lo ente para poder tener 'acceso al mundo', el mundo no puede convertírsele en imagen. Ni en la Edad Antigua, ni en la Edad Media, se abre el mundo gracias al hombre. El hombre se encuentra situado dentro de lo ente y por tanto no puede re-presentárselo (*vor-stellen*) de la manera que caracteriza la Edad Moderna.

Para determinar la relación entre el hombre moderno y lo ente, Heidegger utiliza, en varias ocasiones, palabras que conllevan el sentido de dominación del mundo por el hombre, dominación que se expresa evidentemente en particular en la experiencia científica que aspira a 'dominar' (*be-rechnen*) lo ente: "En este caso, re-presentar quiere decir traer ante sí eso que está ahí delante en tanto que algo situado frente a nosotros, referirlo a sí mismo, al que se lo representa y, en esta relación consigo, obligarlo a retornar a sí como ámbito que impone las normas" (Heidegger 1998: 75 [91[29]]). La fenomenología heideggeriana muestra a las claras cómo, a través de la metafísica de la presencia, lo ente se reduce a algo que se puede manipular, y dicho de manera un poco reductora, algo de lo que podemos 'servirnos' –reducción de lo ente que incluye igualmente al hombre en tanto que él es ente, y que no se libra de esta dominación (*Be-rechnung*) de lo ente. Esta relación particular a lo ente que se abre paso en la metafísica de la Edad Moderna está estrechamente vinculada al problema sobre la verdad, al que nos vamos a dedicar a continuación y que va a enlazar las reflexiones sobre el mundo como imagen con el problema sobre la relación entre imagen y verdad que constituye nuestro punto de partida.

Angeschaute, von dem Sichöffnenden auf das Anwesen hei ihm Versammelte".

29. "*Vor-stellen bedeutet hier: das Vorhandene als ein Entgegenstehendes vor sich bringen, auf sich, den Vorstellenden zu, beziehen und in diesen Bezug zu sich als den maßgebenden Bereich zurückzuzwingen*". El texto alemán es mucho más explícito que la traducción, que traduce el verbo alemán *zurückzwingen* por "obligarlo a retornar". Sin embargo, *Zwingen* et *Zwang* expresan la idea de fuerza ejercida sobre alguien. En una nota suya, Heidegger habla de forma todavía más explícita de la "*uneingeschränkte Gewalt der Berechnung, der Planung und der Züchtung aller Dinge*". En dicha expresión nos enfrentamos con otro problema de traducción en la medida en que *Gewalt* (fuerza, violencia) se traduce con una palabra más neutra "poder": "[E]l hombre pone en juego el poder ilimitado del cálculo, la planificación y la corrección de todas la cosas" (Heidegger 1998: 77 [94]). Por otra parte, la palabra "*Züchtung*" utilizada por Heidegger, y que se asocia al ámbito de la agricultura y de la ganadería en los que se intentan crear nuevas razas o variedades cruzándolas sistemáticamente, conlleva a menudo una connotación muy negativa en alemán, en particular en el contexto de la política nacional-socialista.

Verdad: *Unverborgenheit* vs *Gewissheit*

El concepto de verdad tiene un papel importante en el pensamiento de Heidegger[30]. Me contentaré con evocar algunos elementos de la problemática que están relacionados con la cuestión del mundo como imagen. La definición más concisa de lo que Heidegger entiende por 'verdad' la expresa a través de la traducción que propone como alternativa a la habitual de la palabra griega *aletheia* que, para él, significa *Wahrheit* (verdad), pero en el sentido de "*Unverborgenheit*"[31]. Así pues, con esta definición, Heidegger se sitúa en la tradición griega tal y como él la interpreta. Ejemplifica esta concepción griega con la ayuda de algunos fragmentos de Protágoras que, según él, expresan esta idea de una *Unverborgenheit* que se perfila en la "permanencia junto al presente" (Heidegger 1998: 85 [104[32]]) en la que el Yo pertenece a lo presente (*das Anwesende*). Así, aunque el concepto de verdad viene asociado con el hombre, el hombre no debe ser considerado como el *subjectum*, o sea, ni como el origen de lo ente, ni como el de la *Unverborgenheit*. En cambio, el concepto de verdad que corresponde al de la metafísica moderna ya no se fundamenta en la *Unverborgenheit,* sino en la *Gewissheit*, la "certeza" (Heidegger 1998: 86 [106]). Según Heidegger, el origen de esta transformación se encuentra en la etapa intermedia entre el pensamiento de la Edad Antigua y el pensamiento de la Edad Moderna, es decir en el pensamiento metafísico de la Edad Media. Para comprender dicha transformación, es necesario entender el concepto moderno de verdad en un contexto cristiano que reemplaza la idea de una *Unverborgenheit* de lo ente por la verdad de la revelación cristiana. En la metafísica de la Edad Media, Dios posee la verdad absoluta e inquebrantable. De esta manera, nos encontramos ante un nuevo tipo de verdad, una verdad que finalmente adquiere el carácter de certeza, certeza que se atribuye a la palabra de Dios. Esta verdad, entendida como certeza, reemplaza pues la

30. Numerosas obras analizaron y contextualizaron el concepto de verdad en las obras de Heidegger, y también lo criticaron. Véase principalmente Tugendhat, 1970; Thilo Wesche 2011: 282-329; Gerald L Bruns 1989; Daniel Mora 2007: 139-142; Michael Steinmann 2008: 133-142.

31. El traductor opta por la traducción "desocultamiento" (Heidegger 1998: 85 [104]) que bien expresa la idea original. Sea lo que sea, como se trata de un concepto clave en Heidegger, utilizaré a continuación el término alemán.

32. "*Verweilen beim Anwesenden*".

idea de verdad como *Unverborgenheit*, fundamental en el pensamiento de la Edad Antigua. Con la imposición del pensamiento cristiano, Dios se convierte en "*Subjectum*" (Heidegger 1998: 73 [88]), es decir, el fundamento incondicional de toda la verdad; y con la emancipación del hombre con respecto a la revelación cristiana, el hombre, en cierta manera, sustituye a Dios, se apodera del lugar que la revelación cristiana había reservado a Dios. No obstante, como el hombre continúa reivindicando un "fundamento de la verdad, en el sentido de la certeza, que reposa en sí mismo y es inquebrantable" (Heidegger 1998: 86 [106-107[33]]), es necesario que construya una verdad que evolucione en dirección de una "certeza en la que el hombre se asegurase de lo verdadero como aquello sabido por su propio saber" (Heidegger 1998: 86 [107[34]]. Para lograrlo, el hombre tiene que ser garante, él mismo, de la certeza de lo que es posible de ser sabido, pero "tal cosa sólo podía ocurrir en la medida en que el hombre decidía por sí mismo y para sí mismo lo que debía significar para él los términos 'posible de ser sabido', 'saber' y 'aseguramiento de aquello sabido' o, lo que es lo mismo, 'certeza'" (Heidegger 1998: 87 [107[35]]). Para encontrar tal certeza, el hombre no tiene otra elección que situarse a sí mismo como fundamento cierto e inquebrantable. Según Heidegger, eso es lo que hace Descartes con el *cogito*[36]. Si el pensamiento cartesiano permite así determinar una certeza –un fundamento cierto e inquebrantable con el *cogito*–, esta certeza del sujeto conlleva asimismo la objetividad de lo ente. Este giro cartesiano origina un concepto de verdad en el que lo ente pasa por una *Ver-gegen-ständlichung* ("objetivación"; Heidegger 1998: 87 [108]) por parte del sujeto y al encontrarse "situado en el frente" (*ibid.*; "*Gestelltes*") se somete a esta nueva lógica de la certeza.

33. "*ein* […] *in sich ruhende[r], unerschütterliche[r] Grund der Wahrheit im Sinne der Gewißheit*".

34. "*die Gewissheit des Wissbaren selbst verbürgte*".

35. "*[S]olches konnte* […] *nur geschehen, insofern der Mensch von sich aus und für sich entschied, was für ihn wissbar sein und was Wissen und Sicherung des Gewussten, d.h. Gewissheit, bedeuten soll*".

36. Y que se convirtió, en adelante, en uno de los rasgos característicos de la filosofía occidental, en particular con el giro kantiano.

Conclusión

Podemos constatar que en la lectura heideggeriana sobre la historia de la metafísica, la emergencia de un *Weltbild*, o la percepción del mundo como imagen, se sustenta en la emergencia de la comprensión del concepto de verdad en el sentido de 'certeza'. Dicho de otra manera, el concepto de imagen en el sentido de *Weltbild*, está intrínsecamente vinculado con el concepto de verdad y depende de él. Incluso si Heidegger no hace referencia al sentido más estricto de la palabra 'imagen', como soporte visual, el valor de sus reflexiones para un análisis contextual substancial de la relación entre la imagen y la verdad me parece incuestionable. El desarrollo de las diferentes potencialidades de la interpretación heideggeriana de la época del *Weltbild* rebasaría el marco de esta contribución pero me gustaría evocar brevemente, a modo de conclusión, dos de esas potencialidades, entre las cuales una ilustra asimismo ciertos límites suyos (que igualmente representan, de manera más general, ciertos límites de la filosofía heideggeriana).

En primer lugar, en la reflexión llevada a cabo en la conferencia sobre el *Zeitalter des Weltbildes*, surge la cuestión de saber si la transformación del mundo en imagen, tal y como la describe Heidegger, no sería un efecto interpretable como la base ontológica del fenómeno que representa la emergencia de esta 'sociedad de la imagen' que es la nuestra. El uso de la imagen como testigo de la verdad en sentido inmediato o 'vulgar', como diría Heidegger[37], debería entenderse como la manifestación de un acontecimiento fundamental metafísico (*Grundgeschehen*). Podríamos incluso preguntarnos si la existencia de la sociedad de la imagen bajo su forma actual puede considerarse como la expresión de la realización o la finalización de la *Zeit des Weltbildes*. De ser el caso, la evolución por la que ha pasado el mundo occidental, principalmente desde el auge de la imagen numérica, resultaría claramente de una *Seinsvergessenheit* (Heideger 1978: 243), un 'olvido del ser' mucho más acentuado de lo que Heidegger había previsto y constituye para él el rasgo característico de la Edad Moderna[38].

37. (Heidegger 1978: 338). En alemán, la palabra "*vulgär*" empleada por Heidegger es un término sumamente peyorativo.

38. Véase Thomas R. Wolf 2005: 219ff.

Además de plantearse la cuestión sobre si la sociedad de la imagen es la expresión de la *Seinsvergessenheit* de la Edad Moderna, otra reflexión se impone y que desarrollaré detalladamente más adelante en la medida en que revela ciertos límites de la interpretación heideggeriana, relacionados con la cuestión sobre la verdad como *Unverborgenheit*. En la introducción, he aludido –de forma escueta– al problema sobre la verdad de la imagen como un elemento presente en el debate mediático de la 'sociedad de la imagen'. Esta concepción correspondería, en la argumentación heideggeriana, a la categorización de la verdad como certeza, y, en esta constelación, la imagen no sería más que la representación de la realidad. Pero Heidegger sugiere que la imagen posee otra potencialidad diferente, que él desarrolla en su reflexión sobre la obra de arte. Según Heidegger, en el acto de contemplar una obra de arte se puede producir el fenómeno (*sich ereignen*) de la verdad en el sentido de la *Unverborgenheit*[39]. El razonamiento heideggeriano sobre el fenómeno de la *Unverborgenheit* implica que puede haber una diferencia entre imágenes según se trate de una obra de arte o de una 'mera' imagen. Si tal es el caso, se necesitan criterios que permitan 'clasificar' las imágenes. Ahora bien, el argumento principal de Heidegger sería decir que en la obra de arte la verdad acontece en el sentido de *Unverborgenheit*. Así pues, nos encontramos en un círculo en el que la *Unverborgenheit* otorga a la obra de arte la condición de obra de arte y, porque la obra de arte es obra de arte, hace posible el advenimiento de la verdad. A la vez, la estructura de este intento para dar verosimilitud al advenimiento de la verdad como criterio para definir una obra de arte en el sentido de *Unverborgenheit* parece acercarse a la estructura argumentativa de la idea de *Erschlossenheit* de los conceptos filosóficos (metafísicos) tal y como Heidegger la desarrolla en *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo, finitud, soledad.* Precisamente debido a este paralelo en el que Heidegger reproduce, en el capítulo sobre la obra de arte,

39. Véase Heidegger 1998: 56 [65]: "El arte es histórico y en cuanto tal es el cuidado creador de la verdad en la obra. El arte acontece como poema […] El arte hace surgir la verdad. El arte con un salto anticipador, hace emerger, dentro de la obra en tanto que salvaguardia instauradora, la verdad de lo ente " ("*Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk. Die Kunst geschieht als Dichtung* […] *Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen. Die Kunst erspringt als stiftende Bewahrung die Wahrheit des Seienden im Werk*").

una estructura reflexiva que plantea problemas incluso en la reflexión sobre los conceptos filosóficos, podemos observar una dificultad no desdeñable en su argumentación, dificultad que se encuentra más en el nivel de la inaccesibilidad discursiva que en el de la incoherencia filosófica. En *Los conceptos fundamentales,* Heidegger precisa que los conceptos filosóficos deben entenderse como "asignaciones formales" ("*formal anzeigend*"; Heidegger 2004: 425) con la finalidad de oponer su concepto de *Erschlossenheit* al discurso filosófico tradicional que se basa en la 'razón' y el valor 'objetivo'. En esta explicación heideggeriana, se esconde la reivindicación de un hablar auténtico tal y como se desarrolla en *Ser y Tiempo*, en oposición a la "habladuría" ("*Gerede*"; Heidegger 1979: 167). Si la intención filosófica heideggeriana es clara, esta reivindicación tanto de un hablar auténtico (que igualmente representa la base implícita de la definición de conceptos filosóficos como asignaciones formales) como de una existencia auténtica, es problemática[40]. Aunque no estamos obligados a ir tan lejos en este razonamiento como Peter Sloterdijk y a ver, imperativamente, un "residuo metafísico" en esta conceptualización de la autenticidad (Sloderdijk 1983: 277), la demostración de Sloterdijk sobre la problemática de este concepto, me parece atinada. Así, con respecto al concepto de autenticidad, Sloterdijk subraya que Heidegger solamente puede postularlo pero no posee ningún método para demostrar una diferencia efectiva entre la autenticidad y la falsedad. En cuanto al discurso, tampoco hay una diferencia visible (u oíble) entre un enunciado emitido bajo una modalidad auténtica y lo que Heidegger denomina *Gerede.* De la misma manera, a nivel de la existencia, la diferencia entre un ser auténtico y "la caída y la condición de arrojado" (Heidegger 1979: 175[41]) no deja de ser un postulado sin que exista ningún indicador verificable para distinguir estas dos maneras de ser. Analógicamente, cabe constatar que aunque Heidegger reivindica que una obra de arte pueda acceder a la verdad en el sentido de la *Unverborgenheit*, solamente puede postular la diferencia entre *Unverborgenheit* et *Gewissheit*[42]. En este sentido, la posibilidad de

40. Para un análisis más detallado de estas cuestiones complejas, véase Hüsch 2014: 247-258.

41. "*Das Verfallen und die Geworfenheit*".

42. Véase Sloterdijk 1983: 376.

un acceso 'auténtico' a la verdad se reduce a un mero postulado que no puede ser afirmado ni refutado por el razonamiento filosófico.

En resumidas cuentas, podríamos concluir que, desde un punto de vista filosófico, Heidegger es probablemente más convincente –tanto a nivel de su fenomenología de la Edad Moderna, del *Zeitalter des Weltbildes* como en su ontología fundamental– en su análisis crítico y substancial de la era actual que en sus reflexiones que proponen vías alternativas[43]. No obstante, el razonamiento heideggeriano permite dar una explicación metafísica y ontológica original a un fenómeno actual e ilustra que la posibilidad de poder determinar con eficacia la relación entre imagen y verdad depende, inevitablemente, de un trabajo intenso de reflexión filosófica previa, con el fin de desvelar la concepción metafísica de la 'verdad subyacente', y las potencialidades del cuestionamiento mismo de la relación entre verdad e imagen.

43. Desde luego, esta apreciación solo es válida en la medida en que se le da al término 'filosofía' un sentido algo restrictivo, que supone la posibilidad de refutar un razonamiento. Sin embargo, el discurso de Heidegger, al igual que el de Derrida, comparten la característica de no sustraerse a cierta forma de crítica.

Bibliografía

Obras de Martin Heidegger

Heidegger, Martin (1978): *Wegmarken*. Francfort am Main: Klostermann, 478 p.

—— (1979): *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 445 p.

—— (1998): *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial, 280 p.

—— (2003): *Holzwege*. Francfort am Main: Klostermann, 382 p.

—— (2003): *Holzwege*. Francfort am Main: Klostermann, 382 p. (edición española (1998): *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial)

—— (2004): *Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Francfort am Main: Klostermann, 544 p.

Otras obras

Alloa, Emmanuel (2011): *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*. Zürich: Diaphanes, 350 p.

Boehme-Nessler, Volker (2010): *Bilderrecht. Die Macht der Bilder und die Ohnmacht des Rechts. Wie die Dominanz der Bilder im Alltag das Recht verändert*. Heidelberg: Springer, 246 p.

Böhme, Gernot (1999): *Theorie des Bildes*. Munich: Fink, 136 p. Bruns, Gerald L. (1989): *Heidegger's estrangements. Language, truth, and poetry in the later writings*. New Haven: Yale University Press, 272 p.

Bühl, Achim (1997): *Die virtuelle Gesellschaft. Ökonomie, Kultur und Politik im Zeichen des Cyberspace*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 400 p.

—— (2000): *Die virtuelle Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Sozialer Wandel im digitalen Zeitalter*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 547 p.

Burda, Hubert / Maar, Christa (eds.) (2004): *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*. Cologne: Dumont, 452 p.

Curtis, Neal (2010): *The pictorial turn*. London: Routledge, 246 p.

Gadamer, Hans-Georg (1995): "Hermeneutik im Rückblick", *Gesammelte Werke*, Vol. 10, Tübingen, Mohr Siebeck, p. 14-30.

Hügli, Anton (2008): "Von der Subjektivität des Glaubens und der Objektivität des Wissens", *Studia Philosophica* 67, p. 127-150.

Hügli, Anton / Chieza, Curzio (eds.) (2010): *Philosophie des Bildes/Philosophie de l'Image*. Basel: Schwabe, 245 p.

Hüsch, Sebastian (2014): *Langeweile bei Heidegger und Kierkegaard. Zum Verhältnis philosophischer und literarischer Darstellung*. Tübingen: Francke, 115 p.

Mitchell, W. J. Thomas (2011): *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*. *Chicago*: Chicago University Press, 209 p.

Morat, Daniel (2007): *Von der Tat zur Gelassenheit: konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger, 1920-1960*. Göttingen: Wallstein, 592 p.

Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder: die Visualisierung des modernen Krieges*. Munich: Schöningh, 526 p.

—— (2005): *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der 'Operation Irakische Freiheit'*. Göttingen: Wallstein Verlag, 237 p.

Raab, Jürgen (2008): *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK, 397 p.

Rorty, Richard (ed.) (1967): *The linguistic turn: recent essays in philosophical method.* Chicago: Chicago University Press, 393 p.

Scholz, Oliver R. (2004): *Bild, Darstellung, Zeichen: philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Freiburg: K. Albert, 220 p.

Sloterdijk, Peter (1983): *Kritik der zynischen Vernunft*. Francfort am Main: Suhrkamp, 954 p.

Steinmann, Michael (2008): *Die Offenheit des Sinns*. Tübingen: Mohr Siebeck, 415 p.

Stierstorfer, Klaus / Volkmann, Laurenz (2005): *Kulturwissenschaft interdisziplinar*. Tübingen: Narr, 302 p.

Tugendhat, Ernst (1970): *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger.* Berlin: de Gruyter, 415 p.

Wesche, Tilo (2011): *Wahrheit und Werturteil. Eine Theorie der praktischen Rationalität*. Tübingen: Mohr Siebeck, 384 p.

Wolf, Thomas R. (2005): *Hermeneutik und Technik: Martin Heideggers Auslegung des Lebens und der Wissenschaft als Antwort auf die Krise der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 292 p.

REFLEXIÓN, EMANCIPACIÓN Y ACCIÓN EN LA IMAGEN

Ana García Varas
Universidad de Zaragoza (España)

Resumen

El presente texto examina la posibilidad de que las imágenes permitan desarrollar formas de reflexión propias. Para ello, concentrándome en el ámbito de las imágenes de guerra, abordo en primer lugar dos formas fundamentales y opuestas de análisis y valoración del significado de la imagen bélica. A partir de una crítica a las nociones de imagen que fundan dichos análisis, presento, de la mano de la teoría de los actos de imagen, una interpretación del sentido icónico que puede dar cuenta de los aspectos involucrados en una reflexión en imágenes, tanto dentro del espacio de las imágenes artísticas como en el de las no artísticas.

> "'Lo que la imagen me dice es ella misma' –quisiera decir. Esto es, su decirme algo consiste en su propia estructura, en *sus* formas y colores." (Wittgenstein 2001: § 523)[1]
>
> "Es la particular lógica de presentación [de la imagen] la que decide acerca de la clase de presencia [del objeto representado]. Aquella no deja a lo representado impasible. No hay una 'cosa' real de un lado y su 'imagen' de otro. Las imágenes potentes otorgan a lo representado un excedente, un 'incremento de existencia'." (Boehm 2012: 21-22)

La pregunta por las formas de pensamiento propias de las imágenes, por sus característicos modos de reflexión, es una de las más urgentes y controvertidas del debate actual sobre la imagen. Se trata de saber si las imágenes, en un contexto repetidamente descrito como "inundado" por ellas, pueden ofrecer algún tipo de reflexión propia, alguna forma de pensamiento específica, más allá de apuntar al objeto que representan o de evidenciar sus propias condiciones de producción. Se trata en definitiva de averiguar si, dado que conforman sentido de maneras propias, poseen una fuerza epistémica característica y de comprender, en consecuencia, los mecanismos de la misma, para favorecer una adecuada *crítica* de lo icónico.

La posibilidad de que tal reflexión pueda desarrollarse está anclada, naturalmente, a las formas de creación de significado de las imágenes. Las imágenes no dan argumentos explícitos, o al menos, no de la misma

1. Texto original: "'Das Bild sagt mir sich selbst' –möchte ich sagen. D.h., daß es mir etwas sagt, besteht in seiner eigenen Struktur, in *seinen* Formen und Farben" (Wittgenstein 2001: § 523. Traducción nuestra).

forma que el lenguaje[2]. Por tanto, si encontramos formas de reflexión icónicas habrán de responder a los mecanismos propios de las imágenes, a su semántica específica. De acuerdo con ello, el examen de dicha posibilidad habrá de tener como punto de partida un análisis de las maneras de significar de la imagen: las imágenes presentan lo real con sus propios medios, en sus modos concretos. Es decir, la imagen no es sin más un espejo de lo que tiene delante, sino que lo característico de la misma es que algo *aparece en* ella. Esta idea abre consecuentemente y de forma inmediata la pregunta por dichos medios y modos: en qué consisten esas formas de aparecer *en* la imagen. Como se verá, la dialéctica entre la opacidad y la transparencia de la imagen definirá distintas versiones del significado y de la posibilidad de reflexión icónicos.

Esta capacidad para desarrollar una reflexión en la imagen es especialmente relevante en las imágenes de la violencia, en las que la imagen podría, dado el caso, ofrecer formas de emancipación, nuevas miradas o nuevas visiones que permitieran conformar un pensamiento liberador ante un poder opresor. En concreto, abordaré en lo que sigue dicha cuestión en las imágenes bélicas, espacios privilegiados de relación entre lo icónico y el poder: tanto por un lado porque lo expresan y manifiestan, como por otro lado porque lo ejercen, es decir, son agentes de poder y, por ello, se persigue con tanto énfasis su control. Aquí, según lo anterior, la primera tarea que se plantea es comprender el funcionamiento de estas imágenes: solo atendiendo a sus mecanismos semánticos podremos saber si estas imágenes son exclusivamente vehículos del poder (o de la ideología, etc.) o si pueden así mismo conformar maneras de crítica sobre dicho poder con medios específicamente icónicos, es decir, formas emancipadoras de crítica con las cuales responder a los *Desastres de la guerra*.

Para abordar estas cuestiones, en lo que sigue me voy a centrar en primer lugar en dos formas fundamentales de comprender las imágenes bélicas con dos valoraciones opuestas. Por un lado, en una de las principales concepciones de la imagen que entiende la representación bélica de forma positiva y emancipadora, tal y como se expresa en la primera época de la expansión de la imagen técnica: la de la fotografía de guerra

2. A este respecto, ver, entre otros, el artículo de Noël Carroll "Philosophizing Through the Moving Image: The Case of Serene Velocity" (Carroll 2006).

de principios del siglo xx. Por otro lado y por contraposición, abordaré un tipo de crítica de la imagen bélica en el estudio cultural de lo visual (como aparece con frecuencia en los *visual studies* anglosajones) a través del análisis de la obra de Susan Willis *Portents of the Real: A Primer for Post- 9/11 America* (Willis 2005), crítica que asume una idea de imagen muy común en la postmodernidad (tal y como por ejemplo tiene lugar en los estudios de los atentados del 11 de septiembre de 2001). En uno y otro caso, me interesa aquí dilucidar qué nociones de imagen y de su estructura semántica funcionan como fundamento de cada planteamiento. Frente a estas versiones del significado de la imagen, y a partir de una crítica a estas posiciones, me concentraré en examinar cómo, por el contrario, una teoría de los actos de imagen puede explicar el sentido propio de la imagen y dar cuenta de sus formas de crítica propias[3].

I

Si históricamente la guerra y las guerras habían sido contadas en relatos, mitos e historias que más tarde se convertirían en Historia, en los últimos 150 años la narración de lo bélico sucede también, y de manera cada vez más preeminente, en imágenes. Por supuesto, existen imágenes bélicas desde hace milenios, pero es en el último siglo y medio cuando los relatos icónicos conforman de tal manera la guerra que incluso la transforman y definen, tal y como sucede en la idea de "guerra en directo" en las dos últimas décadas. La aparición de la imagen fotográfica, al igual que sucede en otros ámbitos como la ciencia o el arte, transforma la mirada y las condiciones de la representación en todo el aparato bélico: así, paralelamente a lo que tiene lugar en el caso de otras tecnologías de comunicación, el desarrollo de las imágenes técnicas no solo permitió un mejor conocimiento y un mejor control a los militares de la situación del campo de batalla o de las tropas enemigas (pensemos por ejemplo en la fotografía aérea), sino que así mismo permitía informar a la población civil de la marcha de la guerra y las circunstancias de la misma. Permitía acceder directamente a lo que sucedía en el terreno de lucha y, con ello, determinaría una visión completamente distinta de la confrontación. Desde ese momento, y en especial, a partir de la

3. Una primera versión de este argumento apareció en "Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen" (García Varas 2013).

Primera Guerra Mundial en un crescendo que llega hasta hoy en día, el desarrollo tecnológico de las imágenes y sus formas de transmisión no solo tiene como objetivo la comunicación de lo que sucede, sino que conforma (esencialmente para algunos, como veremos) la estrategia bélica, tanto militar como publicitaria.

Cuando desde la segunda mitad del siglo XIX la imagen fotográfica adquiere paulatinamente una relevancia destacada en la representación de la guerra, el principal poder que se le atribuye, su gran ventaja sobre los relatos de la guerra, es que es *testigo* de lo sucedido. En comparación con otras fuentes históricas, a estas imágenes se les concede una mayor cercanía a la "verdad", en tanto transmiten la impresión de permitir participar ulteriormente en el suceso representado, de asistir, de alguna manera, a lo sucedido. Esto es especialmente evidente a partir del final de la Primera Guerra Mundial y a lo largo de los años 20, momento en el que, junto a los muchos libros que aparecen sobre el conflicto, comienzan a proliferar imágenes de la guerra, unas imágenes, por supuesto, que casi siempre son fotográficas o cinematográficas.

En la República de Weimar la guerra sería el acontecimiento crucial frente al que se define su cultura y, aunque en un principio fue la literatura (sobre todo mediante reportajes o narraciones) la que dirigía y encauzaba la reflexión sobre la misma, pronto el acento se trasladaría de la lectura de textos a la contemplación de imágenes. Y en ellas, el rasgo característico y central que definirá su significado es el automatismo de la fotografía, su naturaleza mecánica, gracias a la cual pueden convertirse en el documento perfecto. Tal era la idea de la fotografía desarrollada desde mediados del XIX: la ventana transparente que nos permite mirar a la escena originaria, nos permite ver la verdad del pasado, presenciar el acontecimiento.

Ernst Jünger, que tanto reflexionaría sobre la guerra y sobre la fotografía, remite en su artículo titulado precisamente "Guerra y fotografía" (Jünger 1930) a la gran precisión técnica requerida en la Primera Guerra Mundial, precisión que exigiría así mismo conservar los detalles más pequeños del suceso histórico: enumerar, ordenar, en definitiva registrar cada uno de los hechos acaecidos. Y en esta tarea, la función de la gran cantidad de fotografías realizadas era esencial en su exactitud como "documentos ópticos". "Al igual que las ametralladoras y los cañones, las cámaras fotográficas captaron como armas ópticas el campo de batalla y

fijaron en fotografías lo que estaba sucediendo" (Knapp 2000: 90). Tal y como afirma Philippe Dubois al comienzo de *El acto fotográfico*:

> [La cuestión del realismo], muy general en el fondo, si se dirige ya de modo particular a toda producción con pretensión documental –textos escritos (reportaje periodístico, diario de navegación, etc.), representaciones gráficas, cartográficas, pictóricas, etc.– se plantea con una agudeza todavía más clara cuando se trata de producciones que proceden de la fotografía. Existe una suerte de consenso de principio que pretende que el verdadero documento fotográfico "rinda cuenta fiel del mundo". (Dubois 1986: 190)

Gracias a este "rendir cuenta fielmente", el espectador de la fotografía puede acceder a la realidad de la lucha, puede ver (y casi tocar) el sufrimiento, ya que la fotografía fija lo sucedido "tal y como lo ve el observador desde las trincheras o desde la altura del vuelo" y así, permite retener "la visión del horror y de la destrucción del paisaje" (Jünger 1930: 10). Este testimonio incómodo ofrece un acceso demasiado directo a su referente, a lo sucedido. Las fotografías, como resultado de procesos mecánicos y químicos, parecen estar equipadas con un mayor contenido de verdad, permitir llegar al objeto histórico. En especial, las imágenes fotográficas en blanco y negro originales transmiten una impresión de autenticidad de la que es difícil escapar.

Imagen 1
Ernst Jünger (1930): *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten.*

Así, cuando en 1994 apareció una fotografía que mostraba a los testigos de la partida del "Danubio", el barco a bordo del cual zarparían del puerto de Oslo 532 judíos noruegos con rumbo a Auschwitz, la imagen se convirtió rápidamente en un referente de la ocupación nazi del país, ya que "su penumbra en blanco y negro parecía registrar la verdad histórica de manera inigualable" (Bredekamp 2004: 45). De forma semejante, las imágenes de la Segunda Guerra Mundial en blanco y negro parecen poseer una cierta "autenticidad" mayor que las realizadas en color de este conflicto, en tanto se integran mucho mejor en la cultura visual sobre la memoria que hemos asimilado[4].

El registro histórico, la ilusión de ofrecer el pasado de forma pura y directa, es lo que durante décadas a lo largo de todo el siglo xx caracterizará a la imagen fotográfica como una gran herramienta de la investigación de la historia y, por consiguiente, de la reflexión sobre la guerra. Sin embargo, este mismo carácter señala también su límite: al desvanecerse en el señalar al original, la imagen no puede por sí misma reflexionar. En este sentido, la fotografía es un fósil: "No hay que esperar de la fotografía más de lo que nos puede dar. Siendo una impresión sutil del acontecimiento exterior, se parece a las improntas que nos han dejado en las rocas la existencia de animales extraños" (Jünger 1930: 11). Y por ello, la imagen necesitaría al lenguaje: ella sería el testigo mudo, que nos obliga a atender al horror, pero incapaz de avanzar más allá; instrumento por tanto de la reflexión, pero que desaparece en la presentación de su referente. Desde esta perspectiva, por tanto, la imagen estaría subordinada por completo al lenguaje verbal o escrito. Accedería al hecho, abriría una ventana al pasado, pero no podría ofrecer más y sería una mera herramienta del verdadero pensamiento, que tendría lugar en palabras.

Este extremo es, así mismo, la raíz de las mayores críticas a las imágenes de guerra: críticas que afirman que ciertas imágenes no transmiten bien, adecuadamente y de forma neutral sus objetos. Así sucede en las acusaciones de manipulación de la imagen, tanto en la fotografía como en las imágenes de cine o televisión. Tenemos muchos ejemplos en los que el posado o el retoque de una imagen histórica parecen implicar necesariamente la disminución de su veracidad, porque no cumplía su

4. Sobre el color de la imagen como fuente de su autenticidad y como rasgo que atribuye evidencia, ver: Peter Geimer, "Die Farben der Vergangenheit" (Geimer 2012).

función de transmisión neutral de lo acontecido, del referente fáctico, del hecho real. Esta aproximación es la que ha criticado durante décadas la imagen que posiblemente con mayor claridad ha representado el final de la Segunda Guerra Mundial y el triunfo del Ejército Rojo en la toma de Berlín: la fotografía de Yevgeny Khaldei de la colocación de la bandera de la URSS en el Reichstag ante una ciudad en ruinas. Esta imagen no solo fue posada, sino así mismo retocada por el autor[5]. Sin embargo, este hecho únicamente reduce el valor histórico de la imagen si entendemos que la fotografía es solo un paso, un acceso a la escena originaria. Un caso semejante es el de la famosa fotografía de Robert Capa titulada "Muerte de un miliciano": las controversias acerca de la identidad del miliciano que aparece en la imagen y acerca de las condiciones en las que fue tomada remiten de nuevo a una estructura de la imagen que funda su verdad exclusivamente en la referencia (neutral, auténtica) al objeto, ignorando tanto el contexto en el que dicha fotografía es presentada (artículos sobre la guerra civil española en la revista *Vu* en 1936 y en la revista *LIFE* en 1937) como la composición de la misma.

Imagen 2
Robert Capa (1936): "Muerte de un miliciano"

5. Estas imágenes pueden verse en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Reichstag_flag_original.jpg> (Fotografía original) y <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Soviet_flag_on_the_Reichstag_roof_Khaldei.jpg> (Fotografía retocada).

En todos estos casos, tanto en su versión positiva como en el rechazo negativo de la imagen manipulada (ya sea por forzar la escenificación o por retoques técnicos), la imagen fotográfica o cinematográfica (cualquier forma de imagen documental) tiene, pretendidamente, una relación simple con la verdad, directa y neutra, y por ello puede constituirse como prueba de lo atroz, recordatorio o memoria perfectos. Es decir, estas imágenes serían el documento ideal, el material básico del trabajo histórico, material que sin embargo necesitaría del lenguaje o la teoría para convertirse en reflexión o pensamiento.

Sin embargo, la pretensión de que la imagen desaparezca en su referencia, en su apuntar al objeto de denuncia (que por sí solo nos obligaría a elaborar la crítica) asume un modelo de imagen que la presenta como simple ventana transparente, como objeto radicalmente traslúcido que dirige por completo la mirada más allá de sí, como vano vacío y sin cuerpo. Tal objeto sería así testigo inmediato del pasado. Pero tal y como han mostrado desde hace décadas tanto la crítica de la fotografía documental como así mismo la reflexión sobre la memoria histórica, no existe la inmediatez o la transparencia ni en el documento ni en el testigo: el testimonio y la imagen son siempre mediados.

Las imágenes mencionadas no nos ofrecen únicamente su referente, sino que lo específico de ellas es que lo hacen *en* la imagen. Es inherente a su significado, clave por tanto, sus característicos "modos de presentación" icónicos. Es decir, no hay imágenes inmediatas, sino que ineludiblemente su significado está inscrito y mediado por cómo aparece en la imagen. No se trata por tanto de hacer desaparecer la imagen en su objeto, en su apuntar al referente, sino de atender así mismo a dichos "modos de presentación" visuales.

II

Un siglo después de la Primera Guerra Mundial nuestra percepción de la guerra ha cambiado radicalmente, sin duda, pero el rol de la imagen en la misma no ha hecho sino avanzar hasta extremos insospechados hasta solo hace unas décadas. Las imágenes técnicas han cobrado un protagonismo tan decisivo en los conflictos bélicos durante los últimos veinticinco años que, como se subraya con frecuencia, las propias batallas sobre el terreno se subordinan a menudo a la representación visual que de ellas se proyecta. En este periodo de tiempo, las imágenes que han

definido la visión de occidente de la guerra están asociadas a las distintas guerras de Irak y a la conocida como "lucha contra el terror" en sus múltiples escenarios. Pero son posiblemente las imágenes de los atentados en Estados Unidos del 11 de septiembre de 2001 las que constituyen el núcleo de nuestra relación con la imagen bélica, las que definen no solo la guerra de nuestra sociedad, sino, para al menos una parte del pensamiento postmoderno y de la crítica cultural anglosajona, nuestra sociedad misma.

Un caso paradigmático de este tipo de acercamientos a la imagen es el que presenta la obra *Portents of the Real: A Primer for Post- 9/11 America* de Susan Willis. Aquí, Willis estudia, desde una posición común en los *visual studies*, una serie de imágenes emblemáticas que definirían la cultura norteamericana y que, en la última década, estarían cada vez más claramente vinculadas a las imágenes de las guerras emprendidas por Estados Unidos. Su análisis persigue explicar dichas imágenes, o dichos "ídolos", a través de los referentes culturales que darían forma a su significado. De esta forma, la autora expone su tesis en los siguientes términos: "Tan cierto como que EEUU evita confrontar su historia, esta historia emerge y nos acosa, repetida en nuestra cultura como una serie de representaciones en figuras" (Willis 2005: 9). Por ello, su estudio pretende mostrar qué hay detrás de las imágenes, qué contenido cultural, referencia histórica o relación de poder define el sentido de cada imagen que examina, en una tarea de exégesis que permitiría configurar una crítica política.

De esta manera, analiza los augurios o signos a los que alude en su título, entre los que se encuentran, entre otros, imágenes de la bandera estadounidense o las fotografías de las torturas que tuvieron lugar en la cárcel iraquí de Abu Ghraib en 2003, y que interpreta explícitamente como "heraldos de nuestra realidad", como *emblemas* de lo real. Entre lo que W.J.T. Mitchell ha llamado "el archivo de Abu Ghraib" (Mitchell 2011), posiblemente la imagen más conocida, y de la que se servirá Willis, sea la que muestra a un hombre encapuchado, de pie sobre una caja, con los brazos casi en cruz y con electrodos en sus manos[6]: tal imagen se convertiría en un icono que definiría la última guerra de Irak.

6. Fotografía *Hooded Man*, tomada en la cárcel de Abu Ghraib en Irak (2003) en: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:AbuGhraibAbuse-standing-on-box.jpg>.

Willis disecciona cada uno de los elementos simbólicos de esta fotografía para relacionarlos en particular con la historia del Ku Klux Klan y con la tradición estadounidense de linchamientos. Aquí, al igual que en otros estudios de su obra, la imagen se ha convertido de esta forma en emblema heráldico, en *símbolo* a decodificar que refiere su significado a ideas o contenidos culturales más allá o "detrás" de la imagen.

La reflexión sobre los atentados del 11 de septiembre de 2001 produjo así mismo numerosos estudios sobre las imágenes transmitidas (y las prohibidas) de la tragedia. Tres importantes aproximaciones filosóficas a estos atentados, publicadas como colección justo un año después de los mismos, revelan destacados elementos comunes en su interpretación de las imágenes de los sucesos: *El espíritu del terrorismo* de Jean Baudrillard, *¡Bienvenidos al desierto de lo real!* de Slavoj Žižeck y *Zona cero* de Paul Virilio. Las tres obras buscan localizar y expresar la cercanía dialéctica entre capitalismo y terrorismo que daría lugar a la forma de violencia extrema de estos ataques, una cercanía que, insisten, y esto es lo relevante aquí, favorece, e incluso reclama, su acontecer en la imagen.

El terrorismo moderno no es algo nuevo, ni siquiera reciente, en Estados Unidos, pero sí lo es, junto a la "naturaleza del enemigo", su carácter espectacular, su expansión en la imagen. Tal y como señala J.A. Clymer, en nuestra economía postfordista los sindicatos y los anarquistas no representan una gran amenaza: en nuestra sociedad del espectáculo las imágenes parecen desplazar a las historias (Clymer 2003). De acuerdo con esto, para Baudrillard, Žižeck y Virilio, las imágenes no serán simplemente un vehículo de comunicación cualquiera en los atentados, sino una de sus condiciones esenciales de posibilidad. Sin detenernos aquí en los pormenores particulares de cada una de las obras[7], estos tres autores coinciden en estudiar las imágenes de lo sucedido como síntomas de una estructura de poder determinada (la del capitalismo occidental reciente que posibilita el terrorismo actual) y, en consecuencia, las interpretarán remitiéndolas a dicha estructura: a una red de relaciones que describe la forma ideológica de la sociedad en la que tales actos son posibles.

7. Abordo más detenidamente estas obras en García Varas (2013).

Tal y como señala Žižeck: "los 'terroristas' mismos no lo hicieron principalmente para provocar un daño material real, sino por el efecto espectacular del mismo" (Žižeck 2002: 11). La imagen es, así, su primer y fundamental objetivo. La esencia del ataque sería la construcción de la imagen. O en palabras de Baudrillard: "les perdonaríamos toda violencia si no hubiera sido transmitida por los medios ("el terrorismo sin los medios no sería nada"). Pero es una ilusión. No existe el buen uso de los medios, ellos forman parte del acontecimiento, forman parte del terror y juegan en uno y otro bando" (Baudrillard 2002: 31). La imagen misma, entonces, forma parte del terror, es opaca.

En estas obras, muy lejos de cualquier aspecto emancipador, muy lejos de ofrecer nuevas formas de reflexión, las imágenes son el lugar de confluencia del poder, en este caso capitalista y terrorista, y, en consecuencia, son entendidas aquí como herramientas de dicho poder o como síntomas a interpretar. El síntoma de la imagen, o más bien la imagen como síntoma, refiere directamente al resto de la cultura, como acabamos de ver, a la forma de la sociedad (de la imagen) que lo crea. Y por tanto, la función del que interpreta, tal y como hacen los anteriores autores, es mostrar su anclaje en dicha sociedad, cultura o mundo simbólico. En todos estos casos, la imagen se convierte en objeto opaco que refleja multitud de referencias culturales, pero que poco deja ver más allá.

El síntoma por un lado y el símbolo por otro son los dos modelos centrales de análisis de la imagen de gran parte de los estudios visuales y culturales y de la postmodernidad, que buscan el sentido de la misma en una red de referencias culturales: las imágenes revelan las formas de poder inscritas en ellas de manera directa, como huellas o síntomas gráficos, o se convierten en símbolos que refieren a otros contenidos de la cultura, como si de emblemas heráldicos se tratara.

En uno y otro caso la imagen es opaca respecto a lo que representa: su sentido parece dirimirse en las referencias a otros elementos de culturales, a estructuras de poder, símbolos, figuras, emblemas o ideas. Pero sus formas peculiares de crear sentido quedan apagadas, oscurecidas, frente a dichas referencias. La imagen entonces es un objeto opaco, que no dirige la mirada más allá (que es lo que hacen las imágenes), sino que se coloca como símbolo junto a otros.

En todos estos casos, las imágenes son incapaces de proporcionar algún tipo de reflexión, no pueden ofrecer alguna clase de pensamiento propio sobre lo que presentan (no digamos ya alguna crítica), ya que son reflejos de los condicionantes culturales que determinan el significado en la sociedad de la imagen. De esta forma, conectan con la atribución a las imágenes, como recuerda Dominic Lopes, de "una naturaleza pornográfica" (Lopes 2005: VII). De acuerdo con la afirmación de Frederic Jameson: "lo visual es esencialmente pornográfico, lo que quiere decir que su finalidad es la fascinación inconsciente y arrebatada" (Jameson 1990: 1). "Ser espectador se ha convertido en sinónimo de una mirada boquiabierta vacía, de una atención incapaz de provocar pensamiento" (Stafford 1996: 11).

¿Cabe hablar aún de crítica en la imagen? ¿Es posible quizás describir algún aspecto emancipador icónico en concreto, aquí, en las imágenes bélicas? Si es así, pasa sin duda por comprender el significado de las imágenes desde otras coordenadas: de adentrarse en el sentido específicamente icónico y no entender la imagen, al menos única y exclusivamente, como una ficha en el juego de símbolos culturales. Como se señalaba más arriba, se tratará (también) de dar cuenta de los característicos "modos de presentación" de la imagen. Ya que el "decirnos algo" de la imagen "consiste en su propia estructura, en *sus* formas y colores".

III

Horst Bredekamp se propone en su obra *Theorie des Bildakts* desarrollar una teoría pragmática del significado de las imágenes y para ello analizará el tipo de *actos o gestos* que las mismas producen, teniendo en cuenta tanto su contexto como sus objetivos y efectos. De esta manera, las herramientas teóricas que Bredekamp plantea, si bien no totalmente desarrolladas para todos los casos, son especialmente adecuadas para el análisis de imágenes como las que nos ocupan, las imágenes bélicas. Bredekamp establece tres grandes formas de actos de imagen: como se verá, será la tercera de estas formas la que más nos interese en este contexto, en tanto se concentra en las características formales de la imagen.

El primer tipo de acto de imagen que Bredekamp describe es el esquemático: aquí, las imágenes se presentan de forma ejemplar, como modelos a seguir. Ofrecen así estándares para la valoración y,

con ello, pautas para su imitación. En su libro, Bredekamp se centra fundamentalmente en imágenes que representan cuerpos humanos, pero el efecto de este tipo de actos de imagen podría ser extendido mucho más allá. Así, dentro de las imágenes bélicas, gran parte de los monumentos conmemorativos a lo sucedido en la guerra entrarían dentro de este grupo. El monumento soviético de Treptower Park, en Berlín, es un claro ejemplo: exhibe tanto una gigantesca escultura al "libertador"[8] –que expresa valores como la dignidad, la heroicidad o el valor militares– como numerosos paneles en los que refleja, sin duda con carácter ejemplar y vocación de modelo, la vida de los trabajadores, las trabajadoras y los soldados rusos[9], o la liberación del pueblo alemán por parte del ejército soviético[10].

Así mismo, este tipo de acto esquemático o ejemplarizante caracteriza un amplio espectro de representaciones icónicas de la memoria histórica: tanto aquellas que se presentan de forma directa en figuras humanas que describen el gesto a seguir o a imitar, como otras muchas en las que dicho gesto no aparece con la misma evidencia, pero sí con la misma voluntad aleccionadora (tal y como sucede en numerosos museos de la memoria).

La segunda forma de actos de imagen que Bredekamp estudia es la que denomina "sustitutiva": en ella se intercambiarían imagen y objeto. Este tipo de actos partiría de la práctica de identificación de la imagen y el cuerpo, práctica que hunde sus raíces en múltiples tradiciones, pero de forma paradigmática puede observarse en la teología cristiana, que buscaría con dicha identificación legitimar el uso de imágenes frente al

8. Imágenes de la escultura "El libertador" de Yevgeny Vuchetich, de 12 metros y 70 toneladas de peso, con un niño en brazos y una espada, que pisando una cruz gamada en: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Berlin_Treptow_Ehrenmal_07.jpg&filetimestamp=20050802212723>.

9. Imagen del panel en el monumento conmemorativo soviético a los caídos en la Segunda Guerra Mundial de Treptower Park, Berlín. Relieve en mármol. Título: *Destrucción y sufrimiento en la Unión Soviética*. 1949. Autor: Yevgeny Vuchetich: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sowjetische_Ehrenmal_im_Treptower_Park_-_Sarkophag_2.jpg>.

10. Imagen del panel en el monumento conmemorativo soviético a los caídos en la Segunda Guerra Mundial de Treptower Park, Berlín. Relieve en mármol. Representación de la liberación del pueblo alemán por parte del ejército soviético, 1949. Autor: Yevgeny Vuchetich: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sowjetische_Ehrenmal_im_Treptower_Park_-_Sarkophag_7.jpg>

rechazo originario de lo icónico en el cristianismo. Este sería el caso de la tradición del *vera icon*, la imagen verdadera de Cristo, en sus distintas variantes, como son por ejemplo el paño de la Verónica, la Sábana Santa de Turín o el Santo Sudario de Oviedo. Este tipo de identificaciones de cuerpo e imagen tienen lugar dentro del ámbito de las representaciones bélicas de muy diversas formas: tanto en los enfrentamientos iconoclastas en los que la imagen ha de ser destruida para eliminar al enemigo, como de la manera totalmente opuesta, haciendo que instituciones y personas ausentes estén presentes a través de sus imágenes. De esta forma, una de las armas utilizadas en la guerra de Irak sería el derribo de las estatuas de Sadam Hussein, que tendría como objetivo derrocarlo simbólicamente, así como la mutilación de los frescos y las pinturas de sus palacios. O, también, este tipo de actos sustitutivos constituirían la base de la utilización de imágenes de ejecuciones y de torturas como talismanes, como armamento supersticioso de defensa ante posibles represalias por los actos cometidos.

Un nuevo motivo de esta clase son las imágenes de linchamientos o de agresiones al enemigo caído –como pueden ser las imágenes de las últimas horas de Omar Gadafi– en las que el hecho de grabar la escena permite al que graba participar directamente en la ejecución y al espectador, participar de forma secundaria. Este elemento cobra importancia por supuesto en el momento en que los medios distribuyen globalmente las imágenes. En este sentido, desde los asesinatos del americano Nicolas Berg (2004) y del italiano Fabrizio Quattrocchi (2006), decenas de rehenes han muerto para que su ejecución se muestre en imágenes. Así, y según subraya Bredekamp, la práctica histórica de transformación de los cuerpos de los enemigos en trofeos de disuasión, tal y como fue presentada por Goya en sus *Desastres de la guerra*, muta en la práctica ya no de mostrar en imágenes seres humanos porque hayan sido ajusticiados o asesinados, sino de asesinarlos para mostrarlos en imágenes.

Por último, el tercer tipo de actos de imagen –que como decía será el que aquí me interese fundamentalmente– es el que comprende aquellos actos que Bredekamp llama "intrínsecos", que son aquellos que "se encienden desde la fuerza de la forma diseñada y dispuesta como forma" (Bredekamp 2010: 53). La forma determina por supuesto también los actos sustitutivos y los actos esquemáticos antes mencionados, pero es

en este caso donde toma conciencia de sí y permite por tanto una acción o un efecto que surge de ella misma. Por ello, es aquí donde la imagen reflexiona y vuelve sobre sí misma a través de sus medios propios ("intrínsecos"): la forma y la figura, el color, la composición, la materialidad pictórica, etc. Y con ello, las imágenes se preguntan, vuelven sobre lo pretendidamente dado, ofreciendo o bien otras visiones, o bien fracturas en la perspectiva inmediata, casi siempre normativa.

En su exposición de este tipo de actos, Bredekamp no menciona apenas ningún caso de imágenes bélicas, pero sin embargo es precisamente esta clase de actos la que permite comprender gran parte de las imágenes de o acerca de la guerra que buscan desarrollar una crítica, o al menos cierta forma de reflexión, sobre el conflicto. Esto es, la reflexión sobre la forma es la herramienta fundamental de las imágenes bélicas que deliberan (u obligan a deliberar) sobre la guerra con medios específicamente icónicos. Me concentraré aquí en dos obras en las que esta determinación es especialmente evidente: *Onkel Rudi* de Gerhard Richter y las diferentes series fotográficas de David Levinthal sobre la guerra, pero este tipo de estrategias para presentar o forzar una crítica desde la imagen está presente en un muy amplio número de casos, tanto de imágenes artísticas –en las que cabe esperar una disposición tanto a la crítica de los conflictos como a la atención y consideración sobre la forma de la representación– como de imágenes no artísticas.

En 1965 Gerhard Richter pintó un óleo que se asemeja en aspecto a una fotografía borrosa y en la que aparece un soldado con el uniforme del ejército alemán ante un muro. Tituló esta pintura *El tío Rudi*, mostrando con ello la cercanía con el modelo, tanto por su parentesco (el soldado era su tío Rudolf Schönfelder), como por el diminutivo del nombre propio. Con ella Richter tematiza en primer lugar la implicación de su familia, de sus parientes más cercanos, en el Tercer Reich y en el régimen nazi. Pero también,

Gerhard Richter (1965), "Onkel Rudi"

y de forma más amplia, tematiza y se ocupa de la implicación de todas las familias alemanas: vuelve sobre esa forma de intimidad directa y silenciosa con el nazismo que caracteriza a la generación de sus padres y que su propia generación se ocupa de poner en cuestión de todas las maneras posibles, dejándola aquí en suspenso para resquebrajar su continuidad simple en la recepción de la memoria.

Para conseguir dicha suspensión, esta distancia de la inmediatez, la reflexión sobre el medio de la imagen es esencial en el significado de la obra. Richter parte, como es sabido, de una fotografía que copia en pintura y, así, su imagen deja (o más bien hace) ver, a la vez, tanto el original fotográfico como la reelaboración del mismo, la distancia que separa la pintura de la fotografía. Richter afirma en varias ocasiones que su objetivo es hacer "fotografías con pinturas", pero en todas ellas la pretendida inmediatez de lo fotográfico se desvanece, obligando al que las mira a reflexionar, a avanzar en el sentido de la imagen. De esta manera Richter se beneficia por un lado de la referencia fotográfica a la realidad, pero elimina así mismo su inmediatez: muestra la continuidad, esa intimidad, pero al dejarla en suspenso nos obliga a mirarla, fuerza a reflexionar sobre ella.

Esta conversión de lo fotográfico en pictórico se muestra de forma directa en la propia imagen y, de esta manera, prácticamente toda la cualidad formal de la pintura está referida a dicha transformación: presenta no solo una fotografía, sino una fotografía concreta, que parece algo borrosa, que responde a las convenciones de representación fotográficas usuales y que por tanto reconocemos directamente como un retrato de un familiar militar. Es así a través de herramientas formales y de la reflexión sobre el medio y el soporte de la imagen cómo Richter abre la posibilidad de la crítica acerca de la herencia del pasado nazi en Alemania, exigiendo la reflexión sobre dicho pasado y su memoria. Esto es, la crítica se presenta aquí con medios específicamente icónicos.

Por su parte, David Levinthal realizó en 1972 su primera serie de fotografías sobre la guerra, en este caso la Segunda Guerra Mundial, una serie titulada *Hitler Moves East* y que daría lugar a varias exposiciones pocos años más tarde (1975-1977). Más tarde presentaría *Mein Kampf* (1993-1994) e *Irak* (2008). En la primera de las series, Levinthal recrea la invasión alemana de Rusia de 1941; en la segunda, el ascenso del

nazismo en Alemania; y en la tercera, se ocupa de las recientes guerras de EEUU contra Irak. En todas ellas, Levinthal fotografía escenas de guerra o asociadas a la misma, escenas que nos resultan familiares y reconocibles. Sin embargo, los modelos de Levinthal son muñecos de juguete, soldados de plomo o muñecos de plástico, situados en entornos borrosos, oníricos. En las dos primeras series el autor juega con el enfoque (o desenfoque) de su cámara Polaroid para definir unas imágenes que responden a los tópicos visuales sobre sus motivos, pero que se revelan extrañas, irreales, mostrando la artificialidad del modelo y de toda la composición de la imagen. En la serie *Irak*, por el contrario, utiliza por vez primera una cámara digital, porque esta es, dice, "la forma en la que vemos esta guerra", una forma que determina la propia guerra y que hace que imágenes con un filtro verde nos resulten normales.

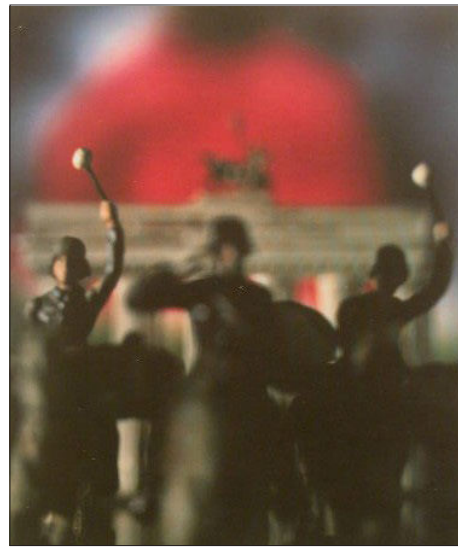


Imagen 4
David Levinthal (1993-1994): *Mein Kampf*

Levinthal nos hace así en primer lugar volver sobre la cultura visual que define estos tópicos, sobre la determinación de una iconografía o una escenografía concretas como imágenes de la memoria común. Pero así mismo y en segundo lugar, nos exige reflexionar sobre los propios conflictos bélicos que dichas imágenes presentan: la extrañeza que estas producen, la confusa soledad que transmiten y ese efecto artificial y absurdo que las caracteriza remiten al propio sin sentido de la lucha, a la ambigüedad de las ideas de heroísmo, agresión o defensa. Son entonces las características formales de la imagen, sus recursos "intrínsecos", como son la cualidad desenfocada de la imagen, o el uso de modelos de juguete, los que permiten a Levinthal ofrecer herramientas, de nuevo, específicamente icónicas, para la reflexión o la crítica de los fenómenos que presenta.

Tanto la obra de Richter como las de Levinthal implican, de esta manera, actos de imagen "intrínsecos" en el sentido de Bredekamp, que llevan consigo y exigen una reflexión sobre nuestras formas de mirar y, fundamentalmente, sobre el contenido de sus imágenes. Con ello, los "modos de aparecer" de estas imágenes, sus particulares maneras de presentar sus objetos, son las herramientas de las que parten y que desarrollan para, en definitiva, forzar y encauzar una crítica en términos icónicos.

Este tipo de procesos parecen comunes en las imágenes artísticas: estas abren el camino de la reflexión a través de volver sobre sus propios medios, su forma, insistiendo en eliminar la inmediatez en su significado –tanto la inmediatez de la transparencia, que las suprime frente a su referente, como la de la opacidad, que nos remite solo a lo que está detrás de ellas, como símbolos o emblemas. Así, la imagen artística nos forzaría a detener la mirada sobre ella y abrir una "dialéctica imaginativa", una forma peculiar de pensamiento. Ahora bien, la pregunta inmediata que se plantea es si esto es únicamente propio de la imagen artística, si podemos, fuera de la lógica del arte, encontrar formas de reflexión en imágenes similares a las descritas. Sostengo que esto sí es posible, al menos en ciertos casos de imágenes no artísticas y, para ello, me remito a un conocido ejemplo, muy discutido en los últimos años: las cuatro imágenes rescatadas de Auschwitz a las que Didi-Huberman dedica su obra *Imágenes pese a todo*. Es precisamente en el detenerse sobre las características formales, en la llamada de atención sobre las mismas, donde estriba la apelación a la reflexión que realizan las llamadas "únicas imágenes del holocausto".

Sin recorrer toda la obra de Didi-Huberman, sí merece la pena volver sobre algunos pasajes especialmente significativos. El autor señala que existen dos formas de "poner inatención" a estas imágenes: por un lado, hipertrofiarlas y convertirlas en *iconos* del horror, querer ver todo en ellas; y por otro, vaciarlas y reducirlas a *documentos*, purificándolas de todo su peso no informativo, no documental. En uno y otro caso se retocarían rostros y cuerpos, se reencuadrarían las imágenes para restituir las condiciones normales de visión, todo ello para eliminar la *masa negra* de la imagen, "donde nada es visible": "Al encuadrar de nuevo estas imágenes creyeron, sin duda, estar preservando el *documento* (el resultado visible,

la información clara). Pero se suprimía de éstas la fenomenología, todo lo que hacía de ellas un acontecimiento, (un proceso, un trabajo, un cuerpo a cuerpo)" (Didi-Huberman 2004: 63-64).

Este es el cuerpo a cuerpo que exigen dichas imágenes, la mirada de vuelta y la reflexión a la que obligan, la apertura de un pensamiento que no es la mera constatación de datos documentales. El juego de luz y sombras que muestran, la masa negra, es el bastidor de la imagen: el testimonio que ofrece el fotógrafo es el de la urgencia de la imagen, la imposibilidad del enfoque, el riesgo que corrió, la preocupación y el apresurarse, la poca destreza… "Esta imagen está, formalmente, sin aliento: como pura 'enunciación', puro *gesto*, puro acto fotográfico sin enfoque […], nos permite comprender la condición de urgencia en la que fueron arrebatados cuatro imágenes al infierno de Auschwitz" (Didi-Huberman 2004: 65). Estas imágenes, en sus "modos de aparecer", en sus inexactitudes y sus efectos borrosos, son los "pobres andrajos" que quedan del horror, el rastro necesario que nos fuerza a pensar e imaginar, en definitiva, a reflexionar *en y con* ellas sobre lo sucedido.

Las imágenes de Richter y de Levinthal buscan una reflexión sobre lo bélico en su trabajo sobre la forma de la imagen, en el distanciamiento de una recepción inmediata que ignore la propia imagen. Las fotografías de Auschwitz no buscan volver sobre su forma, pero nos obligan a ello: muestran sus condiciones de posibilidad en dicha forma y por ello exigen que las mismas sean pensadas, imaginadas, abordadas. Unas y otras son actos que ofrecen nuevas perspectivas, nuevas visiones en el discurso sobre la guerra y actos que realizan esta reflexión (y las posibles formas de emancipación) con los medios propios de las imágenes.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (2002): *The Spirit of Terrorism.* London: Verso, 105 p.

Boehm, Gottfried (2012): "Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor", *in*: Jeffrey, C. Alexander / Bartmanski, Dominik Maksymilian (eds.): *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life.* Palgrave Macmillan: New York, 262 p.

Bredekamp, Horst (2010): *Theorie des Bildakts*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 463 p.

Carroll, Noël (2006): "Philosophizing Through the Moving Image: The Case of Serene Velocity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* Vol. 64, No. 1, Special Issue: *Thinking through Cinema: Film as Philosophy*, p. 173-185. [Traducción al castellano en García Varas, Ana (ed.) (2011): *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca]

Clymer, Jeffory A. (2003): *America´s Culture of Terrorism: Violence, Capitalism and the Written Word*. Chapel Hill: North Carolina University Press, 277 p.

Didi-Huberman, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 272 p.

Dubois, Philippe (1986): *El acto fotográfico: de la representación a la recepción.* Barcelona: Paidós, 192 p.

García Varas, Ana (2013): "Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen", *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, Vol. 50, p. 11-29.

Geimer, Peter (2012): "Die Farben der Vergangenheit", *in*: Blum, G. / Bogen, S. / Ganz y Rimmele, M. (eds.): Berlin: Pendant Plus, p. 377-387.

Jameson, Frederic (1990): *Signatures of the Visible.* New York, London: Routledge, 254 p.

Jünger, Ernst (1930): "Guerra y fotografía", *in*: Jünger, Ernst: *Das Antlitz des Weltkrieges*. *Fronterlebnisse deutscher Soldaten.* Berlin: Neufeld & Henius.

Jünger, Ernst (1930): *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten.* Berlin: Neufeld & Henius, 328 p. (Traducido y editado en

Sánchez Durá, Nicolás (2000): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Ed. Universidat de Valencia, 240 p.)

Knapp, Georg (2000): "Fotografía y mirada estereoscópica", *in*: Sánchez Durá, Nicolas, *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Ed. Universidad de Valencia, p. 87-104.

Lopes, Dominic (2005): *Sight and Sensibility*. Oxford: Oxford Univ. Press, 210 p.

Michell, W. J. Thomas (2011): *Cloning Terror*. Chicago, Univ. of Chicago Press, 209 p.

Sánchez Durá, Nicolás (2000): *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Ed. Universidat de Valencia, 240 p.

Stafford, Barbara (1996): *Looking Good. Essays on the Virtues of Images*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 259 p.

Virilio, Paul (2002): *Ground Zero*. London: Verso, 82 p.

Willis, Susan (2005): *Portents of the Real: A Primer for Post- 9/11 America*. London: Verso, 146 p.

Wittgenstein, Ludwig (2001): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 246 p.

Žižeck, Slavoj (2002): *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso, 154 p.

VERDAD Y CONOCIMIENTO

LA IMAGEN MEDIADORA

EL VALOR DE LA IMAGEN EN LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA HISTORIA: LAS PORTADAS DE TIEMPO DE HISTORIA (1974-1982)

Aránzazu Sarría Buil
Université Bordeaux Montaigne (Francia)

Resumen

Este trabajo incorpora el análisis de la imagen fija al estudio de las publicaciones periódicas de la transición democrática a través de una reducida selección de portadas de la colección *Tiempo de Historia* (1974-1982). Nos interesaremos por las imágenes, entendidas como huellas que concurren a la formación de conocimiento, en la relación de complementaridad que establecen con el contenido textual de la revista en favor de la creación de un discurso histórico. Intentaremos asímismo comprender los objetivos de la práctica editorial a través de la triple funcionalidad acordada al valor divulgativo, testimonial y político de la imagen.

En el panorama de la edición española que se había ido configurando tras la Ley de Prensa de 1966, la aparición de una nueva revista en los quioscos iba a ofrecer, desde su portada, fragmentos de un pasado del país que durante décadas no se había dejado ver. Y lo hacía a partir de la imagen. Era diciembre de 1974 cuando *Tiempo de Historia,* la nueva publicación impulsada por José Angel Ezcurra y dirigida por Eduardo Haro Tecglen, dos de los pilares de la mítica revista *Triunfo*, veía la luz emprendiendo una andadura coetánea e indisociable al período de la transición hacia la democracia.

Eran tiempos en los que la acción represiva de la dictadura recordaba la dureza de los primeros años del régimen y, sin embargo, desde los sectores opositores ávidos de libertad de expresión se consideraba que había llegado el momento de abordar el pasado más inmediato desde la crítica de los fundamentos míticos sobre los que se había construido la historia oficial. Desde su experiencia en el semanal informativo *Triunfo*, José Angel Ezcurra recuerda cómo estaba forjándose una demanda social favorable al estudio histórico con carácter divulgativo, que correspondía a "una tendencia impulsada por la propia revista a mitad de los sesenta que consideraba determinados hechos del pasado como convenientes metáforas para una crítica ideológica del presente español" (Ezcurra 1995b: 608).

En esa tarea *Tiempo de Historia* albergará una doble modalidad de representación: texto e imagen, discurso y fotografía, cuya indisociabilidad actuará como mecanismo de presentación de unos hechos históricos a los que se quiere dotar de la máxima veracidad. La eficacia de la imagen residirá en la capacidad de expresar una verdad con valor histórico. Sobre la tensión que resulta de la articulación entre ambos registros que se cruzan, se cuestionan, pero que nunca se confunden[1], se propone

1. Los dos "registros", texto e imagen, a los que el filósofo e historiador Louis Marin hacía referencia son el discurso y la pintura. "*Le tableau a le pouvoir de montrer ce que la parole ne*

una lectura del pasado que consiste en mostrar y hacer presente lo que la dictadura franquista había ocultado o vuelto invisible. Número tras número, se fue tejiendo un relato histórico basado en la recuperación de personajes, acontecimientos, ideas de la época contemporánea que, gracias a la relación que el texto mantiene con la imagen, consigue no sólo poner fin a la omisión o al arrinconamiento a los que el franquismo los había relegado, sino también revelar la manipulación a la que desde el poder estaba sometida la escritura de la historia. De ahí a la voluntad de contrarrestar la verdad oficial con otras versiones plurales y desde enfoques novedosos sólo habrá un paso que será dado desde las primeras páginas, añadiendo así un valor político al uso de la imagen.

Para este estudio, proponemos basarnos en una selección de portadas elegidas entre los noventa y tres números con periodicidad mensual que constituyen el conjunto de la colección *Tiempo de Historia*[2]. El espacio de la portada será entendido como soporte privilegiado para la inclusión de una o varias imágenes que, al ponerse al servicio del conocimiento de un pasado oculto o tergiversado, desvela los resortes discursivos sobre los que se apoyaba la propia dictadura. Con esta apuesta por el análisis de la imagen fija, queremos contribuir al conocimiento de las publicaciones de esos tiempos transicionales, cuya capacidad de generar discursos de opinión durante un período en el que las Cortes no desempeñaban el papel de representación ciudadana ha sido puesta de realce en numerosos trabajos de especialistas. Si el contenido textual de colecciones consagradas de la época como *Cuadernos para el Diálogo* o *Triunfo,* ha sido objeto de atención, en menor medida lo han sido las imágenes de este período, quizás con la excepción del humor (Muñoz Soro 2006). Consolidado

peut énoncer, ce qu'aucun texte ne pourra donner à lire. A l'inverse, ce que Marin nommera 'la défaillance du visible aux textes' laisse l'image étrangère à la logique de la production du sens que portent les figures du discours" (Chartier 2009 : 204).

2. Gracias al empeño del que fuera su director, la colección completa está disponible en versión digital en http://www.tiempodehistoriadigital.com/. En este artículo se analizarán las portadas de los números siguientes: "Octubre, 1934. La revolución de Asturias", *TH* n° 1, (12.1974), "Victoria Kent: una experiencia penitenciaria", *TH* n° 17 (04.1976), "Dolores Ibárruri: la última sesión de Cortes de la República", *TH* n° 22 (09.1976), "Guernica", *TH* n° 29, (04.1977), "Una entrevista con la Historia. Federica Montseny", *TH* n° 31 (06.1977), "1939-1979: Cuarenta años de España", *TH* n° 62 (01.1980), "Balance de 5 años. El Postfranquismo", *TH* n° 72 (11.1980) y "Así fue el 18 de julio", *TH* n° 80-81 (07-08.1981).

éste en tanto que forma de comunicación social, sí ha despertado un creciente interés en los últimos años como muestran los estudios que se han hecho eco de la capacidad crítica inherente al lenguaje de la viñeta[3], así como recopilaciones y exposiciones que recogen la producción de humoristas gráficos durante este período de la historia de España como Cesc, Chumi Chúmez, Forges, Mingote, Ops/El Roto o Peridis. Por otra parte, en el ámbito propio de la imagen es preciso señalar la atracción suscitada tanto por la televisión en el panorama de los medios de comunicación como por el cine como industria cultural, convertidos ambos en objetos de estudio y que revelan su cambiante relación con el poder, desde ser instrumentos propagandísticos al servicio de la dictadura hasta contribuir a la construcción de espacios democráticos.

Conviene que volvamos un instante a la imagen del quiosco transformada por la aparición de nuevas revistas con la que comenzábamos estas páginas, pues *Tiempo de Historia* compartió ese espacio con otras publicaciones periódicas tales como *Cambio 16* (1971-), *Hermano Lobo* (1972-1976) o *Interviú* (1976-), por citar sólo tres representativas en su género, cuyas portadas redibujaban el nuevo panorama periodístico que se ofrecía al lector de los setenta. Esta alusión al quiosco pone de relieve los cambios que estaban aconteciendo en lo relativo a la capacidad de producción y de difusión como consecuencia de una pseudoapertura informativa, y nos lleva también a plantearnos la incidencia de esa nueva oferta en la gestación de una nueva mirada en el lector. Se trata de una suerte de desplazamiento que ha sido estudiado por el escritor Régis Debray para quien el sentido de la imagen residiría en la mirada, como el de lo escrito reside en la lectura. En su reflexión la historia y las culturas

3. Estas aportaciones proceden sobre todo del periodismo (Conde Martín 2002). El número 7 de los *Cuadernos de Información y Comunicación*, dirigido por Felicísimo Valbuena de la Fuente y editado por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid está dedicado a "La comunicación del humor". Destacar en él la aportación de Cristina Peñamarín (Peñamarín 2002: 351-380). Desde diciembre del año 2001, contamos con la labor desarrollada por Manuel Barrero (Barrero). Sobre este género de la imagen por excelencia, ver Antonio Altarriba (Altarriba 2008). En cuanto a los estudios aportados por los historiadores de la comunicación, consultar Natalia Meléndez Malavé (Meléndez Malavé 2005). *El Humor en la historia de la comunicación* fue el título del XIII Congreso Internacional de la Asociación de Historiadores de la Comunicación, celebrado en la Facultad de Periodismo de Cuenca del 21 al 23 de octubre del 2013.

de la mirada no son independientes de las revoluciones técnicas que modifican en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes que una sociedad debe procesar. Es el caso del período que nos ocupa, en el que se inscribe la aparición y recorrido de *Tiempo de Historia*, que correspondería al de un cambio de *mediasphère*, que Debray sitúa entre 1960 y 1980. Acontecido en el corto lapso de una generación –elemento novedoso en el transcurso de la historia–, nos introduce en la era de lo visual protagonizada por la llegada de la televisión en color y el conjunto de las técnicas de vídeo[4].

En este momento cambiante en el seno de la prensa escrita, testigo de la llegada de nuevos títulos y de la desaparición de cabeceras históricas, el aspecto visual que ofrece cada una de estas publicaciones va a resultar determinante en la relación que tejerán con sus lectores. En los aspectos formales, *Tiempo de Historia* refleja su filiación con la revista *Triunfo*: interior en blanco y negro con imágenes ilustrativas del texto y portadas en color. Su trayectoria es coetánea a los cambios que suponen una modernización de los "productos periodísticos", gracias a la progresiva adopción del *offset*, la reducción del formato de las maquetas, la generalización del color y de la imagen como soporte ilustrativo, y ello en un contexto de crisis económica y de aumento del precio del papel.

Desde su portada, *Tiempo de Historia* apuesta por la imagen. La primera constatación del estudioso del tema que se acerca a esta revista es que de manera sistemática la portada constituye el territorio privilegiado reservado a la imagen y al color. Imagen que, aunque en blanco y negro, sigue estando presente en el interior de la publicación, a primera vista como ilustración del texto –impresión que matizaremos enseguida–, con el que se reparte el espacio atribuido a los artículos centrales. Como ya hemos indicado, para esta ocasión nos limitaremos a estudiar una

4. "*Mais les cultures du regard, en retour, ne sont pas indépendantes des révolutions techniques qui viennent modifier à chaque époque le format, les matériaux, la quantité des images dont une société doit se saisir. […] L'évolution conjointe des techniques et des croyances va vous conduire à repérer trois moments dans l'histoire du visible : le regard magique, le regard esthétique et enfin le regard économique. Le premier a suscité l'idole ; le second l'art ; le troisième le visuel. Plus que des visions, ce sont là des organisations du monde* " (Debray 1992: 57). El equivalente en materia de lo escrito y sobre la necesidad de estudiar las prácticas de lectura condicionadas por el libro junto a la crítica textual y al análisis del soporte material, ver Chartier 1996.

muy reducida selección de portadas con las que evidentemente no queda agotado el tema.

Abordaremos la imagen desde la propuesta del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, esto es, entendida como vestigio de la historia, huella que concurre a la formación de conocimiento y contribuye a hacer legible un acontecimiento histórico. Las imágenes forman parte del inmenso archivo disponible a la experiencia presente y del que emerge ese momento de legibilidad que aparece como un punto crítico, un síntoma, en lo que hasta entonces era la lectura del pasado, permitiendo así el advenimiento del conocimiento histórico (Didi-Huberman 2010: 16[5]). El interés por trasladar a la actualidad el estudio de determinados acontecimientos a través de esos vestigios de la historia reciente española constituye un primer objetivo, probablemente el más inmediato, que pretende acercar al lector a esos episodios de los que había permanecido alejado debido a la manipulación histórica ejercida por la dictadura. Con el tiempo, la colección se convierte así en un verdadero archivo pues consigue acumular una serie de imágenes de indudable valor histórico: fotografías, pero también carteles y dibujos cuya función no podemos limitarla a la de ilustrar el contenido textual, puesto que esa variedad de soportes permite algo más, la creación de una continuidad discursiva entre texto e imagen, que ofrece así al lector una propuesta conjunta de lectura y mirada sobre la historia[6].

Esa recuperación de representaciones visuales del pasado es indisociable de una clara intencionalidad, resultado de la elección temática y formal por parte del equipo editorial a la hora de distribuir el espacio de lectura y de realizar la maquetación de la revista. De ahí que nos parezca necesario distinguir tres valores contenidos en la aportación de *Tiempo de Historia*[7], a través del uso que la publicación hace de la imagen: divulgativo, testimonial y político. Se trata de funciones que no se excluyen entre sí, más bien al contrario, pues alcanzan gracias a la asociación entre

5. Prolonga la reflexión propuesta por Walter Benjamin.

6. "*Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les intrepréter, de les distancier hors des 'clichés linguistiques' qu'elles suscitent en tant que 'clichés visuels'*" (Didi-Huberman 2009: 36).

7. En adelante, *TH*.

ellas una gran eficacia discursiva en su triple capacidad de formar una nueva mirada en el lector.

Revelar para cuestionar el saber

Si partimos del primer número de la colección, observamos que la apuesta editorial se hace en favor de la fotografía, una toma de la ciudad de Oviedo durante el proceso revolucionario de Asturias de octubre de 1934, que ocupa prácticamente la totalidad de la página [Imagen 1][8]. Con ella desea ofrecer fragmentos de un pasado del país, silenciado durante décadas y excluido hasta entonces de representación. De hecho, de las 91 portadas que integran el conjunto compuesto de 93 números –de los cuales dos son dobles–, 36 corresponden a fotografías.

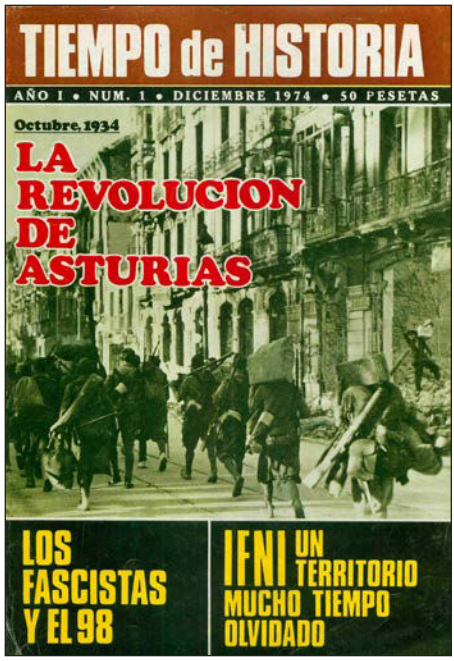


Imagen 1: *Tiempo de Historia* n°1, 01/12/1974

Esa primera portada que el lector puede observar en el quiosco en diciembre de 1974 es un buen ejemplo de la carga política y del valor memorial inherente a la imagen que *TH* propone, pues representa un instante de la revolución de Asturias de octubre de 1934, acontecimiento clave para entender las tensiones políticas durante la Segunda República y la conflictividad social presente a lo largo de esa década. En su relación al tiempo, la fotografía constituye un vector de complejidad histórica y supone la exigencia de una toma de posición crítica por parte del historiador de las imágenes, encaminada a construir "una

8. "Octubre, 1934. La revolución de Asturias", *TH* n° 1, (12.1974). El título de los otros artículos referenciados en la parte inferior de la portada es "Los fascistas y el 98" e "Ifni. Un territorio mucho tiempo olvidado".

memoria en la actualidad o una actualidad en la historia", retomando las palabras de Didi-Huberman, lo que concede un carácter *intempestivo* a todo análisis consecuente de las imágenes[9].

La hipótesis que constituye nuestro punto de partida es que la portada no sólo anuncia una temática central del ejemplar, que a su vez anticipa el posicionamiento crítico de la revista, sino que además contribuye a ejercitar una mirada interpretativa sobre la historia. En el interior de cada número, el lugar dedicado a la imagen, presente en prácticamente todas las páginas, a veces ocupando la totalidad del espacio, otras compartiéndolo con el texto, participa en la creación de una superficie crítica en correlación y coherencia con el contenido discursivo y los objetivos anunciados por el consejo editorial. La presencia de la imagen es tal en cada uno de los artículos que más que una tensión por la primacía de lo visible o de lo lisible, encontramos una gran complementariedad con el espacio textual. No se trata por lo tanto de jerarquizar ambas esferas, sino de entender el reparto espacial entre la palabra y la imagen desde una relación simbiótica al servicio de la transmisión del conocimiento histórico.

En el ejercicio de esa doble y casi simultánea lectura al que se entrega la mirada del lector reside el primer valor acordado a la imagen en esta revista: un valor divulgativo, de acceso al conocimiento de la historia a un público no especialista y que encuentra en la parte gráfica, y muy concretamente a través de la fotografía, un factor de credibilidad, o lo que es lo mismo, la prueba, el vestigio que permite entroncar con lo ocurrido, convertido en hecho histórico. Sin negar la capacidad ilustrativa que encierra una imagen en su contacto con el apartado textual, presente indudablemente en *TH* con solo hojear sus números, resulta necesario insistir en su contribución a hacer del acontecimiento narrado un hecho real, una especie de reivindicación de "lo que pasó" y un intento de explicación de "he aquí lo que pasó". La veracidad que aporta la presencia de la fotografía, cuya leyenda contribuye a realzar su valor

9. "*L'entreprise de l'historien des images, aussi modeste soit-elle –car les images ne sont que vestiges de l'histoire, traces, symptômes– s'apparente donc, non seulement à une archéologie, puisqu'elle désenfouit ce que la représentation médiatique tend à recouvrir, mais encore à une prise de position critique visant à faire lever une mémoire dans l'actualité ou une actualité dans l'histoire. C'est, en effet, ce qu'on pourrait appeler le caractère intempestif de toute analyse conséquente des images*" (Didi-Huberman 2011: 81-107).

explicativo, forma parte de la estrategia utilizada por la revista para contrarrestar el relato oficial y proponer otra versión del pasado que rime con historia.

Ya desde la presentación, Eduardo Haro Tecglen ponía de relieve el uso del pasado como arma política constatando la manipulación que desde el presente se había hecho de la historia tras treinta y cinco años de dictadura: por imperativo político se habían impuesto interpretaciones que habían evacuado todo rigor científico de la disciplina histórica y sacrificado cualquier principio de búsqueda de la verdad. En sus palabras, la urgencia y el deseo de escribir otro relato histórico están impregnados de denuncia contra la instrumentalización a la que esta ciencia social estaba siendo sometida.

> Todo cuanto conocemos del pasado viene a ser una manipulación por el presente […]. Quizá en los tiempos más recientes esa contemplación de la Historia como una justificación y como una licencia para mandar haya sido bastante más acentuada; quizá en estos mismos días hay un cierto paroxismo en la apropiación de unos temas históricos y en la anulación de otros, en una especie de división del bien y del mal, y de ajusticiamiento segundo de aquello que no gusta y no se desea. Y quizá también, por lo que ese paroxismo tiene ya de caricatura –de remedo de sí mismo-, puedan comenzar otros tiempos de Historia, otra manera de ver la cabalgata gigantesca que nos precede, el rico y entero desfile del pasado. (Haro Tecglen 1974: 4)

En esta línea, el primer número de la colección es doblemente representativo. Por una parte, el artículo central elegido para ser anunciado en la portada es un ejemplo revelador del interés temático por hechos históricos hasta entonces silenciados y de la necesidad de desvelarlos, como es el caso de la revolución de Asturias convertida en portada con ocasión del cuarenta aniversario de los hechos. Por su parte, la fotografía escogida para proponer una nueva mirada ante el "desfile del pasado" desempeña un papel esencial pues es portadora de un gran valor metafórico que permite ejercer desde el presente una crítica de las prácticas represivas del ejército. Se trata de una fila de legionarios al mando del general López Ochoa, entrando en el casco antiguo de Oviedo tras la caída de Gijón. Marcada por los ocho días de asedio, la imagen de esa ciudad recorrida por las tropas enviadas por el gobierno de Alejandro Lerroux inmortaliza el episodio que pone fin a la experiencia revolucionaria de

los trabajadores asturianos y concentra el sentido del desenlace de la historia. A pesar de una ausencia de alusiones a la actuación del general Franco en este conflicto, su nombramiento al frente del Estado Mayor Central por el ministro de la guerra de la Segunda República, explica el recurso a la legión y a las tropas regulares de Marruecos para sofocar la insurrección obrera, así como la aplicación de métodos represivos que se generalizarán durante la Guerra Civil.

Como ocurrirá en sucesivos números, la elección de la imagen con la que se abre el ejemplar es retomada en el interior y, en este primer número, permite introducir las catorce páginas que la revista dedica a relatar la revolución de Asturias, mostrando el negativo de ese efímero y embrionario episodio revolucionario: la represión sobre los trabajadores, la destrucción de la ciudad, la tortura física contra periodistas –a través de la imagen de Javier Bueno, director del diario socialista *Avance*–, en definitiva, la plasmación de un conflicto armado. En este reportaje algunas de las fotografías concentran la complejidad histórica que les acuerda Walter Benjamin pues consiguen crear una tensión temporal (Benjamin 2012: 49). Observadas desde el presente, reenvían a hechos posteriores de la historia que ilustran, haciendo así de la imagen el soporte de un conjunto de relaciones de tiempo. Como señalara el malogrado escritor, observar la fotografía sería enfrentarse a un *point tournant*, en el que el espacio ofrece un tiempo venidero, por su capacidad de suscitar una temporalidad fantasma, entendida como un tiempo de confluencia entre el pasado, presente y futuro[10]. Esa capacidad de conectar acontecimientos como si de un eco prolongado en el tiempo se tratase es visible en las dos fotografías que muestran el horno del Parque de Limpiezas de Oviedo y un reducido ataúd abierto conteniendo restos de cadáveres. Acompañadas de sendas leyendas sobre la incineración de los revolucionarios muertos y sobre la introducción indiscriminada de dichos restos en esas improvisadas cajas de madera, estas fotos enlazan inevitablemente con la barbarie nazi (Ruiz 1974: 6-18).

10. "*Ce n'est pas la profondeur historique d'une image qui le requiert, mais la capacité qu'elle possède à susciter, depuis son propre 'lieu imperceptible', une temporalité fantôme –un temps pour ainsi dire intercalaire, entre passé, présent et avenir, qui déploie sa lumière en dehors de toute chronologie*" (Haenel 2012: 16-17).

Para el lector acostumbrado a tener que leer entrelíneas, tanto el texto del historiador David Ruiz como el reportaje fotográfico firmado por Alfonso (Sánchez García)[11], una de las grandes miradas que atravesaron el siglo con una cámara, proponen un recorrido por la historia del siglo xx contribuyendo a echar luces sobre un capítulo esencial de la Segunda República. De esta manera, la ausencia del nombre de Franco en el artículo no merma la fuerza de evocación de las imágenes, que permiten asociar prácticas represivas y de destrucción que serán compartidas por regímenes fascistas.

El valor metafórico acordado al pasado puede asimismo ser trasladado a la historia universal cuyos acontecimientos ejercieron de espejo y de marco de interpretación para un lector acostumbrado a tener que recurrir a la actualidad internacional para comprender la naturaleza del régimen franquista. Portadas con la imagen de dictadores como las dedicadas a Stalin, Hitler o Mussolini serán otras tantas ocasiones de revelar claves para comprender un pasado oculto, de la misma manera que, ya en democracia, la revista concederá un mayor protagonismo a la sociedad civil al interesarse por procesos de cambio político y social como el mayo francés, la revolución de los claveles portuguesa o la llegada al poder del socialista François Mitterrand[12].

Mostrar los rostros del testimonio

Tras considerar el valor divulgativo de las imágenes y el carácter metafórico del tratamiento del pasado acordado por la revista, conviene plantearnos la cuestión de la temporalidad desde otro enfoque. Si retomamos la idea que propone Walter Benjamin de la lisibilidad de la imagen como verdadera dimensión de la historia, se hace necesario emprender una tarea que pasaría por establecer vínculos entre ese soporte visual y la palabra de la experiencia (Didi-Huberman 2012: 27).

11. La revista le dedicará el artículo "Ochenta años de la vida española en imágenes: Alfonso, fotógrafo de la historia"en el n° 29 (04.1977), p. 20-41.

12. Las portadas dedicadas a los dictadores citados son: "Stalin y sus fantasmas", *TH* n° 40 (03.1978); "Stalin el terrible", *TH* n° 60 (11.1979); "Röhm contra Hitler", *TH* n° 61 (12.1979); "Junio de 1940: la caída de Francia", *TH*, n° 67 (06.1980) y "1940: Italia en guerra", *TH* n° 68 (07.1980). Con respecto a las portadas dedicadas a procesos de cambio, destacamos: "El mayo francés", *TH* n° 42 (05.1978); "Portugal: anatomía de una fustración", *TH*, n° 53 (04.1979) y "La era de Mitterrand", *TH* n° 79 (07.1981).

Recontextualizar esas imágenes más allá de una simple leyenda creada *a posteriori* permitiría comprender la sedimentación memorial de la historia. El equilibrio entre texto y soporte visual presente en *TH* puede ser interpretado como un elemento que contribuye a este esfuerzo por temporalizar. De ahí que podamos observar un segundo valor en el uso de la imagen intrínseco a la capacidad metafórica del pasado para ejercer una crítica ideológica del presente español: el que se hace presente a través del protagonismo acordado a la figura humana, a través de la cual se recuperan voces e ideas hasta entonces silenciadas. Gracias a retratos y fotografías personales, la historia aparece así convertida en materia viva.

En opinión de José Ángel Ezcurra, *TH* constituyó un paradigma "de serena contundencia para reconstruir la memoria de la reciente historia española: fundamentalmente de la República y la Guerra Civil" (Ezcurra 1995a: 52). El período más trágico del siglo xx español resurge esta vez a través de los rostros de aquéllos que lo vivieron. Hombres y mujeres cuya condición de vencidos los había relegado de la versión oficial de la historia y que a través de las páginas de la revista vuelven a ocupar un lugar en el pasado y a nutrir una historia fundada en la dimensión humana de los acontecimientos. *TH* hizo las funciones de *passeur* intentando mostrar el vínculo entre una historia construida por individuos e individuos marcados de por vida por su acción en el proceso histórico. La imagen queda así asociada al estudio de pensamientos proscritos y al relato testimonial de quienes protagonizaron ese pasado: hombres que ejercieron responsabilidades políticas como Manuel Azaña, Francisco Largo Caballero, Indalecio Prieto, ou Julio Álvarez del Vayo, pero también militantes como Anselmo Lorenzo, Andrés Nin, Buenaventura Durruti, Ricardo Mella o Cipriano Mera, cuyos rostros a través de fotos, dibujos o carteles, recorren las páginas de la revista (Sarría Buil 2008: 101-117).

Es significativo cómo tras estos nombres se encuentran trayectorias de vida marcadas en buena parte de los casos por el exilio y que vehiculan las posiciones ideológicas que durante años se enfrentaron en torno a las responsabilidades de la derrota en la Guerra Civil. Por ello, a través de estas imágenes de individuos representativos de movimientos sociales se realiza una recuperación de los principios vertebradores de la lucha obrera en sus versiones socialista, comunista y anarquista. En este caso,

las imágenes ponen de realce el lado humano de la historia, no tanto en busca de credibilidad como de prueba de la capacidad del hombre de ejercer una acción política y de incidir en el curso de la misma. Las portadas ofrecen así una galería de rostros que captan la mirada del lector y apelan a su interés por la historia y a la necesidad de obrar por una memoria, haciendo de las imágenes "superficies de inscripción privilegiadas para procesos memoriales complejos" (Didi-Huberman 2009: 35)[13].

Entre esos rostros, los de tres mujeres merecen que nos detengamos un instante. Se trata de las fotografías de Victoria Kent del Partido Radical Socialista, diputada durante la Segunda República y nombrada directora general de Prisiones por Manuel Azaña; de Dolores Ibárruri, miembro del comité central del PCE y diputada por Asturias en 1936; y de Federica Montseny, miembro de la FAI y del comité nacional de la CNT, y primera mujer a asumir una responsabilidad ministerial al aceptar el Ministerio de la Salud entre noviembre del 36 y mayo del 37. La tarea de recontextualización está pautada por la propia experiencia vital de los personajes cuya fotografía ocupa la mitad superior de la portada en el caso de Kent y la totalidad de la misma en los de Ibárruri y Montseny. Así, la relación al pasado que establece la fotografía permite no sólo una reconstrucción del hecho histórico desde la calidad de actor, sino también trazar un itinerario de vida que entronca con la Historia con mayúsculas y se prolonga hasta el presente.

En la estrecha relación que texto e imagen mantienen en estos tres artículos con los que se abren los respectivos números de la revista, podemos destacar dos estrategias distintas utilizadas por *TH* que facilitan una propuesta de historicidad. Por un lado, la inclusión del relato en primera persona que sirve de soporte y da sentido al reportaje fotográfico que lo acompaña, como es el caso de "Una experiencia penitenciaria" de Kent y de "La última sesión de Cortes de la República" contada por Ibárruri; por otro, el recurso a la transcripción de una entrevista para ofrecer al lector la experiencia del pasado vivida en primera persona de quien fuera testigo de una época, a través de preguntas que conforman

13. "[…] *les images forment, au même titre que le langage, des surfaces d'inscription privilégiées pour ces complexes processus mémoriels*" (Didi-Huberman 2009: 35). Alusión a una foto que documenta un momento de la historia de la guerra del Pacífico y al montaje que induce a una reflexión sobre los problemas de la intervención americana en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio.

las inquietudes y los intereses del presente, en "Una entrevista con la Historia" realizada por el Colectivo Febrero a Federica Montseny.

Tomemos estas dos últimas portadas para ilustrar nuestro argumento. Así, la del número 22 dedicada a Dolores Ibárruri permitía el anuncio de un texto suyo relatando "La última sesión de Cortes de la República", fragmento de sus memorias tituladas, *El único camino,* publicadas por la editorial Ebro. Una imagen de la líder comunista que dejaba vislumbrar el ineluctable paso del tiempo contrastaba con la que podía descubrirse en el interior, la de una mujer joven que permitía al lector retrotraerse a ese 16 de junio de 1936. Una vez más observamos una continuidad entre texto e imagen. La mirada del lector recorre la narración de los hechos construida por la dirigente comunista para detenerse en las fotografías que vienen a acreditar la veracidad de los hechos contados, poniendo rostros a los parlamentarios de entonces, intentando plasmar el clima social del momento, en definitiva, inmortalizando instantes que cambiarán el curso de la historia. Las leyendas no han sido dejadas al azar sino que incorporan citas del propio testimonio:

> Antes de comenzar la sesión, los pasillos y salones de la Cámara parecían una colmena. Idas y venidas, comentarios, augurios, entrevistas, miradas cargadas de odio, sonrisas irónicas, ceños fruncidos, inquietudes, de todo había entre los que se disponían a atacar y los que estaban preparados para la defensa. […] Estaba muy nerviosa, pues comprendía la transcendencia de aquella sesión, en la cual el Partido Comunista iba a ser la fuerza de choque en la lucha contra la CEDA y contra toda la reacción española, representada por sus más destacados jefes, Gil Robles y Calvo Sotelo, que eran los que iniciarían el ataque contra el Gobierno. (Ibárruri 1976: 6)

La portada del número 31 dedicada a Federica Montseny [Imagen 2] propone la modalidad de la entrevista, a través de un titular en el que la dirigente anarquista queda identificada al devenir histórico por su calidad de "testigo y protagonista singular de unos años clave de nuestra historia", tal y como se puede leer en la presentación del artículo con el que se abre el ejemplar[14]. El talante de *TH* favorable a servir

14. "Testigo y protagonista singular de unos años clave de nuestra historia, exiliada como tantos españoles que perdieron la guerra, Federica Montseny nos recibía en su casa de Toulouse para aclarar muchas de las lagunas que todavía existen en el pasado del movimiento anarcosindicalista español desde los tiempos de la dictadura de Primo. A los lectores

de espacio a las diferentes ideologías enfrentadas durante la Guerra Civil queda reflejado precisamente en la portada de este número de junio de 1977 en el que el nombre y la fotografía de Montseny no impiden el anuncio de la segunda entrega de una *Historia del PCE* –la primera había sido objeto del número anterior. Si la opción de la fotografía que anuncia la entrevista nos devuelve al pasado, otra imagen suya pronunciando una alocución durante un mitin en los años 30 le hace eco en la página siguiente. Acercamiento de imágenes que reconstruyen la continuidad entre pasado y presente rota por el exilio, acorde con la cronología que expresa la experiencia vital de la entrevistada; pero, sobre todo, montaje portador de una visibilidad que invita a gestar una nueva mirada ofreciendo otra inteligilibidad de los hechos.

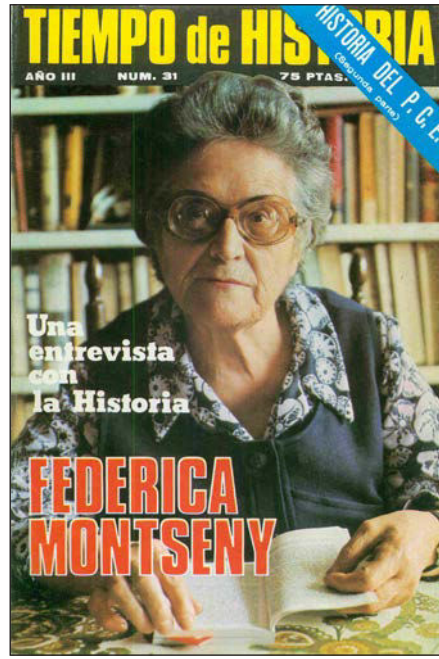


Imagen 2: *Tiempo de Historia* n°31, 01/06/1977

El alejamiento consustancial a la vivencia de casi cuatro décadas de exilio en Francia explica el interés que suscitaba conocer la imagen actual de la dirigente anarquista, de ahí la siguiente leyenda: "Esta es la efigie actual de Federica Montseny, en los días aún muy cercanos de su exilio de Toulouse. Pese a su avanzada edad, la líder anarquista no ha perdido ni un ápice de su lucidez y entusiasmo, afrontando cuantos temas se plantean en la conversación con ella"[15]. Sin duda, la realidad del exilio es uno de los episodios de la historia que la revista quiere recuperar, lo que explica la necesidad de acercar a los lectores a lo que la distancia temporal y espacial había hecho desconocido. Las diferentes etapas del

de *Tiempo de Historia* les ofrecemos la última entrevista que Federica concedería antes de retornar a España" (Colectivo Febrero 1977: 5).

15. *Ibid.*

siglo xx que conforman ese tiempo vivido como presente y rememorado por la entrevistada, son recorridas desde la trayectoria de una militancia política que permite trazar la historia del movimiento anarcosindicalista desde los sucesos de la Semana Trágica.

Si tenemos en cuenta la colección completa de *TH* podemos observar cómo las portadas dedicadas a estas personalidades se concentran sobre todo entre septiembre de 1976 y diciembre de 1977, es decir, durante el segundo gobierno de la monarquía de Juan Carlos I, en el que se produjo el proceso de legalización de partidos políticos. En adelante, reunidas las Cortes democráticas, este interés por la acción política a través de la trayectoria de determinados personajes históricos se centrará en los líderes del socialismo español, Pablo Iglesias e Indalecio Prieto, y experimentará un desplazamiento hacia la esfera internacional en las figuras de teóricos como Marx, de jefes de Estado como Lenin o Stalin, o de hombres de acción como el Che[16].

Posicionarse en política

Esta inflexión observada a través del estudio de las portadas nos permite abordar un tercer valor acordado a la imagen y que responde a las relaciones que la revista mantiene con su propio presente desde el posicionamiento político. A la hora de construir un discurso de oposición, imagen y texto funcionan como formas de expresión convergentes, y lo hacen recordando los valores de la República en un momento marcado primero por el final de la dictadura y el postfranquismo, y después por la consagración del consenso en torno a la monarquía como forma de Estado. La imagen articula un pensamiento y es entendida como medio autónomo de ser acto político.

Se trata de un posicionamiento que se apoya en el recurso memorial pues son efemérides y aniversarios los que pautan el tratamiento de determinados procesos históricos. El interés por el conocimiento de la Segunda República es, sin duda, una de las prioridades del equipo

16. Respetando el orden cronológico de la colección: "El 'Che' Guevara", *TH* n° 36 (11.1977), "Lenin paso a paso", *TH* n° 44 (07.1978), "Stalin y sus fantasmas", *TH* n° 40 (03.1978), "Marx y la Historia de España", *TH* n° 57 (08.1979), "Stalin el Terrible", *TH* n° 60 (11.1979), "La ira de Irán", *TH* n° 63 (02.1980), "Tito el Pragmático", *TH* n° 64 (03.1980), "Lenin, la realidad y el deseo", *TH* n° 66 (05.1980).

editorial como ponen de relieve las numerosas portadas que giran en torno a las circunstancias de su proclamación, el papel desempeñado por la CEDA, las reflexiones de Azaña, los diferentes episodios de la Guerra Civil como la defensa de Madrid, temáticas todas ellas tratadas en documentados artículos en los que fotografías, carteles y dibujos se dan la mano[17]. De la misma manera, el estudio del Franquismo como etapa histórica se incorpora progresivamente a las páginas de la revista, primero inmediatamente tras la muerte de Franco, en el número de enero de 1976, hasta ocupar varias portadas, entre las que se encuentran dos de las más emblemáticas de la colección por la eficacia de su capacidad crítica.

En ese primer número dedicado a "La era de Franco" ya hay una primera elección que consiste en prescindir de la imagen en beneficio de un color, el negro, que ocupa la mitad superior de una portada compartida con el anuncio de la obra de teatro de Bertolt Brecht, *La resistible ascensión de Arturo Ui*, personaje que evoca la figura de Hitler y el ejercicio del poder. Como vimos, no es la primera vez que ambos regímenes aparecen asociados a través del uso de la imagen. La elección del negro, que podemos considerar prudente en tiempos de postfranquismo por la asociación de dicho color al duelo, se va a repertir en dos ocasiones más para asociar episodios claves como fueron el 18 de julio, hito fundador del régimen, y el bombardeo de Guernica, paroxismo de la tragedia de la guerra, con ese mismo color, el negro, que ocupa la totalidad de sendas portadas, simbolizando el terror y el oscurantismo con los que era identificada la dictadura[18]. De la misma manera que había habido un

17. Respetando el orden de publicación, las portadas dedicadas a la Segunda República son las siguientes: "De la dictadura a la República", *TH* nº 4 (03.1975), "La aventura del exilio", *TH* nº 12 (11.1975), "Azaña. 'España ha dejado de ser católica'", *TH* nº 23 (10.1976), "(1939-1977) La República en el exilio", *TH* nº 32 (07.1977), "La CEDA y la II República", *TH* nº 41 (04.1978), "Manuel Azaña y la República del 14 de abril", *TH* nº 65 (04.1980), "1931. La Segunda República por Manuel Tuñón de Lara", *TH* nº 77 (04.1981). Y las dedicadas a la Guerra Civil: "Guernica", *TH* nº 29 (04.1977), "Del cuartel de la Montaña al 5º regimiento", *TH* nº45 (08.1978), "La Quinta columna, espías de Franco", *TH* nº 46 (09.1978), "Jaca 1930. Fermín Galán", *TH* nº 47 (10.1978), "Renau-Fontseré. Los carteles de la Guerra Civil", *TH* nº 49 (12.1978), "Angel Viñas: El oro español en la URSS", *TH* nº 54 (05.1979), "Fernando Díaz-¨Plaja: La caricatura española en la Guerra Civil", *TH* nº 73 (12.1980), "Así fue el 18 de julio", *TH* nº 80-81 (07-08.1981).

18. "Así fue el 18 de julio", *TH* nº 80-81 (07-08.1981) y "Guernica", *TH* nº 29 (04.1977).

Tiempo de silencio del que se había hecho eco la literatura y que había inspirado el título de la revista, *TH* recrea un tiempo sin imagen en el que el drama de la guerra se hace irrepresentable. El equivalente a ese silencio de la palabra quedaba de manifiesto en una ausencia iconográfica que no sólo ocupaba el espacio sino que lo impregnaba de duelo. Al lector le correspondía la tarea de adentrarse en esas páginas y descubrir la propuesta discursiva de la revista.

La portada dedicada a Guernica, publicada en el cuarenta aniversario del bombardeo, anunciaba el número 29 en el que se aborda la cuestión desde la polémica que este episodio histórico había suscitado. El artículo del hispanista francés Gérard Brey, "La destrucción de Guernica" y el texto del que ocupara diferentes ministerios durante la Segunda República, el socialista Indalecio Prieto, "Guernica, la mártir", constituyen el soporte textual de una serie de fotografías que muestran la agresividad de la acción militar y la amplitud del desastre, mientras se intentan aportar nuevas interpretaciones sobre la responsabilidad de dicha destrucción. El mismo recurso a la portada enlutada es utilizado con ocasión del número doble 80-81 correspondiente a los meses de julio y agosto de 1981, con motivo del cuarenta y cinco aniversario del intento fallido de golpe de Estado de 1936 [Imagen 3]. Podemos hablar de un número especial por varios motivos. En primer lugar en el seno de la colección, porque se trata de un monográfico enteramente dedicado a esa fecha-acontecimiento, convertida en desencadenante de la Guerra Civil, lo que justifica la inclusión de unas líneas de presentación firmadas por el director de *TH*. Pero además, la contraportada no

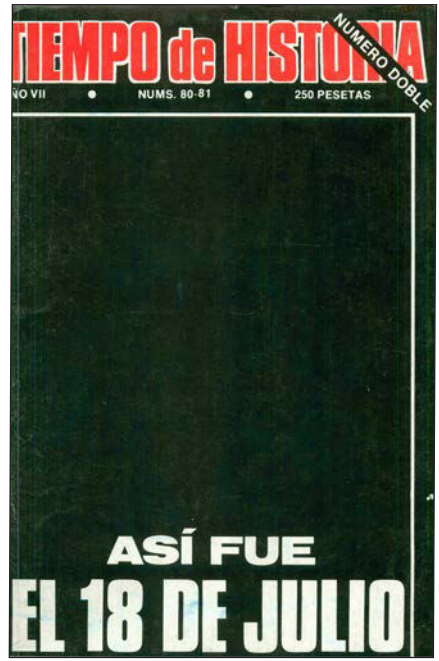


Imagen 3: *Tiempo de Historia* n°80-81, 01/07/1981, 01/08/1981

anuncia el tema del número siguiente como venía siendo habitual, sino que se propone como un cierre al monográfico en el que, enmarcada asimismo de negro, se incluye la fotografía de unos jóvenes ondeando una bandera con el puño en alto. El color conlleva el peso de la tragedia en un intento de tomar el pulso de aquel día cuyas acciones resultaron determinantes y cuyas consecuencias seguían pesando en la vida cívica del país. La intención de Eduardo Haro Tecglen era proponer un relato múltiple compuesto de las versiones de las ideologías entonces en pugna, ("–y aún de las rupturas dentro de cada una de esas ideologías–"), con objeto de que el lector pudiera construir su propia interpretación, contribuyendo así a apaciguar y a reconciliar. Sin duda, la reciente experiencia del intento de golpe de Estado del 23F resuena en la mesa de redacción del director de la revista y hace eco a un sentir social que Haro Tecglen recoge en la noción de "vida cívica". Encuestas, relatos de testigos, artículos de investigadores se engarzan en este número doble, constituyendo una superposición de discursos al servicio de una reflexión ejemplarizante para:

> […] que lo que podemos conocer nos sirva para evitar lo que no queremos experimentar jamás.
>
> […] un conocimiento del dieciocho de julio de mil novecientos treinta y seis, de sus causas y sus consecuencias, que le arrebate el mito en lo posible y deje su verdad lo más transparente posible, que ayude a comprenderlo en toda su magnitud, es útil y necesario en estos momentos. La idea del olvido no ha funcionado. Lo que se olvida sin haberse superado se convierte en neurosis, y en esa neurosis estamos viviendo. Es, sobre todo, preciso conocer lo que pasó, por qué pasó: aunque cada uno siga teniendo la capacidad de hacer su propio análisis. (Haro Tecglen 1981: 3, 4-5)

Con la llegada de los ochenta, el posicionamiento crítico de *TH* ante la Transición queda reflejado en el recorte cronológico y en el uso conceptual propuestos desde dos portadas en las que la publicación recurre al dibujo para ilustrar su elección temática: en forma de un cartel antifascista diseñado especialmente para la publicación con motivo del estudio del período "1939-1979: 40 años de España", que constituye la portada del número 62 de enero de 1980; y en forma de caricatura de la clase política para proponer un "Balance de 5 años. El Postfranquismo" en el número especial nº 72 de noviembre del mismo año [Imagen 4].

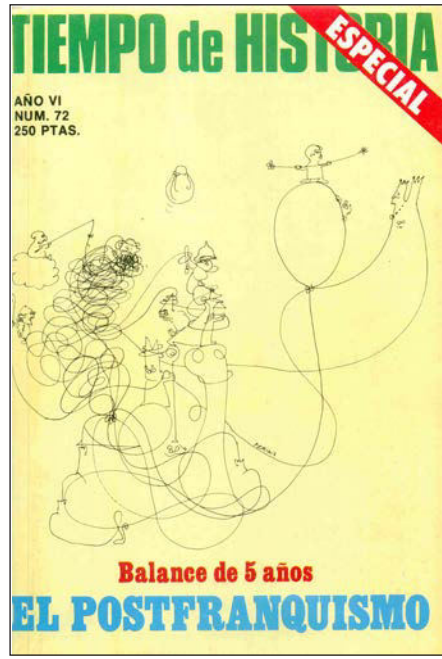


Imagen 4: *Tiempo de Historia* n°72, 01/11/1980

En ambas portadas, mediante la cronología o la terminología, se observa una prolongación de la presencia del Franquismo hasta el final de la década de los setenta. En la primera de ellas, a través del cartel original del anarquista Carles Fontseré, el régimen es asimilado una vez más a los fascismos europeos, a la destrucción y a la muerte, a través de un esqueleto con la indumentaria falangista que surge del centro de la península como si de un cataclismo se tratara ocasionando devastación y terror. La simbología contenida en la imagen hace innecesario el recurso al texto: del uniforme penden la esvástica y el yugo con las flechas, mientras la postura del brazo derecho en alto realizando el saludo fascista y de la mano izquierda empuñando una espada ensangrentada y deteriorada por el uso resultan inequívocas. En la presentación de este número *TH* no sólo asume que el panorama que presenta de esa etapa de la historia está escrito desde un punto de vista de la izquierda sino que reivindica lo que ha sido un objetivo de la revista desde su fundación, el pretender "dar voz a esa visión que ha permanecido clandestina, soterrada, perseguida o, en el mejor de los casos, simplemente insinuada, durante el periodo transcendental" (Haro Tecglen 1980a: 3).

En la segunda portada, la caricatura firmada por el dibujante Peridis refleja sutilmente la herencia de la dictadura y los diferentes vínculos con los representantes políticos del momento, de Carlos Arias Navarro a Felipe González pasando por Vicente Enrique y Tarancón, José María Gil Robles, Manuel Fraga, Adolfo Suárez o Rodolfo Martín Villa, galería de personajes que aparecen tirando de los hilos o enredados en una madeja que une al general Franco con la monarquía de Juan Carlos I.

Permanencias y cambios sugeridos en los trazos del dibujante y que el lector reconoce en las líneas de presentación del número. La inmovilidad del momento político es contrastada con la capacidad de cambio que caracterizó a la República, al tiempo que se propone una reflexión sobre el balance de los cinco años que habían seguido a la dictadura y que desembocaron en una situación del país entendida como proceso todavía abierto.

> […] el problema de la insatisfacción de estos cinco años es más general que privado, aunque cada uno trate de darle el tono que quiera, o el disfraz que convenga. […] Si los comparamos con los cinco años de la República, un período de tiempo similar, se quedan pobres. Sin necesidad de juzgar ahora la calidad de los cambios republicanos, los errores o los aciertos, la realidad es que la República modificó el país: desde el divorcio a la reforma agraria, desde la instrucción pública a la cultura, desde el caciquismo al sistema electoral, todo se removió en el país. Podría sospecharse que la inmovilidad actual tenga como mira precisamente el miedo a que pase como con la República: resultar destrozada por su capacidad de cambio. (Haro Tecglen 1980b: 5)

En el transcurso de dicho proceso se puso fin al itinerario de esta publicación. La dificultad que encontró *Tiempo de Historia* para seguir publicando y su desaparición en julio de 1982 ponen de manifiesto el desfase entre los objetivos anunciados por el equipo editorial y los intereses de un lector ante una oferta periodística cambiante que apuesta asimismo por otros tratamientos de la imagen. La apuesta temática resultado del afirmado posicionamiento político de la publicación exigía una mirada constante hacia el pasado que pretendía sentar las bases de una relación del ciudadano de a pie con la historia y que posibilitaba una lectura del presente capaz de poner de relieve los límites y las restricciones inherentes al proceso de transición en curso. La tensión histórica contenida en la dimensión temporal que esta colección acuerda a las imágenes terminó cediendo ante el peso de una actualidad que proponía otras relaciones con el pasado y en consecuencia, una ruptura con el discurso crítico propuesto por la revista.

Incorporar el análisis de la imagen fija al estudio de las publicaciones periódicas de la etapa transicional permite constatar la contribución de *Tiempo de Historia* a la creación de un espacio crítico en el que texto e

imagen se integran en un *continuum* y entretejen una relación de complementaridad favorable al conocimiento histórico. Estas dos formas de expresión convergentes invitan a un ejercicio de lectura doble pues el contenido textual resulta indisociable de la experiencia de las imágenes, lo que predispone a ejercitar una nueva mirada por parte del lector. De esta manera, convertido en sujeto de su relación con la historia y con las imágenes que la constituyen deja de ser un simple espectador para contribuir a la búsqueda de sentido rehaciendo un nuevo vínculo con los hechos del pasado susceptible de esclarecer los acontecimientos del tiempo presente.

Entre los diferentes soportes que desfilan en las portadas de la colección, se observa una presencia significativa de la fotografía que ocupa más de un tercio de ellas, sobre todo durante los primeros años, pues constituye el recurso asociado al hecho histórico que encierra una mayor capacidad de suscitar la credibilidad, acorde con el deseo de la revista de garantizar un efecto de veracidad. Aunque se apoyan en la cronología, a través del uso de aniversarios y efemérides, estas imágenes pretenden convocar otras temporalidades que puedan conectar con el presente y con las preocupaciones políticas de un tiempo transicional caracterizado por la incertidumbre y el cuestionamiento sobre el futuro. Fotografías pero también carteles, dibujos e ilustraciones que en ocasiones se reparten el espacio privilegiado de la portada y que cohabitan en el interior del ejemplar a través del montaje en el que opera la múltiple utilidad del enunciado asociado a la imagen: el encuentro entre épocas, el pluralismo mediante la exposición de puntos de vista divergentes, el desmantelamiento de estereotipos creados por el maniqueísmo de la historia oficial y la ruptura con una interpretación monolítica de la oposición antifranquista.

La reducida selección de portadas propuestas representa una muestra que nos ha permitido poner de relieve la triple funcionalidad discursiva de la imagen en su valor divulgativo, testimonial y político, esto es: revelar lo ocultado por la dictadura, asociar los rostros a las voces de la historia y articular un pensamiento político progresista para encarar el esperado proceso de cambio democrático. Para el lector de entonces y para el historiador de hoy, el valor heurístico de estas portadas

es innegable pues cada montaje, portador de temporalidades distintas, puede ser entendido como un acto de investigación, vector de la complejidad histórica y generador de un cuestionamiento del saber.

Bibliografía

Altarriba, Antonio (2008): *Los tebeos de la Transición*, *Cuadernos de Hocinoco* n° 26, Cuenca: Ed. Fundación Antonio Pérez, 55 p.

Augé, Marc / Didi-Huberman, Georges / Eco, Umberto (2011): *L'expérience des images.* Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): INA, 109 p.

Barrero, Manuel: *Tebeosfera. Revista electrónica de estudio de la caricatura, el humor gráfico, la historieta y medios anejos.* <http://www.tebeosfera.com/portada.php> [fecha de la última consulta: 25.11.2014]

Benjamin, Walter (2012): *Sur la photographie.* Arles: Ed. Photosynthèses, 204 p.

Colección completa de la revista *Tiempo de Historia* (1974-1982), disponible en el sitio *Tiempo de Historia Digital*: <http://www.tiempodehistoriadigital.com/> [fecha de la última consulta: 10.10.2014]

Colectivo febrero (1977): "Federica Montseny. Una entrevista con la Historia", *Tiempo de Historia*, n° 31 (06.77), p. 4-19.

Conde Martín, Luis (2002): *Historia del humor gráfico en España*. Lleida: Ed. Milenio, 209 p.

Chartier, Roger (1996): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación.* Barcelona: Gedisa Editorial, 276 p.

—— (2009): *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude.* Paris: Albin Michel, 379 p.

Debray, Régis (1992): *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident.* Paris: Ed. Gallimard, 412 p.

Didi-Huberman, Georges (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'Histoire, 1*. Paris: Les Editions de Minuit, 268 p.

—— (2010): *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire, 2.* Paris: Les Editions de Minuit, 249 p.

—— (2011): "La condition des images", entretien avec Frédéric Lambert et François Niney, *in*: Marc Augé/ Georges Didi-Huberman / Umberto Eco: *L'expérience des images.* Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): INA, p. 81-107.

Ezcurra, José Ángel (1995a): "Apuntes para una historia", in: Alted, Alicia / Aubert, Paul (eds.): *Triunfo en su época.* Madrid: Casa de Velázquez/ Ediciones Pléyades, p. 43-54.

—— (1995b): "Crónica de un empeño dificultoso", *in*: Alted, Alicia / Aubert, Paul (eds.): *Triunfo en su época.* Madrid: Casa de Velázquez/Ediciones Pléyades, p. 365-690.

Haenel, Yannich (2012): "L'ange de la photographie", prefacio, *in*: Benjamin, Walter: *Sur la photographie*. Arles: Ed. Photosynthèses, p. 16-17.

Haro Tecglen, Eduardo (1974): "Presentación", *Tiempo de Historia*, n° 1 (12.74), p. 4-5.

—— (1980a): "1939-1979: 40 años de España" *Tiempo de Historia*, n° 62 (01.80), p. 3.

—— (1980b): "Cinco años después: Un proceso abierto", *Tiempo de Historia*, n° 72 (11.80), p. 3-5.

—— (1981): "El 18 de julio, hoy", *Tiempo de Historia*, n° 80-81 (07-08.1981), p. 3-5.

Ibárruri, Dolores (1976): "La última sesión de Cortes de la República", *Tiempo de Historia*, n° 22 (09.76), p. 4-17.

Meléndez Malavé, Natalia (2005): *El humor gráfico en el diario* El País *durante la transición política española (1976-1978).* Málaga: Universidad de Málaga (tesis doctoral inédita), 517 p.

Muñoz Soro, Javier (2006): *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976): Una historia cultural del segundo franquismo.* Madrid: Marcial Pons, 401 p.

Peñamarín, Cristina: "El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática", *Cuadernos de Información y Comunicación*, n° 7, Madrid: Facultad de Ciencias de Información y Comunicación, p. 351-380.

Ruiz, David (1974): "Octubre, 1934. La revolución de Asturias", *Tiempo de Historia* (12.74), p. 6-18.

Sarría Buil, Aránzazu (2008), "*Tiempo de Historia*, entre la mémoire et l'histoire", in: Fourtané, Nicole / Guiraud, Michèle (dir.): *Mémoire et culture dans le monde luso-hispanophone*, Vol. I. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, p. 101-117.

Valbuena de la Fuente, Felicísimo (dir.): *La comunicación del humor. Cuadernos de Información y Comunicación*, n° 7, Madrid: Facultad de Ciencias de Información y Comunicación, 410 p.

LAS IMÁGENES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: EN TORNO A LAS FOTOGRAFÍAS DEL CONFLICTO EN LOS MANUALES DE HISTORIA DEL SIGLO XXI

Jesús Alonso Carballés
Université Bordeaux Montaigne (Francia)

Resumen

El objetivo de este capítulo es analizar las imágenes fotográficas utilizadas para ilustrar los capítulos dedicados a la Guerra Civil española en los manuales de historia de la enseñanza secundaria en España. Qué imágenes han sido seleccionadas por los editores para mostrar las diferentes dimensiones del acontecimiento, qué tratamiento formal han recibido dichas imágenes en las páginas de los manuales, qué discursos o enunciados han acompañado esos documentos iconográficos, son algunas de las cuestiones que nos hemos planteado. El objetivo final es el estudio de la selección operada por las editoriales en la última década, entre la infinidad de imágenes que dejaron testimonio del conflicto y analizar su función en la transmisión a la juventud actual de la dramática experiencia colectiva vivida por los españoles entre 1936 y 1939.

> Mira, dicen las fotografías, *así es*. Esto es lo que *hace* la guerra. *Y aquello* es lo que hace también. La guerra rasga, desgarra. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmiembra. La guerra *arruina*[1].
>
> Susan Sontag

Los manuales escolares constituyen uno de los pilares pedagógicos sobre los que se asienta la formación y la transmisión del conocimiento de los hechos históricos a los jóvenes estudiantes. Con frecuencia estas obras de carácter educativo suponen la primera puerta que franquean los adolescentes hacia un pasado histórico en ocasiones hermético y casi siempre complejo. Máxime cuando el acontecimiento estudiado es la Guerra Civil española, un conflicto que, a pesar del tiempo transcurrido, sigue levantando pasiones, y cuyas interpretaciones son con frecuencia influenciadas por herencias del pasado a pesar de los considerables avances historiográficos logrados en estas últimas décadas.

Con este telón de fondo, nos proponemos analizar la utilización de las fotografías en la transmisión del conflicto a través del estudio de una serie de manuales de historia utilizados en la enseñanza secundaria en España en este inicio del siglo xxi. Qué imágenes han sido seleccionadas por los editores para mostrar las diferentes dimensiones del período, qué discursos han acompañado esas imágenes y qué recursos fotográficos han sido empleados en la presentación de dichos documentos iconográficos son algunas de las preguntas que nos hemos planteado. En definitiva, pretendemos mostrar las diferentes formas de apropiación, interpretación y fundamentalmente difusión a los jóvenes de uno de los períodos más críticos de la Historia de España a través de

1. En cursiva en el original.

las imágenes recuperadas y difundidas en dichas publicaciones. Somos conscientes de que en muchos casos este aprendizaje vehiculado a través de los manuales, convive con otras vías de formación y de información paralelas. Igualmente en el marco de la enseñanza los profesores recurren con frecuencia a otras fuentes ajenas a los manuales. En todo caso nuestro estudio tiende a poner de relieve la selección de imágenes operada por las empresas editoriales que con frecuencia forman parte de grandes grupos de comunicación. El período retenido para nuestro estudio se extiende a lo largo de la última década, desde el año 2003 hasta la última reforma emprendida desde el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y recogida en la *Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa* (LOMCE) conocida popularmente -o quizás sería más adecuado decir impopularmente- como Ley Wert[2].

Desde el inicio del siglo xxi, asistimos a un impulso considerable de iniciativas relacionadas con el conflicto alentadas desde la sociedad civil, el mundo de la cultura y determinadas instancias políticas e institucionales. Podemos evocar de forma somera el inicio de la apertura de fosas comunes con métodos científicos (2000), la condena unánime, aunque atenuada, en el Congreso de los Diputados del golpe de Estado del 18 de julio de 1936 (2002), la aprobación de la conocida como *Ley para la Memoria Histórica* (2007)[3], o el incremento consecuente en la producción literaria y cinematográfica de obras de carácter histórico tendentes a rescatar episodios olvidados de la "gran historia" de la guerra o a rendir un sentido homenaje a la memoria de las víctimas. Estos y otros factores han contribuido en esta última década a redimensionar el papel del conflicto fratricida de 1936-1939 en la sociedad española actual.

¿Pero en qué medida esos cambios han tenido un reflejo directo en los manuales de historia y, más particularmente, en las imágenes utilizadas en los mismos para ilustrar el conflicto? Para tratar de responder a

2. Tras la entrada en vigor de la *Ley de Ordenación General del Sistema Educativo* (LOGSE) en 1990, que puso fin a la *Ley General de Educación* (LGE) de 1970, la historia de la Guerra Civil se impartía en dos momentos distintos de la formación obligatoria: de forma somera en 4º curso de ESO y posteriormente de forma más extensa en el 2º curso de Bachillerato.

3. *Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura*.

esta cuestión hemos manejado un corpus compuesto por una quincena de manuales publicados entre 2003 y 2013[4]. Somos conscientes de que se trata de un corpus limitado para extender nuestras conclusiones al conjunto de los manuales utilizados en los diferentes centros de enseñanzas medias del territorio español dado los numerosos manuales publicados, la diversidad ideológica presente en los mismos y la disparidad de una parte de su contenido en función de cada comunidad autónoma. Como apuntara la Real Academia de la Historia (RAH) en un conocido y polémico informe hecho público el 23 de junio de 2000: "El panorama existente hoy en España, en el campo de los libros de texto del área en que aparece la historia y dirigidos a la ESO y al Bachillerato, es tan heterogéneo que resulta sumamente difícil ofrecer una síntesis de conjunto"[5]. No obstante, a pesar de estas limitaciones, sí creemos que el corpus nos permitirá esbozar algunas tendencias que se manifiestan en los volúmenes estudiados y que constituyen una muestra representativa del conjunto de los manuales disponibles en el mercado español en esta última década.

Imágenes y Guerra Civil en los libros de texto

Es indudable que el recurso a los documentos iconográficos en los manuales ya sean obras de arte, carteles, propaganda, revistas, viñetas humorísticas y fotografías para ilustrar e interpretar el pasado se ha incrementado de forma considerable en estos últimos años hasta convertirse en un elemento esencial y definitorio de este tipo de obras. Como

4. Al final del capítulo hemos incluido la lista exhaustiva de los manuales consultados. Por cuestiones de accesibilidad hemos manejado varios manuales publicados para su utilización en los centros educativos del País Vasco y de Navarra, uno destinado a la Comunidad Valenciana y otro a Andalucía, con secciones dedicadas exclusivamente a estas comunidades. En ambos casos estos apartados destinados a cada comunidad han sido excluidos del análisis global con el objetivo de no desvirtuar las conclusiones relativas a las secciones comunes al conjunto del territorio español.

5. "*Informe de la Real Academia de la Historia sobre los textos y cursos de historia en los centros de enseñanza media", El País Digital,* 28 de junio de 2000. La versión íntegra del informe puede ser consultada a través del siguiente enlace <http://www.xtec.cat/~jrovira6/jc1/academia.htm> [Fecha de consulta: 10/10/2014]. Las tesis de este informe, que insistía en el tratamiento parcial y sesgado de la historia de España y la predilección en los manuales por una historia parcial de cada autonomía fueron rebatidas al año siguiente en un extenso informe editado por la Fundació Jaume Bofill (Segura 2001).

reconocía la propia Academia en el informe citado previamente: "[…] es posible que en los actuales libros de texto la imagen predomine rotundamente sobre la parte escrita"[6]. Esta incesante incorporación de la imagen a los manuales de historia no se ha visto siempre acompañada de una explotación pedagógica pertinente (Valls Montés 2008), si bien en estos últimos años sí puede percibirse una cierta evolución en su tratamiento educativo al pasar de una función meramente ilustrativa a constituirse en una pieza destacada en el análisis e interpretación por el alumno del pasado histórico (Hernández-Cardona 2011).

No obstante, como aparece recogido en varios textos teóricos integrados en este mismo volumen, las interpretaciones y las funciones de las imágenes en sí mismas son difíciles de definir si no se insertan o se inscriben en un relato determinado dentro del cual adquieren una cierta significación. Como apunta Henri Van Lier, la imagen fotográfica no vehicula por sí misma ningún sentido: "*Ce qu'il y a de plus spécifique dans l'indice photographique, c'est son terrible mutisme*" (García 2007: 231). En términos similares se expresa Philippe Dubois para quien: "*La photographie atteste l'existence de ce qu'elle donne à voir. Mais cela n'implique pas pour autant qu'elle signifie*" (García 2007: 231).

A partir de estas reflexiones nuestro interés se ha dirigido a analizar el papel que los libros de texto conceden a las fotografías y conocer cómo las imágenes seleccionadas en los manuales han contribuido a la construcción de un determinado discurso sobre el pasado en esta primera década larga del siglo xxi.

Como es bien sabido, la Guerra Civil, por el contexto internacional, por sus implicaciones ideológicas y por la particular naturaleza del conflicto poseía todos los ingredientes necesarios para atraer la mirada del mundo a través de una prensa que comenzó en ese momento a conceder a la fotografía una dimensión novedosa en la transmisión de la información[7]. A ello hay que añadir la manejabilidad de los nuevos

6. *Ibid.*

7. Laurent Gervereau insiste en el carácter fundador que supuso la difusión fotográfica del conflicto español: "*En ce qui concerne la photographie, la guerre d'Espagne marque la césure. En effet, les maquettes et les montages incisifs des magazines (Vu, Life, Regards) accompagnent la vision rapprochée des combats à l'œuvre chez Robert Capa, Chim ou Gerda Taro: pré-film ou actualités de guerre, point de vue d'un camp. Tout cela forge une vision irréaliste:*

aparatos puestos en el mercado en ese mismo período como la Leica, o la Rolleiflex y la presencia de un impresionante nómina de periodistas y reporteros gráficos enviados para cubrir el acontecimiento como Robert Capa, Gerda Taro, David Seymour "Chim", Kati Horna, Georg Reisner, Hans Namuth, por citar sólo los extranjeros más conocidos. A ellos se sumaron numerosísimos fotógrafos locales como Agustí Centelles, el colectivo de fotógrafos integrado bajo la firma Hermanos Mayo, Alfonso y varias decenas más que quedaron en el más completo anonimato. La Guerra fue un conflicto fotografiado desde todos los ángulos y aún hoy, casi ochenta años después, no es raro seguir descubriendo nuevos materiales fotográficos en viejos desvanes o en maletas ocultas en los más recónditos lugares. Hasta nosotros han llegado decenas de miles de fotografías, un auténtico diluvio de imágenes (Fontaine 2002), algunas de las cuales se han convertido en verdaderos iconos del siglo xx.

Por supuesto, los responsables de la edición de los libros de texto han seleccionado una ínfima parte de esa enorme producción para representar el conflicto para apoyar o no un relato determinado, con frecuencia influenciado previamente por el discurso político e histórico dominante, aunque este mismo se encuentre en constante evolución. Además de la orientación que constituye en sí misma esta ínfima selección, y por lo tanto de manera paralela la exclusión de las otras imágenes, las editoriales recurren a diversos dispositivos narrativos como la selección de encuadres determinados, el tamaño, la disposición y la composición de las imágenes en cada página, el recurso al color, sin olvidar la presencia o la ausencia de un pie de foto y el influjo que ejerce el texto del mismo sobre la interpretación de la imagen por parte del lector[8].

la guerre concerne les militaires seuls; la guerre, c'est l'action; pendant la guerre, on ne s'ennuie pas. Vraiment l'inverse de ce que nous révèlent les croquis des soldats de 1914-1918: une guerre d'attente, de corvées, d'angoisses" (Gervereau 2001).

8. Como apunta el profesor Rafael Valls, y como tendremos ocasión de comprobar en este trabajo, buena parte de los manuales apenas aportan las informaciones necesarias para una comprensión mínima y adecuada de las imágenes: "La identificación y catalogación de las imágenes reproducidas es habitualmente escasa o insuficiente. Una mínima contextualización de las mismas, que permitiera un análisis algo menos superficial, es prácticamente inexistente en la mayoría de los casos y, cuando ésta se da, es de una orientación marcadamente estético-formalista, lo que no favorece una aproximación historiográfica de tipo más cultural y social" (Valls 2008).

Desde mediados de los noventa, la representación iconográfica del conflicto ha evolucionado de forma perceptible con la introducción de problemáticas anteriormente minimizadas, excluidas, silenciadas u olvidadas como son las consecuencias dramáticas del conflicto, la extensión de la represión y el consiguiente número de víctimas, el destacado papel de las mujeres… por citar sólo algunos ejemplos concretos que pretendemos abordar aquí.

La representación de un episodio violento: enfrentamiento y destrucción

En los años ochenta asistimos claramente a una adecuación de los textos escolares al consenso que presidió el proceso de cambio político de la Transición. Como apunta Carolyn Boyd, durante ese período prima la consideración del conflicto como una tragedia colectiva: "El relativo silencio de los manuales sobre todo tipo de violencia política se basa en la asunción políticamente útil de que 'todos fuimos culpables'. Los libros de texto refuerzan así la política de 'borrón y cuenta nueva' que hizo posible la transición negociada a la democracia liberal" (Boyd 2006: 95). La utilización y disposición de las fotografías tendían entonces a reforzar esa representación con un reparto casi siempre equilibrado de las imágenes de cada bando, con el objetivo de dar a cada uno de ellos el mismo espacio visual. Esta disposición de culpa compartida y tratamiento equitativo de los contendientes evoluciona considerablemente en los años noventa, aunque persisten las reticencias a mostrar visualmente la violencia ejercida sobre la población y sus consecuencias inmediatas. Desde comienzos del siglo xxi sin embargo las imágenes reproducidas en los manuales tienden a tratar de forma más explícita la idea de un enfrentamiento violento entre dos campos. Previamente la oposición entre republicanos y sublevados aparecía representada a través de imágenes de cada uno de los bandos situadas paralelamente en una misma página. En esta última década, las fotografías seleccionadas muestran de forma ineludible el enfrentamiento con la presencia simultánea de integrantes de los bandos opuestos en la misma instantánea. Las fotografías elegidas reflejan detenciones violentas, en las cuales transciende la enorme tensión del momento, con milicianos o militares franquistas zarandeados o apuntando directamente con las armas a sus enemigos presentes en la

imagen. También se han introducido de forma paulatina imágenes de los instantes previos de las ejecuciones y de los fusilamientos que anticipan explícitamente y de forma cruda el desenlace fatal. La idea de un conflicto brutal, violento y sin concesiones se ha abierto paso levemente en los manuales aunque sólo se entrevea a través de algunas pinceladas sueltas las atrocidades perpetradas durante el mismo[9].

En el manual *Historia* editado por Anaya (2003) destinado al 2º curso de bachillerato se incluye una fotografía donde puede verse un pequeño grupo de siete hombres vestidos de civil, en el que al menos dos de ellos apuntan directamente con sus armas al resto del grupo que eleva sus brazos abiertos hacia el cielo en señal de rendición, en lo que parece ser una detención arbitraria en la retaguardia. Esa es al menos la impresión del pie de foto que acompaña la imagen "Las milicias de voluntarios, organizados según obediencia política, fueron las protagonistas principales de la lucha en el frente, pero también de las represalias en la retaguardia". Nada en la imagen permite al espectador saber explícitamente quiénes son los que detienen y quiénes los detenidos. En el manual de esa misma editorial editado en 2009 se incluye igualmente una imagen que representa de forma más rotunda la violencia del conflicto. Sobre un fondo de un paisaje montañoso, un pelotón de fusilamiento integrado por cuatro soldados espera la orden de fuego de su superior en el centro de la imagen. Los cuatro hombres en posición de disparo apuntan de forma decidida con sus fusiles a la cabeza del reo situado a menos de dos metros. Este último, firme, con las manos atadas a la espalda, la cabeza descubierta y erguida, parece afrontar con dignidad y decisión su inminente destino fatal. La imagen, tremendamente turbadora, contrasta sobremanera con el extenso pie de foto que tiende claramente a relativizar la tensión dramática de la escena:

> En la guerra civil española adquirió madurez creativa el fotoperiodismo y logró auténticos iconos de la historia del siglo xx. Robert Capa, L. Deschamps, Kati Horna o el español A. Centelles reflejaron

9. No se trata desde luego de una problemática exclusiva de la Guerra Civil en los manuales. La historia de cualquier conflicto armado, confrontada a la dificultad de ofrecer una visión global y multifocal del fenómeno, permanece a menudo aséptica y rara vez es capaz de transmitir ni el paroxismo de la violencia engendrada, ni el peso de los padecimientos sufridos por la población. Ver en relación con la Primera Guerra mundial (Audoin-Rouzeau / Becker 2000).

dimensiones de la tragedia. En ocasiones lo hacen fotografías anónimas como esta que retrata una ejecución en Andalucía en los primeros días del avance rebelde.

Imagen 1

El hecho de que en el pie se aluda al peso de destacados reporteros en la difusión internacional del conflicto, para referirse a una fotografía anónima, no deja de sorprendernos. Igualmente, las referencias espaciales y cronológicas del suceso son, por otro lado, excesivamente vagas y sin ninguna apoyatura sólida ("Andalucía" y "el principio de la guerra"). Por último, el pie no precisa claramente quién es el bando ejecutor y quién la víctima dejando así al espectador en el suspense más absoluto, aunque la suerte del reo parezca sellada.

Como recuerda Susan Sontag en la cita que sirve para encabezar el capítulo "La guerra rasga, desgarra. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmiembra. La guerra arruina" (Sontag 2003:16). No obstante, sólo en estos últimos años comienzan a abrirse un hueco en las páginas de los libros de texto fotografías relativas a las dramáticas consecuencias materiales y humanas del enfrentamiento. El ejemplo más flagrante es el referido a las consecuencias de los bombardeos aéreos sobre la población civil. En los manuales de las últimas décadas del siglo xx los aviones aparecían retratados con frecuencia en el suelo o a cientos de metros de altitud, ajenos en todo caso a cualquier implicación bélica directa. En esta última década son frecuentes las imágenes tendentes a mostrar de forma fehaciente las consecuencias dramáticas

de los bombardeos sobre las ciudades y la población con fotografías que representan la destrucción integral de edificios de viviendas, de barrios y localidades enteros, de enormes cráteres en las calles de diferentes ciudades. Si nos atenemos al número de imágenes reproducidas en el conjunto del corpus, la destrucción de la localidad vasca de Guernica conserva un lugar preeminente en la representación de los fatídicos efectos del conflicto. Al menos la mitad de los manuales consultados incluyen imágenes de la destrucción de la localidad vasca con pies de fotos sencillos y directos: "Gernika tras el bombardeo" (Zubía-Santillana 2011) o "Gernika después del bombardeo" (Ibaizabal 2004). Algunos pies de foto, sin embargo, siguen llamándonos la atención por la visión excesivamente clemente que ofrecen de este acontecimiento. Un buen ejemplo es el manual de Anaya (2008) donde una imagen nocturna de la ciudad en llamas aparece acompañada por el siguiente texto:

> Gernika, la ciudad símbolo de las libertades vascas, fue bombardeada duramente por la Legión Cóndor, causando un centenar de muertos. La destrucción de la ciudad se convertirá en uno de los aspectos más resaltados por la propaganda republicana. El pintor Pablo Picasso inmortalizará en uno de sus cuadros el triste suceso.

Imagen 2

De nuevo el pie de foto, limita el impacto de la imagen al reducir el número de muertos al centenar, hace hincapié en la propaganda republicana sin evocar la responsabilidad última del acontecimiento y, sobre todo, califica de "triste suceso" la destrucción casi integral de la

ciudad. Por último, observamos cómo la imagen nocturna de la ciudad en llamas seleccionada por este manual es una de las menos explícitas de la envergadura de la destrucción provocada por el bombardeo, que sí aparece claramente recogida en otras instantáneas de la ciudad arrasada, con frecuencia tomadas desde el aire, donde se puede observar claramente la dimensión de la devastación.

Junto a las imágenes de la localidad vasca destruida, es imprescindible evocar la incorporación creciente de fotografías de otras localidades bombardeadas o víctimas de los combates y cuyo tejido urbano fue considerablemente afectado como Madrid (Anaya 2003 y 2008 / Mc Graw Hill 2008 / Oxford University 2008), Tortosa y Gijón (Zubía-Santillana 2011), entre otras. Las imágenes de acciones bélicas propiamente dichas y sus consecuencias sobre el paisaje urbano son ahora también más explícitas y recurrentes que en el pasado, aunque en numerosas ocasiones con escasas precisiones ("Edificio en ruinas al finalizar la guerra civil", Oxford University 2008). En todo caso, sí es perceptible en esta primera década del siglo XXI una aproximación visual más acorde con las catastróficas consecuencias que tuvo el conflicto para la población española.

Imagen 3
La guerra marcó la existencia de varias generaciones de españoles. En la imagen, anciano y niños en la plaza del Carmen de Madrid después de un bombardeo de la aviación franquista

Se han incorporado a los manuales un mayor número de instantáneas donde se deja constancia de forma ostensible de las dolorosas secuelas para la población de la destrucción de sus viviendas. Así se pueden contemplar fotografías de civiles rebuscando efectos personales entre los escombros de las ruinas de sus casas (Zubía-Santillana 2011), niños y ancianos tratando de calentarse en torno a un fuego improvisado en medio de la calle sobre un fondo de ruinas [Ver imagen 3] (Anaya 2009), la huida de civiles con carretas y con los enseres de la casa a cuestas (Anaya 2003) o civiles durmiendo en el metro de Madrid (Zubía-Santillana 2011), entre otros.

Una guerra aseptizada: ¿una guerra sin muertos?

No obstante, el incremento de imágenes que ponen de relieve la destrucción material provocada por la guerra apenas se ha visto acompañado con una mayor presencia de fotografías que dejen constancia igualmente de la considerable magnitud de las pérdidas humanas provocadas por el conflicto. Las cuantiosas víctimas mortales de la guerra siguen ausentes de la mayor parte de los libros de texto consultados. No queremos decir con ello que consideremos imprescindible el recurso a este tipo de imágenes para concienciar a los alumnos adolescentes sobre las desastrosas consecuencias de la violencia política y de una guerra civil, pero su práctica ausencia interpela particularmente. Podríamos pensar que la ausencia de imágenes explícitas de las víctimas mortales se debe a un intento de evitar la confrontación de los jóvenes con la muerte trágica a la hora de afrontar el pasado. Sin embargo, este argumento, que podría tener cierta lógica, cae por su propio peso cuando observamos que esos mismos manuales recogen con frecuencia imágenes explícitas de la barbarie humana en relación con otros conflictos o tragedias humanitarias alejados en el espacio y en el tiempo. Si estudiamos en detalle uno de los últimos manuales de historia editados para su utilización por los alumnos de 4º de ESO (Zubía-Santillana 2011) observamos cómo los responsables editoriales recurren con mayor facilidad a ese tipo de imágenes cuando estas proceden de latitudes geográficas y períodos cronológicos lejanos[10]. Así, en ese mismo manual observamos el rostro brutal de la

10. "Cuanto más remoto o exótico el lugar, tanto más estamos expuestos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos" (Sontag 2003: 84).

muerte en relación a la Primera Guerra mundial con la inclusión del cuadro *Flandes* (1934) de Otto Dix, y de una instantánea de soldados franceses en una trinchera en la que se puede apreciar la retirada del cuerpo de un soldado por sus compañeros. La violencia política aparece igualmente representada en este manual al reproducir la portada de un número del periódico anarquista satírico francés *L'Assiette au beurre*, conocido por la utilización de un lenguaje visual sin concesiones, titulado "*Sainte Russie*!" (Bendita Rusia), para ilustrar la revolución rusa de 1905[11]. En ella puede verse un dibujo realizado por George d'Ostoya en el que sobre un fondo de una movilización revolucionaria se contempla en el primer plano una cabeza de grandes proporciones, desmembrada, clavada en una pica y chorreando sangre abundantemente. El manual incluye otras imágenes de indudable violencia visual como un grupo de una veintena de niños famélicos con vientres inflados y miradas perdidas que reflejan la huella del hambre para ilustrar la hambruna rusa de 1921 o algunas imágenes de los prisioneros judíos encontrados por las tropas aliadas al llegar al campo de exterminio de Auschwitz.

Pero además este mismo manual sí incluye una fotografía donde aparecen claramente diferentes cadáveres de españoles para ilustrar un episodio violento, aunque no se trate de víctimas de la Guerra Civil. "Forenses y periodistas ante los cadáveres de las víctimas de los incidentes" es el pie de una fotografía en la que pueden contemplarse una decena de cadáveres extendidos sobre el suelo. La imagen fue incluida en el manual para ilustrar el trágico suceso de Casas Viejas en enero de 1933 donde la represión de la Guardia Civil y de los Guardias de Asalto provocó una veintena de muertos. La Segunda República aparece así representada como un régimen inestable, sujeto a sacudidas violentas como lo prueban los cadáveres fusilados y quemados que aparecen en el primer plano de la fotografía. Esta visión trágica del régimen republicano contrasta enormemente con la práctica ausencia total de cadáveres en la representación de la Guerra Civil, que sin embargo causó varios centenares de miles de víctimas. En el corpus estudiado tan sólo nos hemos encontrado con dos imágenes en las cuales aparecen víctimas mortales como consecuencia del conflicto.

11. Como apuntara Michel Dixmier "*Aucune revue peut-être n'a, autant que* L'Assiette au beurre*, exprimé une telle symbiose entre violence du message et violence graphique*" (Bihl 2010).

Una de ellas pertenece a este mismo manual de 4º de ESO (Zubía-Santillana 2011) y reproduce una imagen en la que aparecen un grupo de personas sin vida extendidas en el patio del Cuartel de la Montaña e ilustra la cruenta represión que sufrieron los militares y falangistas favorables al golpe, atrincherados en dicho cuartel. En el primer plano un Guardia de Asalto, fusil en mano dirige su mirada hacia el centro del patio del cuartel donde una quincena de cadáveres yacen desordenados sobre el suelo de tierra. Algunos milicianos caminan entre los cadáveres. El pie de foto informa al menos sobre el origen de dichas muertes "Toma del Cuartel de la Montaña (Madrid) por las milicias. En esta fortaleza se refugiaron los militares sublevados en Madrid en 1936. Cuando las tropas leales y las milicias tomaron el cuartel tuvo lugar una brutal represalia". Contrariamente al ejemplo anterior de Casas Viejas, los muertos aparecen aquí en un segundo plano, y el ángulo de la imagen apenas permite entrever unos cuerpos agrupados sin que sea perceptible la causa de las muertes[12].

La segunda es una conocida imagen de Agustí Centelles, habitualmente presentada como la *Mater Dolorosa* en la cual puede verse a una mujer arrodillada y llorando desconsolada sobre el cadáver de su marido muerto como consecuencia del bombardeo de Lérida por la aviación franquista (Giltza 2003).

No obstante, el enorme dramatismo de la imagen original, aparece aquí claramente limitado por la maquetación de la editorial. Sobre la instantánea de Centelles, situada en el ángulo superior derecho de la página, se superponen dos fotografías que ocultan levemente el cuerpo del marido y desvían la mirada hacia esas imágenes encuadradas en el lado opuesto. La primera representa la participación de las mujeres en las elecciones de 1933, como representación del período de la II República, mientras que la segunda recoge el instante de la inauguración de un monumento franquista, alegoría de la dictadura que siguió al conflicto.

12. De las fotografías realizadas por *Alfonso* (Alfonso Sánchez Portela) en el Cuartel de la Montaña ese 20 de julio, posiblemente sea la más aséptica. Sobre todo si la comparamos con las tomas realizadas desde la galería del primer piso sobre el centro del patio donde se aprecian claramente los numerosos cuerpos extendidos sobre el suelo y las extensas manchas de sangre sobre la arena. Ver <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/patio-cuartel-montana> [fecha de consulta: 12.12.2014].

Imagen 4

La *mater* aparece aquí sobre un fondo constituido por el mapa de las provincias españolas y los colores rojo y amarillo en lo que parece simular una España en llamas. Es indudable que la elección de la fotografía para representar la Guerra es muestra inequívoca del deseo de la editorial de situar el dolor y la muerte provocado en la misma como el elemento definitorio del conflicto, pero la maquetación de la página impide acceder al emotivo dramatismo que desprendía la imagen original de Centelles, limitando considerablemente su formidable impacto visual[13].

13. Recientemente el periódico *ABC* (06.04.2011) se hacía eco de la cesión de ésta y otras imágenes del destacado fotógrafo al Ayuntamiento de Lérida. De forma completamente artera la noticia aparece ilustrada por esta imagen pero con la fotografía original recortada

En los quince manuales estudiados apenas aparecen una quincena de víctimas del asalto al Cuartel de la Montaña por las milicias republicanas en los primeros instantes del conflicto y un muerto republicano por un bombardeo franquista en Lérida en 1937. La autocensura con respecto a las víctimas mortales de la violencia bélica parece que sigue en plena vigencia si nos atenemos a las escasas muestras visuales de las numerosísimas pérdidas humanas provocadas por el conflicto.

Esta limitadísima presencia es aún más llamativa si tenemos en cuenta las decenas y decenas de imágenes de restos de víctimas republicanas que han poblado en esta última década los medios de comunicación para ilustrar las diferentes recuperaciones de cadáveres de las fosas comunes. Esos esqueletos desenterrados con delicadeza humana, profunda sensibilidad y precisión científica por expertos y voluntarios de numerosas ONG, han sido igualmente objeto de un seguimiento destacado por parte de algunos fotógrafos (Clemente Bernard 2011) y recurso reiterado en las viñetas del dibujante *El Roto* en el diario *El País*, para denunciar la impunidad franquista y el menosprecio de los responsables políticos hacia la persistencia de decenas de miles de cadáveres mal enterrados en los bordes de las cunetas españolas. Estas imágenes, sobre todo a través de la prensa, se han convertido en algo cotidiano y hasta casi familiar para buena parte de los españoles desde hace una década. Los libros de texto, sin embargo, parecen haber quedado al margen de esta corriente tendente a dotar de un cierto reconocimiento simbólico a dichas víctimas republicanas. Ni siquiera la *Ley de la Memoria Histórica* ha incidido en este sentido, ya que en ninguno de los manuales de nuestro corpus se incluyen referencias visuales explícitas a la existencia de dichas fosas comunes. Como apuntábamos previamente, ello no quiere decir que los alumnos desconozcan esa realidad ya que los profesores pueden siempre completar la documentación ofrecida en los manuales, pero al menos desde las propias editoriales es manifiesta la reticencia a incorporar ese tipo de material iconográfico.

en su parte inferior hasta hacer desaparecer el cadáver del marido de la misma, prueba de que las reticencias y precauciones para ilustrar este período no es sólo cuestión de los manuales escolares. Ver <http://www.abc.es/20110406/cultura-arte/abci-centelles-201104061030.html> [fecha de consulta: 14.12. 2014]. La imagen de Agustí Centelles fue publicada con su encuadre original, entre otros medios, en la portada del diario comunista *L'Humanité,* el 9 de noviembre de 1937 y en el *New York Times*, el 28 de noviembre de 1937.

Las únicas víctimas republicanas con presencia destacada en los manuales son los exiliados. Las imágenes del exilio provocado por el conflicto y fundamentalmente el gran éxodo de 1939 están presentes desde los años ochenta en algunos libros escolares. Con frecuencia se alude a la huida de centenares de miles de personas como un recurso visual al significar, metafóricamente, el final del conflicto. Las imágenes seleccionadas muestran un abanico interesante de las posibilidades que ofrecen las fotografías de esta huida masiva de españoles a través de los Pirineos. El manual de Vicens-Vives (2012) recupera una conocida instantánea de Robert Capa en la que un nutrido grupo de soldados avanza en orden, escoltados por un gendarme, por una de las playas de Argeles, donde se iban a erigir los campos de concentración para los republicanos españoles. Las columnas de soldados escoltados por los gendarmes y soldados franceses son recurrentes en otros manuales (Anaya 2003-2008), aunque con frecuencia también tienen cabida las largas colas de vehículos cargados de exiliados civiles que serpentean las heladas carreteras de los Pirineos (Mc Graw Hill 2008 / Oxford University 2008 / Zubía-Santillana 2011). En otros casos, son las imágenes de la población civil, mujeres, ancianos y niños completamente indefensos, con sus escasas pertenencias a cuestas, las que sirven para ilustrar una de las páginas más trágicas del conflicto (Giltza, 2003 / Erein 2005). El manual de Anaya (2008) reproduce una de las escenas más conmovedoras: una anciana cubierta con mantas completamente desamparada contempla junto a una niña el objetivo del fotógrafo, dejando entrever la incertidumbre que les acecha. El pie de foto no puede ser más escueto "Republicanos huyendo en febrero de 1939". Las fotografías con niños atravesando la frontera francesa en 1939 o formando parte de las evacuaciones por barco en 1937 se han hecho un hueco destacado en los manuales, desplazando incluso por número de instantáneas a las imágenes de los milicianos y soldados atravesando la frontera pirenaica (Mc Graw Hill 2003/2008).

Los protagonistas olvidados y ahora recuperados: las mujeres

En esta última década los manuales han incorporado paulatinamente una serie de instantáneas destinadas a recuperar el protagonismo de sectores de la población, personajes políticos, militares, artistas… anteriormente olvidados, excluidos o silenciados. No podemos ocuparnos

aquí de todos ellos, pero si hay una figura que ha recuperado un papel preponderante en la representación iconográfica de la guerra esa es sin duda la de la mujer. Aunque en ocasiones sea de forma un tanto estereotipada, las fotografías de mujeres republicanas y del bando franquista sirven para mostrar con frecuencia las diferentes expectativas y marcos ideológicos atribuidos socialmente a las mujeres por cada uno de los bandos. Podemos constatar una considerable presencia de la representación de la miliciana para mostrar los avances logrados en la liberación de la mujer durante la República y la defensa del régimen republicano y de los derechos tan duramente conseguidos. A pesar de su trascendencia indudable, esta figura de la miliciana sólo fue una realidad en los primeros meses del conflicto. No obstante, su destacada presencia en los manuales se explica fácilmente dada la pasión del compromiso y la modernidad que transmiten estas mujeres a través de su vestimenta característica y de sus actitudes decididas. Las fotografías seleccionadas por las editoriales son muy diversas. Por un lado, nos encontramos con instantáneas de grupo que muestran su importante movilización inicial y su rápida integración en las milicias republicanas (Giltza 2003). Por otro, es frecuente encontrar la imagen de la miliciana sola, aislada, en ocasiones es perceptible que la fotografía ha sido recortada, para enfatizar el papel que tuvo la mujer en el bando republicano. Puesta de relieve como en ese contrapicado en el que la miliciana sujeta con seguridad su fusil mientras con rostro serio y determinado mira directamente al objetivo del fotógrafo (Anaya 2003). O esa otra instantánea de mujer pertrechada como un soldado cuya figura ha sido valorizada sobre un fondo de paisaje de guerra (Zubía-Santillana 2011)[14].

Menos frecuentes, las imágenes utilizadas para reflejar la contribución de las mujeres en el bando nacional son habitualmente imágenes colectivas, siempre en escenas de interior, con frecuencia grupos de mujeres confeccionando ropa en talleres de costura en una composición que refuerza la sumisión de la mujer, siempre con la cabeza inclinada sobre las máquinas (Zubía-Santillana 2011 / Anaya 2003). Esta impresión aparece fortalecida por los picados de las imágenes, y por la sensación

14. Algunos manuales (Anaya 2003) reproducen también el conocido cartel "No Pasarán", donde una miliciana anarquista dispara su fusil en primera línea del frente.

de dinámica colectiva que se desprende frente a la individualidad con la que suele ser representada la miliciana.

Las otras representaciones femeninas destacadas son las de las representantes políticas que tuvieron un papel preeminente en el conflicto como fueron la dirigente y diputada comunista Dolores Ibarruri, "La Pasionaria", y la anarquista y primera mujer ministra Federica Montseny. La primera aparece con frecuencia representada en alguno de sus emotivos y movilizadores discursos (Vicens-Vives 2012), o en compañía de soldados pasando revista a una milicia (Anaya 2003/2008). La figura de Federica Montseny es, sin embargo, utilizada para ilustrar la participación de los anarquistas en el gobierno de Largo Caballero, aunque la fotografía elegida la representa también en el momento de una alocución pública (Anaya 2003/2008).

Por último, podemos destacar la fotografía utilizada para ilustrar el apoyo de los artistas y escritores a la República en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura celebrado en Valencia (Anaya 2009). En ella puede verse a María Teresa León, aunque su nombre no es citado explícitamente, dirigiéndose al auditorio de pie desde la tribuna de oradores rodeada por intelectuales masculinos. Dada la distinguida nómina de escritores masculinos presentes en dicho acontecimiento, la elección de una imagen con María Teresa León como protagonista cobra especial relevancia.

¿Puede la imagen fotográfica dar cuenta de la realidad de la guerra?

El material fotográfico utilizado en los manuales para representar la guerra civil y sus consecuencias, se inscribe con frecuencia en un discurso que, pese al tiempo transcurrido y a los avances historiográficos, tiende a ofrecer una representación limitada y suavizada del conflicto. Resulta patente el ánimo de las editoriales de no incidir en las consecuencias dramáticas que tuvo para la sociedad española la cruenta guerra civil y la posición generalizada escasamente proclive a ofrecer una imagen descarnada y, por decirlo de alguna manera, más realista de las consecuencias del enfrentamiento entre españoles. Si desde un punto de vista del contenido textual, los manuales más progresistas publicados en esta última década han cubierto considerablemente las lagunas historiográficas heredadas, desde un punto de vista iconográfico parece persistir

una clara resistencia a mostrar abiertamente los retazos más negros de nuestro pasado más reciente.

Tampoco podemos perder de vista la capacidad o más bien la incapacidad de la fotografía para representar la guerra en cualquier ámbito y no sólo en los manuales de historia. Como apuntara Laurent Gervereau en un artículo cuyo título ya ponía el dedo en la llaga, no hay que perder de vista la fragilidad de las imágenes para dar cuenta de la integralidad de la guerra como fenómeno multifocal por excelencia (Gervereau 2006). La capacidad de información de las narraciones iconográficas se encuentra limitada y se recurre con frecuencia a los arquetipos, figuras que somos capaces de reconocer pero que finalmente quedan en muchos casos a la merced de la maquetación de la página, como hemos visto previamente, o del pie de foto que las acompaña. En realidad, son esos pequeños textos los que aportan con frecuencia el grado definitivo de significación a la imagen, llegando incluso a alterar el sentido original de la misma (Freund 1974: 154-155) (Reedición 2000)[15]. Ese el caso, por citar sólo un ejemplo, del manual de Vicens-Vices (2012), cuando utiliza una fotografía de cinco milicianos, fusil al hombro disparando en Barcelona para ilustrar el enfrentamiento interno entre republicanos acaecido en mayo de 1937 en Barcelona. El pie de foto que la acompaña, "Barricada en las calles de Barcelona, mayo de 1937. Los militantes de las diversas fuerzas republicanas se enfrentaron entre sí con las armas", parece no dejar lugar a dudas. La fotografía es muy similar a otras instantáneas recogidas esos mismos días en diversos puntos de la capital catalana. Sin embargo, la realidad de la imagen es otra, muy diferente. Se trata de una instantánea tomada por Agustí Centelles el 19 de julio de 1936, en las barricadas levantadas en la Ronda de Sant Antoni para hacer frente a los partidarios del golpe militar en la ciudad condal[16]. No es el único ejemplo de alteración de la significación de las fotografías utilizadas en

15. En el capítulo titulado, "*La photographie, instrument politique*", Freund, recoge varios ejemplos elocuentes de la facilidad con la que la imagen es reutilizada y reinterpretada en función de un fin preciso: "*Il suffit souvent de peu des choses pour donner à des photos un sens diamétralement opposé à l'intention du reporter*". Algo tan sencillo como cambiar un pie de foto cambia completamente su significado: "*L'objectivité de l'image n'est qu'une illusion. Les légendes qui la commentent peuvent en changer la signification du tout à tout*".

16. Ver la imagen en <https://www.flickr.com/photos/agusticentellesosso/6993176762/in/photostream/> [Fecha de consulta: 12/12/2014].

los manuales en función de la representación arquetípica que vehiculan y que corresponde a una representación mental del acontecimiento ilustrado. Cabría preguntarse sin embargo si esta utilización *fraudulenta* de la imagen se ha realizado voluntariamente o se trata simplemente de un error de interpretación.

En última instancia, los manuales recurren con frecuencia a los iconos para tratar de condensar en una instantánea las múltiples facetas del conflicto. Mención especial merece "Muerte de un miliciano" de Robert Capa. Convertido en un auténtico símbolo total del conflicto, pese a las numerosas y reiteradas sospechas sobre su autenticidad que aún persisten hoy en día entre algunos especialistas, la imagen no ha perdido ni un ápice de su fuerza como lo confirma su continua presencia en los manuales. Más de un tercio de las obras estudiadas la reproducen convirtiéndose en la imagen más reproducida del corpus e incluso algunos encabezan con ella el capítulo dedicado a la guerra. Curiosamente, ni siquiera este emblema universal de la fotografía de guerra del siglo xx se ha salvado de ser adulterada. De una forma un tanto extraña Oxford University, en las diferentes ediciones de su manual de historia publicadas entre 2003 y 2008, la reproduce de forma invertida, con el soldado o miliciano cayendo hacia la derecha de la imagen. La instantánea pierde así buena parte de su fuerza dramática aunque sea difícil explicar el porqué más allá de un claro sentimiento de extrañeza por parte del espectador habituado a contemplar el original.

En definitiva, si bien la selección de imágenes operada desde las editoriales presenta novedades importantes con respecto al pasado, aún está lejos de ofrecer una representación en consonancia con la multitud de experiencias vividas por los españoles durante el conflicto. En ello, los manuales tampoco escapan a las limitaciones inherentes de la fotografía para transmitir una realidad tan compleja y diversa como una guerra. Pero las manipulaciones de los negativos y la presencia de pies de foto que alteran consciente o inconscientemente su significado, contribuyen más bien poco a hacer de los libros de texto el cimiento indispensable sobre el cual edificar una nueva generación de españoles que, en demasiados casos, continua ajena a la tragedia que protagonizaron sus mayores.

Listado de manuales de Historia consultados

Autores	Título	Nivel	Editorial	Año
Francisco Sánchez Pérez	*HISTORIA,* (MATERIA COMÚN)	2º BAC	Oxford University Press	2003
M. Burgos, J. Calvo, M. Jaramillo, S. Martin	*HISTORIA (CIENCIAS SOCIALES) (NAVARRA)*	4º ESO	Anaya	2003
C. Ramos Larriba, J. Elosegi Arregui	*HISTORIA* (EUSKERA)	4º ESO	Giltza	2003
F. García de Cortázar, J. M. Donezar, J. Valdeon, M. Fernández Cuadrado, A. Gamazo	*HISTORIA*	2º BAC	Anaya	2003 (2008)
J. Prats, J. E. Castelló, C. Forcadell, M. C. García, I. Izuzquiza, M. A. Loste, J. L. de la Granja	*MUNDU GARAIKIDEAREN HISTORIA*	1º BAC	Anaya	2004
F. Iraolagoitia (dir)	*HISTORIA DE EUSKAL HERRIA Y ESPAÑA*	2º BAC	Ibaizabal	2004
E. Pérez, J.M. Rodríguez, J. Valencia, Claudio Rodríguez	*GEOGRAFÍA ETA HISTORIA* (EUSKERA)	4º ESO	Elkar	2005
Alberto Prego Axpe	*HISTORIA* (EUSKERA)	2º BAC	Erein	2005 (2009)
Francisco Sánchez Pérez.	*HISTORIA* (MATERIA COMÚN)	2º BAC	Oxford University Press	2008
José L. de la Torre, Javier Osset, (Coords.)	*HISTORIA* (ANDALUCÍA)	4º ESO	Mc Graw Hill	2008

J.M. Fernández, J. González, G. Ramírez	*HISTORIA DEL MUNDO CONTEMPORÁNEO*	1º BAC	Santillana	2008
M. Díaz Rubiano, Mª. I. Fernández Armijo, M. A. Jiménez Maqueda, F. J. del Pino García, J. Ucedo Babiloni, B. Vidal Ferrero	*HISTORIA* (EDICIÓN COMUNIDAD VALENCIANA)	4º ESO	Oxford University Press	2008
F. García de Cortázar, J. M. Donezar, J. Valdeon, M. Fernández Cuadrado, A. Gamazo	*HISTORIA*	2º BAC	Anaya	2009
Varios Autores	*GEOGRAFÍA E HISTORIA*	4 ESO	Zubía/ Santillana	2011
J. Aróstegui, M. García, C. Gatell, J. Palafox, M. Risques	*CRISOL. HISTORIA.*	2º BAC	Vicens-Vives	2012

Bibliografía

Audoin-Rouzeau, Stéphane / Becker, Annette (2000): *14-18 Retrouver la guerre*. Paris: Gallimard, 272 p.

Bernard, Clemente (2011): *Desvelados*. Pamplona: Alkibla, 272 p.

Bihl, Laurent (2010): "*L'Assiette au beurre*, les images de la révolte", *Dyoniversité. Musée d'Art et d'Histoire*, 3 octobre 2010.

Boyd, Caroline P. (2006): "De la memoria oficial a la memoria histórica: la Guerra Civil y la Dictadura en los textos escolares de 1939 al presente", *in*: Juliá, Santos (ed.): *Memoria de la Guerra y del Franquismo.* Madrid: Fundación Pablo Iglesias-Taurus, p. 79-95.

Freund, Gisèle (1974): *Photographie et société*. Paris: Seuil (Reedición 2000), 220 p.

Fontaine, François (2002): *La guerre d'Espagne: un déluge de feu et d'images*. Paris: Berg, 254 p.

García, Tristan (2007): *L'image*. Neuilly: Atlande, p. 231.

Gervereau, Laurent (2001): "L'angle fermé des images de guerre", *Libération,* (14.11).

Gervereau, Laurent (2006): "La guerre n'est pas faite pour les images", *Quasimodo* (*Corps en guerre. Imaginaires, idéologies, destructions.* Tome 1), (n° 8), Montpellier, p. 99-108.

Hernández Cardona, F. Xavier (2011): "La iconografía en la didáctica de las ciencias sociales", *Iber,* nº 68, p. 7-16.

Segura, Antoni (coord.) / Comes, Pilar / Cucurella, Santiago / Mayayo Andreu / Roca, Francesc (2011): *Els llibres d'història, l'ensenyament de la història i altres històries*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill, 125 p.

Sontag, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana, p. 16.

Valls Montés, Rafael (2008): *Historia y memoria escolar. Segunda República, Guerra Civil y dictadura franquista en las aulas*. Valencia : PUV, 170 p.

PENSAR LA CIUDAD.
CINE E IMAGINARIOS DE LA CIUDAD EN RECONSTRUCCIÓN

José Ignacio Lorente Bilbao
Universidad del País Vasco (España)

Resumen

La ciudad es un objeto complejo resultante de constantes procesos de construcción y reconstrucción que afectan tanto a su trama urbana, como a la producción y circulación de imaginarios, a través de los cuales el sujeto urbano se transforma reflexivamente en ciudadano.

Desde el punto de vista de la comunicación, gran parte de los discursos que han orientado las últimas transformaciones urbanas han girado en torno a la definición y consolidación de la idea de oportunidad como lógica dominante de la reconstrucción urbana.

A lo largo de este proceso, la imagen y los discursos visuales, entre ellos el cinematográfico, han jugado un papel estratégico y disuasorio en la gestión de las tensiones y conflictos asociados al deterioro de la cohesión social y al desplazamiento de la participación ciudadana en el proyecto de la nueva ciudad.

Ciudades en crisis y regeneración urbana

Las ciudades inmersas en procesos de revitalización urbana orientados hacia la inclusión competitiva en el mercado global, donde concurren por atraer recursos económicos, prestigio y visibilidad en la escena internacional, han transformado el sentido de sus discursos y representaciones en torno a la idea de oportunidad. En España, ciudades como Madrid, Barcelona, Valencia o Bilbao (Borja / Muxí 2004: 12), al igual que otras metrópolis industriales europeas sumidas en profundas crisis debido a la obsolescencia de sus infraestructuras productivas, optaron por reconfigurar esos espacios urbanos siguiendo criterios de mercado, mediante la producción de un imaginario a través del cual se han tratado de gestionar las tensiones y conflictos derivados del proceso regenerador.

Los agentes sociales responsables de la comunicación pública de los proyectos de regeneración urbana (instituciones, partenariados público-privados y medios de comunicación) generaron relatos que orientaban el sentido y la lectura de la ciudad hacia el consumo visual de los nuevos referentes vinculados a los hitos arquitectónicos, a la programación de eventos culturales y al relato y expectativa, incesantemente diferida, de una ciudad sumida en un proceso de permanente transformación. A lo largo de estos años, la imagen de la ciudad en crisis transitaba desde el relato del riesgo y la obsolescencia resultantes del desmantelamiento industrial y la amenaza de quiebra social, hacia un horizonte inédito de oportunidades identificadas con la ciudad en reconstrucción.

La narrativa de la reconstrucción mantuvo viva la idea de que ese proceso alcanzaría al conjunto de la ciudadanía y de que la modernización de las infraestructuras y servicios, generalmente concentrados en el centro de la ciudad, se irradiaría hasta las densas periferias y las degradadas áreas metropolitanas. Para ello, los grandes proyectos arquitectónicos y el urbanismo de diseño ejecutado en zonas estratégicas de

la ciudad han servido de metonimia, *pars pro toto*, para el conjunto de la ciudad imaginada bajo el presupuesto de la opulencia y del espíritu emprendedor sobre el que se fundó la ciudad industrial, en el umbral del pasado siglo.

Sin embargo, a lo largo de este proceso, a la vez que ciertas zonas de la ciudad adquirían el brillo de otras ciudades de la escena internacional y el relato de la reconstrucción urbana generaba la expectativa de una ciudad disponible para nuevas y sugerentes apropiaciones de sentido (Lorente / Antolín / Fernández 2007: 147), el cuerpo social se fragmentaba y se ahondaba la fractura ciudadana debido al desigual reparto de oportunidades de acceso a la nueva ciudad (Antolín / Fernández / Lorente 2010: 67).

La inscripción narrativa de la regeneración urbana

La complejidad de los procesos de reformulación narrativa del significado de la ciudad (Pellegrino / Jeanneret 2006: 19), de sus nuevos referentes y de sus formas de manifestación privilegiadas, plantea la necesidad de un enfoque interdisciplinar, enmarcado en este caso en el campo emergente de los estudios de cultura visual (Dikovitskaya 2005: 64).

Los estudios visuales tratan de indagar el modo en que a lo largo de la historia se ha construido e institucionalizado la naturaleza social y cultural del campo escópico. Los estudios visuales se interesan por el análisis del régimen de visibilidad de esos objetos que denominamos ciudad, esto es, por lo visible, pensable y cognoscible acerca de la misma y de sus contrarios, de aquello que a lo largo de ese proceso ha quedado invisibilizado, desplazado o censurado, como lo inefable de la ciudad. Ese campo escópico representa, antes que ciudad alguna, modos de ver y de pensar la ciudad, junto con la forma en que los ciudadanos son convocados ante los mismos con el fin de observar y de apreciar los valores asociados a los proyectos y procesos de la regeneración urbana. De esta forma, la ciudad se configura como un orden abstracto del discurso, como una episteme (Brea 2005: 12) desde la que se piensan y conciben las actuaciones sociales en ese campo. Como consecuencia de esa construcción visual de la ciudad y de la lectura compartida de sus imágenes y discursos, el sujeto se constituye en ciudadano, visitante, turista o mero espectador del proyecto de la ciudad en reconstrucción.

Para los estudios de cultura visual, la ciudad puede ser abordada como un objeto cambiante, resultante de continuos procesos de construcción, destrucción y reconstrucción de su trama urbana y de los imaginarios asociados a la misma. Desde el punto de vista de su configuración material, la ciudad es el resultado de una forma, históricamente variable, de pensar y de intervenir en la ciudad. Pero al mismo tiempo, la ciudad es el resultado de una producción simbólica, arbitraria e intersubjetiva de apropiarse significativamente y de compartir esos espacios construidos. Construir la ciudad consiste entonces en atribuirle un sentido y hacer que ese sentido circule intersubjetivamente mediante representaciones, narrativas y prácticas discursivas que toman lo visual como objeto de intervención y generan un fuerte sentimiento de comunidad, a través del cual el sujeto se constituye reflexivamente en ciudadano. Los nuevos iconos urbanos, los museos de arte contemporáneo, los hitos arquitectónicos o la rehabilitación de los espacios industriales obsoletos, no solo contribuyen a la transformación de la imagen de la ciudad construida, sino que congregan también en torno a ellos narrativas y relatos que de una u otra forma *hablan* del modo de habitar la nueva ciudad. El ciudadano, transformado en paseante, usuario o consumidor de los renovados equipamientos urbanos, es insistentemente interpelado para tomar parte en la dramaturgia social dispuesta en esos espacios rehabilitados, pero a costa de refrendar con su inscripción en los mismos el progresivo desplazamiento de su propia participación en los ámbitos de deliberación y decisión acerca de la pertinencia de tales intervenciones urbanas.

Las imágenes y relatos que representan el proyecto de la nueva ciudad, desde su renovado *skyline*, hasta sus emblemas y figuraciones significativas, los *waterfront* de diseño, los monumentos y espacios públicos, inscriben en sus texturas las huellas de un trabajo ideológico que transforma el espacio urbano en la pantalla en la que se proyecta la forma de la relaciones sociales que lo han imaginado (Lefebvre 2013: 125).

Cine y ciudad

El cine ha dado cuenta de las convulsiones y transformaciones de las ciudades occidentales, desde su nacimiento en las postrimerías del siglo XIX. El cinematógrafo finisecular no era solo un aparato dispuesto para

el registro de imágenes en movimiento, sino que participaba plenamente en la visualidad impresionista de la época, interesada por la captación sensible, expresiva y documentada del mundo en proceso de cambio y transformación. De la misma forma que los pintores impresionistas salieron al mundo para captar ese proceso en la naturaleza a través del cambio de la luz, de los fenómenos naturales o sociales, el cinematógrafo sale al mundo con el mismo propósito de captación del proceso de transformación de las metrópolis europeas.

Con todo, es preciso advertir que no se trata del registro de los cambios, del producto de las transformaciones una vez acaecidas, sino de un interés incesantemente renovado de documentar el proceso mismo de cambio, en su duración. Desde las primeras películas de los hermanos Lumière se aprecia la necesidad de inscribir todo ello en una estructura narrativa que se impone al registro del mundo en su duración, reconfigurándolo con el propósito de hacerlo legible e inteligible, como un proyecto de sentido.

El registro fílmico de la ciudad en transformación participa plenamente de esta dramaturgia, ya sea como el objeto privilegiado del espectáculo urbano, ya sea como sujeto que se da a ver a través de ese espectáculo. Los primeros filmes exploran insistentemente la ciudad, sus espacios, calles y nuevos símbolos urbanos (movimiento, avenidas, fábricas, estaciones de ferrocarril) recorriéndola y emulando el punto de vista móvil de sus transeúntes. Pero pronto, con el crecimiento desmesurado de las capitales industriales y de su población, a menudo sin experiencia previa de la ciudad, ésta se tornó extraña y caótica, sometida al riesgo de pérdida y confusión del sentido. Y es en ese momento en el que el cine de las denominadas "sinfonías urbanas" (*Manhatta*, Paul strand y Charles Sheeler, 1921; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad,* Walter Ruttman, 1927; *El hombre de la cámara,* Dziga Vertov,1929; *Regen*, Joris Ivens, 1929; *Menschen am Sonntag*, Curt and Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Fred Zinnemann, Billy Wylder, 1930; *A propósito de Niza,* Jean Vigo, 1930; *La ciudad y el campo,* Carlos Velo, 1934) inscribe su propio programa de lectura de la aparente saturación de estímulos y de la caótica profusión de experiencias que proporcionaban al ciudadano las metrópolis industriales de los años veinte (Simmel 1986: 5). Las sinfonías urbanas transforman el objeto urbano en sujeto de la representación

transfiriendo al relato fílmico la experiencia perceptiva de la ciudad a lo largo de una jornada y regulando su progresión como un biorritmo a través del cual el texto fílmico discurre como si de un organismo vivo se tratara. Esta experiencia urbana impostada toma cuerpo en la narración fílmica para filtrar a través de ese cuerpo sensible la diversidad, heterogeneidad y aleatoriedad del acontecer urbano. El referente sinfónico tiene precisamente este sentido, el de proporcionar una dramaturgia y una partitura a la coreografía musical del ecléctico espectáculo urbano, mediante una serie de movimientos dotados de su propio *tempo* y dramaturgia, a través de los cuales se trata de armonizar y de imprimir coherencia formal a la diversidad de percepciones que caracterizan la experiencia urbana.

El cine de los años veinte, anterior al sonoro, transformó la forma orquestal en una forma visual a través de la cual educó el ojo del espectador y la experiencia de la ciudad. Este dispositivo visual animó el proyecto cinematográfico de documentar los procesos de cambio en la ciudad, preformando el encuentro entre la forma del pensamiento de lo urbano y la forma urbana construida, a través de una reconstrucción, la fílmica, que proyecta ese encuentro sobre el espectador. Para éste, la experiencia fílmica de la ciudad, de su apariencia y dramaturgia, adquiere tal consistencia que, frecuentemente, manifiesta una profunda impresión de paramnesia, de *déjà vu*, de haber estado previamente allí.

De esta forma, el cine urbano de entreguerras contribuyó a la representación de los procesos de transformación urbana y a la educación ciudadana misma mediante la construcción de una mirada desde la que observar y apreciar la intensa destrucción y reconstrucción de las ciudades a lo largo del pasado siglo. Con todo, esa mirada además de un punto de vista perceptual, representa también el reconocimiento de cierta competencia por parte del espectador, o su negación, para participar en el proyecto urbano. Desde esta perspectiva, en el proyecto de representación y de observación de la ciudad se halla involucrado un modelo de sujeto y de relación social en torno al cual se actualiza la condición ciudadana.

El cine posterior a la segunda guerra mundial, desde el neorrealismo hasta los nuevos cines, pone en escena una mirada alienada de la ciudad, en la que el sujeto fílmico parece no reconocer ni el entorno físico,

ni la ruina moral que le rodea. El cine se puebla entonces de miradas erráticas y vagabundeos (Deleuze 1987: 14), como las apreciables en *Europa'51* (Roberto Rossellini, 1952), *Rocco y sus hermanos* (Luchino Visconti, 1960), *La noche* (Michelangelo Antonioni, 1961), así como en *Paris nous appartient* (Jacques Rivette, 1960), *Playtime* (Jacques Tati, 967) o *Deux ou trois choses que je sais d´elle* (Jean-Luc Godard, 1967) en las que ese vagabundeo no afecta solamente al contenido del film, sumido en un extraño tejido de sueño, memoria e impresiones que anuncian la pregnancia de lo real, sino a la forma misma del film cuyos materiales se deshilvanan exentos de toda cronología o lógica argumental. La experiencia de la destrucción urbana y de su reconstrucción se torna extraña, carente de sentido, delirante, para un sujeto que ha perdido la condición ciudadana y comunitaria, transformándose en un *flâneur* solitario, desencantado, errático y desconectado del entorno urbano.

La imagen de la ciudad constituye un factor mediador y articulador de la percepción del entorno urbano y de la forma de habitarlo, lo que implica cuestiones no solo de índole estética, sino también una dimensión social, ética y política inscrita en la misma representación. Como advierte Jacques Rancière, la percepción no depende únicamente de la relación sensorial y fenomenológica con lo percibido, sino que en el hecho de percibir hay inscrita una educación, una forma institucionalizada, social y culturalmente orientada de relacionarse con el objeto de la percepción, la cual constituye el sustento de todo imaginario social. Esta educación instituida de la percepción se configura, según el autor, como una "distribución política de lo sensible" (Rancière 2013: 17), como un encuadre culturalmente mediado de aquello que es susceptible de apreciación sensorial. Y dado que sobre este marco sensorial, arbitrario y restringido, se erige lo inteligible, pertinente y significativo de una situación, las imágenes de la ciudad, entre ellas las difundidas por los medios de comunicación, el marketing urbano y el cine, adquieren una innegable fuerza performativa, instruyen los "actos de ver" a través de los cuales tanto la ciudad como las diversas formas de actuación en la misma se hacen perceptibles y legibles en términos de competencia y de capacidad para participar en la misma. Tanto la condición ciudadana, como el repertorio de posibilidades de participación en la reconstrucción de la ciudad quedan de esta forma inscritas en la interpretación

y lectura que el cine realiza de la ciudad, entre otros dispositivos del imaginario urbano.

En los años ochenta, los procesos de desmantelamiento y deslocalización del entramado productivo e industrial anteriormente vinculado al territorio y a la ciudad, socavaron la carga simbólica de la ciudad industrial y difuminaron su sentido, a la vez que se disponían las condiciones para su relectura en términos de riesgo, urgencia y oportunidad. Y en tanto que el deterioro urbano acompañaba y agudizaba el deterioro social, la ciudad se preparaba para embarcarse en un proyecto basado en la capacidad de atracción de sus imágenes, premonitorias de un futuro de desarrollo e innovación, así como en el poder de seducción del diseño urbano y de sus arquitecturas en tanto que referentes homogeneizadores de expectativas e imaginarios compartidos. Sin embargo, pese a que la regeneración urbana emprendida en los años noventa ha remodelado y contribuido al mejoramiento de infraestructuras y equipamientos de ciertas zonas de la ciudad, el desigual reparto de los mismos ha redundado en una agudización de los procesos de segregación y exclusión social. Mientras que durante los tiempos de bonanza económica estas desigualdades han permanecido silenciadas bajo un aparente beneficio común, el deterioro social generado se manifiesta en la actual crisis como una fractura estructural que pone en evidencia la ficción en la que ha vivido la ciudadanía que, si bien ha contribuido con su esfuerzo a la financiación pública del afán rehabilitador, fundamentalmente constructivo e inmobiliario, observa ahora perpleja cómo se ve despojada de unos ilusorios beneficios, desigualmente repartidos.

La narrativa de la ciudad en reconstrucción

Una narrativa puede ser considerada como una representación de series de eventos, significativamente interconectados en un desarrollo a la vez temporal y causal que conforma un argumento explicativo, clausurado y coherente. Desde este punto de vista, las narrativas no sólo describen conjuntos de eventos sino que también los conectan para ofrecer una explicación argumentada de los mismos, transformando una información o crónica de sucesos en una organización coherente y completa de acontecimientos interconectados por una lógica argumental (Ricœur 1999: 37). Esta lógica argumental comprende opciones y

elecciones tanto ontológicas, relativas a la definición de qué *es* ciudad, como epistemológicas, referidas a las formas de pensamiento relevante acerca del modo de *hacer* ciudad, en el doble sentido de construir la ciudad y de gestionar el derecho a la misma por parte de los ciudadanos (Lefebvre 1969: 123). Consecuentemente, la lógica argumental también implica opciones y elecciones significativas acerca de la forma de gestionar las relaciones y tensiones que se manifiestan en la ciudad en tanto que espacio privilegiado de encuentro con la alteridad. Estas opciones tienen implicaciones ideológicas y políticas relevantes ya que su objeto, un conjunto de ideas, aserciones y negaciones de lo que constituye la ciudad, está cargado de valores y del reconocimiento o refutación de la competencia del sujeto para entrar en relación con ellos. De esta forma, la reformulación narrativa de la ciudad en términos de oportunidad se aleja de las visiones holísticas de la ciudad y de la cohesión social para enfocar la mirada sobre aquellas zonas de la ciudad que presentan las mejores opciones para posicionarse y competir en un escenario ajeno a las necesidades perentorias de la ciudad en su conjunto. La narrativa de la oportunidad supone, en tal caso, una nueva forma de evaluar la compleja problemática urbana y de conectar los fenómenos sociales que en ella acontecen, introduciendo una dramaturgia extraña al modo en que se han conformado históricamente los lugares, los sujetos y las tensiones que allí se producen.

La narrativa de la oportunidad ha privilegiado los escenarios de la obsolescencia y del riesgo para impulsar la regeneración urbana. Pero, para ello no ha puesto necesariamente el foco de atención en los espacios habitados, periféricos y urbanísticamente degradados, sino en los espacios centrales, desocupados por el desmantelamiento industrial y reificables, en el sentido de reciclables para la economía urbana. Estos espacios de oportunidad han funcionado como narrativas de la rehabilitación urbana desde las que se han enmarcado y restringido el universo potencial de ideas, valores y competencias para la participación en la deliberación y en la gestión, control o mitigación de riesgos y amenazas que acechaban a las ciudades en proceso de transformación.

El discurso del riesgo: desocupación, obsolescencia y refundación

La narrativa del riesgo es una profecía autocumplida pues la expectativa y definición del riesgo dan carta de naturaleza a lo que

anteriormente sólo era una amenaza potencial. Los discursos del riesgo proporcionan relevancia a ciertos peligros y amenazas que interactúan en contextos sociales, políticos y económicos, poniendo a prueba los límites culturales que proporcionan legitimidad y sentido a las prácticas e intervenciones destinadas a su paliación. La comunicación del riesgo contribuye a la vigilancia, gestión y estabilización de esos umbrales que justifican la inclusión o exclusión de peligros y amenazas. Pero, además, los discursos del riesgo promocionan y justifican las diferencias entre los sujetos encargados de esa vigilancia y de introducir en el sistema social el conocimiento relevante para su determinación y control, desde las buenas prácticas, hasta los mecanismos de sanción.

La narrativa del riesgo dispone así una serie de sujetos competentes reconocidos para actuar en escenarios de riesgo determinados con el fin de dirimir las tensiones y conflictos asociados a las acciones a emprender para el logro el objetivo-valor deseado. El discurso del riesgo difundido por los medios de comunicación en relación con la crisis urbana ha partido de la construcción de una imagen de obsolescencia, asociando ciertos espacios urbanos con la delincuencia, la violencia y la degradación de las condiciones de vida ciudadana.

En los años ochenta, el término "obsoleto" pasa a tomar rango de naturaleza en la realidad urbana, asociado al deterioro social. Algunas manifestaciones comunicativas de la obsolescencia urbana son apreciables en la narrativa de la delincuencia en las páginas de la sección local de los periódicos de los noventa, en la dramaturgia del denominado "cine quinqui" español del que profusamente se hacen eco los medios de comunicación, o en los imaginarios de la exclusión y la marginalidad desplegados por los informativos televisivos. Sin embargo, mientras que las soluciones a estos problemas y amenazas se pensaban en términos técnicos y urbanísticos, los ciudadanos eran progresivamente desplazados de la definición y participación en la toma de decisiones acerca de los problemas que les aquejaban, bajo la expectativa de que el atractivo del nuevo urbanismo atraería riqueza y nuevas oportunidades para todos.

Sin embargo, la regeneración urbana no siguió pautas de desarrollo temporal ni espacial acordes con los problemas a los que afirmaba tratar de dar respuesta. Así, mientras el centro de la ciudad se reinventaba, en términos de arquitecturas emblemáticas, nuevos equipamientos

residenciales, movilidad y transporte, los barrios periféricos y la población residente en ellos no veía llegar su oportunidad.

Desde el punto de vista del dispositivo temporal, el discurso del riesgo presenta una temporalidad truncada, *in media res*, según la cual el pasado y el presente son apenas construidos como el pretexto de una expectativa de futuro inmediato, frecuentemente inexorable y catastrófico, salvo que se adopten medidas urgentes, comunes y solidarias, por encima de las diferencias de lugar, de clase o de responsabilidad histórica en los deterioros causados. En el esbozo de los riesgos asociados a la obsolescencia y regeneración urbana el pasado es sistemáticamente evitado, desdibujado, en función de la urgencia y necesidad de actuación inmediata, sin tiempo para el análisis y valoración de las causas complejas y de los argumentos polémicos que seleccionan los factores de riesgo, proporcionando relevancia a ciertos fenómenos críticos en detrimento de otros. Durante los años ochenta y siguientes, los medios de comunicación pusieron especial insistencia en los casos de delincuencia –droga, prostitución– y violencia callejera –robos, actos vandálicos– que acontecían en ciertas áreas de la ciudad, las cuales, si bien eran puntuales y afectaban a los espacios objeto de futura intervención, eran relatados como el síntoma insidioso de un mal que se propagaría por la ciudad en su totalidad y sobre los que consecuentemente urgía intervenir conjuntamente, sin mayor dilación. Esto es, sin someter la intervención al debate y la deliberación política.

Finalmente, el dispositivo actoral del discurso del riesgo privilegia ciertos protagonistas (especialistas, técnicos, gestores urbanísticos) como voces a las que se reconoce distinto grado de pertinencia en la definición de los problemas urbanos, así como competencias específicas en relación con la capacidad de actuación y la legitimidad de las acciones a emprender frente a las amenazas que pesan sobre el entorno urbano. Estas voces son las responsables de extraer de la caótica manifestación de los cambios percibidos en el acontecer y en el entorno algún sentido articulado, mediante la puesta en relación de causas y efectos, entre desencadenantes y consecuencias indeseadas.

El discurso del riesgo pone el énfasis en la medida de las causas e impactos urbanísticos pero a costa de ignorar tanto los aspectos no mensurables de los problemas, como su externalización por parte de

aquellos colectivos con capacidad para identificar, medir y gestionar los efectos no deseados de los mismos. Ni el conocimiento, ni las tecnologías –sociometría, economía, urbanismo– con las que se identifican, miden y predicen los efectos de los problemas urbanos, ni la capacidad de gestión de los mismos, están al alcance de los colectivos que con mayor crudeza sufren sus consecuencias, además de ser aquellos los que por lo general en menor medida han contribuido a su generación. Por lo general, no son los vecinos de los barrios y arrabales urbanos los que han tomado decisiones relevantes sobre su propia marginalización y la degradación del entorno urbano. De esta forma, el discurso del riesgo contribuye a la economía política que hace de los problemas urbanos una oportunidad de crecimiento y desarrollo para quien tiene la capacidad de definición e intervención sobre los mismos, en tanto que condiciona las posibilidades de participación de los colectivos más perjudicados, los cuales, sin embargo, permanecen bajo la tutela de los primeros.

La imagen de la ciudad obscena

Uno de los aspectos más relevantes de la transformación narrativa de la regeneración urbana ha sido su identificación como espacios de oportunidad. Sin embargo, estos espacios no se refieren a la ciudad en su conjunto, sino a la regeneración de aquellos terrenos que habían quedado desocupados tras el desmantelamiento industrial, pero que se encontraban situados relativamente cerca del centro urbano o bien se hallaban ubicados en el área periurbana, en estratégicos espacios intersticiales de la ciudad o de su conexión metropolitana. Estos espacios serán objeto de intervención preferente debido al alto valor del suelo, a la expectativa de negocio que generaban y a su posición estratégica para reconstruir la imagen de la ciudad y proyectarla en la escena internacional. Las oportunidades que generaban estos espacios no estaban relacionadas con la solución de problemas que afectaban por igual a la ciudadanía –escasez de vivienda, degradación medioambiental o paro-, sino con la oportunidad de desarrollar proyectos inmobiliarios y de generar nuevas centralidades en la ciudad, aunque ello supusiera ahondar las desigualdades socioeconómicas de la población. Así, a la par que van adquiriendo extremada visibilidad los espacios de oportunidad en la imagen de la nueva ciudad, otros espacios quedan relegados fuera de la

escena urbana –barrios periféricos, arrabales, solares y descampados, espacios periurbanos–, expulsados al espacio inefable de la ciudad obscena.

Desde una perspectiva etimológica, lo obsceno (del lat. *obscēnus*) remite a aquello que ha sido relegado fuera de escena. En los años ochenta, los barrios periféricos de las ciudades españolas representan el paisaje urbano obsceno de la geografía de la globalización urbana, produciendo un imaginario de la frontera y de la exclusión. Descampados y solares baldíos, espacios intersticiales, autovías y trincheras ferroviarias, junto con otros espacios urbanos degradados, como escombreras, derribos y subterráneos, caracterizan el paisaje urbano del denominado cine *quinqui* español de los años ochenta.

De esta forma, mientras el cine de principios de los cincuenta, de influencia neorrealista, trataba de poner en escena el drama de las expectativas migratorias frustradas del éxodo rural en una realidad urbana adversa, como en *Surcos* (Nieves Conde, 1951), donde una corrala del barrio de Lavapiés o la vivienda de vecinos hacinada constituyen el precario territorio urbano de acogida, otras películas posteriores, no carentes de sarcasmo, como *El inquilino* (Nieves Conde, 1957), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *Cerca de la ciudad* (Luís Lucía, 1958) o *El verdugo* (Berlanga, 1963) ya presentan una problemática urbanística asociada a los barrios periféricos de nueva creación.

Con la transición, el cine se interesa por la representación cruda y descarnada de una realidad dura, desplazada y fronteriza, a la que la sociedad trata de dar la espalda, pero cuyo drama pugna insistentemente por manifestarse en el núcleo urbano, en el territorio privilegiado de la ciudad. Las películas de José Antonio de la Loma, como *El último viaje* (1973), *Perros callejeros* (1977), *Los últimos golpes del Torete* (1980), o *Tres días de libertad* (1995), junto con *La patria del rata* (Francisco Lara Polop, 1980), *Navajeros* (Eloy de la Iglesia, 1980) o *Deprisa, deprisa* (Carlos Saura, 1981) posicionan la cámara en estos territorios de la pobreza, del desarraigo y del desamparo del suburbio para plantear un paisaje urbano degradado que funciona como paisaje interior de los protagonistas, los hijos de aquellos que llegaron a la ciudad esperando encontrar un espacio de oportunidades, pero que ahora vagan por el descampado periurbano carentes de referentes sociales y vitales. El descampado se convierte así en el paradigma visual del barrio, un espacio

transitorio, ni ciudad ni campo, carente de la memoria del lugar y de quien pueda investirlo de sentido para estos jóvenes desarraigados.

Como fruto de la reiteración de este imaginario surge la temática del cine denominado *quinqui*, en la que delincuentes habituales se transforman en actores y protagonistas de su propias biografías, en un contexto de marginalidad, delincuencia y drogadicción a cuya visibilidad y exaltación contribuyeron eficazmente la prensa y los medios de comunicación. Este cine establece un fructífero diálogo con los medios de comunicación proporcionando visibilidad y relevancia a los espacios obsoletos, degradados e intersticiales del territorio urbano deteriorado, a la vez que contribuye a la circulación de una imagen de obsolescencia y riesgo que se proyecta hacia el conjunto de la ciudad.

El *quinqui* juvenil adquiere el rango de estereotipo de los ochenta y constituye el icono de una coyuntura de degradación urbanística, económica y social. Estos personajes ponen en escena una épica vital no carente de cierto romanticismo y denuncia social idealista, generalmente abocada a sucumbir, tras robos violentos, huidas y persecuciones, a manos de las fuerzas de seguridad o como consecuencia de arreglos de cuentas entre grupos rivales. Este cine de marginalidad y crítica social, es reconocible en las películas de Eloy de la Iglesia como *Los placeres ocultos* (1976), *El diputado* (1978), *Miedo a salir de noche* (1980), *El pico* (1983) o *la Estanquera de Vallecas* (1987) y se proyecta hasta la actualidad con películas como *Volando voy* (Miguel Albadalejo, 2006), *El truco del manco* (Santiago Zannou, 2008) o *El idioma imposible* (Rodrigo Rodero, 2010).

Otros cines, como *Salto al vacío* (Daniel Calparsoro, 1995), *Barrio* (León de Aranoa, 1998), *Polígono Sur* (Dominique Abel, 2003), *De nens* (Joaquim Jorda, 2003) o las más recientes *Edificio España* (Víctor Moreno, 2011), *Umezurtzak* (*Huérfanos*, Ernesto del Río, 2013) y *Los chicos del puerto* (Alberto Morais, 2013) actualizan, bajo presupuestos argumentales y estéticos diversos, esta temática de la desolación urbana característica de ciudades como Bilbao, Madrid, Barcelona o Valencia. Frente al relato elogioso de la ciudad moderna, estas películas plantean una mirada crítica y una propedéutica de la ciudad confrontada con el espectáculo aquiescente de la regeneración urbana acometida en las principales ciudades españolas a lo largo de las últimas décadas.

En estos relatos, las formas expresivas salen al encuentro de estructuras argumentales débiles, azarosas y abiertas, atrapadas en cronotopos difusos, fantasmagóricos, que ya no pertenecen a la diégesis fílmica, a la representación verosímil y realista de los acontecimientos expuestos por el enunciado fílmico. La forma del film remite a una reflexión metadiegética que pone en escena el trabajo autoral, un gesto por el que la película vuelve la mirada reflexivamente hacia la actividad enunciativa que ha desplegado el relato fílmico ante el espectador, bajo la apariencia de un espectáculo. Este gesto, actúa como un operador simbólico a través del cual el espectador se siente doblemente interpelado. En primer lugar, como espectador e interlocutor de la propuesta fílmica, atento a los acontecimientos del film y a la dramaturgia verosímil con la que se desenvuelven los hechos narrados. Pero también como sujeto consciente de hallarse ante un espectáculo, interpelado por repeticiones, extrañamientos y recursos ajenos a cualquier dramaturgia que pueda integrarlos en la lógica causal de los acontecimientos expuestos, incoando de esta manera una nueva lógica interpretativa, una mirada distante y extrañada que toma el espectáculo como punto de partida para un posicionamiento crítico con los acontecimientos expuestos y con el modo en que han sido dispuestos para su consumo y fruición. Frente al film como objeto de consumo estético, aquiescente con los principios de la proyección e identificación que guían teleológicamente el drama hacia la catarsis, estos relatos fuerzan giros incongruentes con la poética clásica de la lógica y la necesidad para conducir su lectura hacia horizontes de sentido inéditos y disensuales con el modo en que los espectáculos fílmicos han orientado la experiencia urbana. El espectador transita así de una estetización de la política, aquella que utiliza el cine como recurso de movilización política, hacia una politización de la estética, aquella que a través del cine piensa, cuestiona e impugna la representación misma de la ciudad (Rancière 2013: 19).

Más allá del consenso

La gestión del riesgo no es sólo una cuestión técnica, sino que afecta también a la decisión política y económica acerca de los umbrales de aceptabilidad de los mismos. Pero la definición del riesgo acarrea, bajo la apariencia de consenso en torno a un compromiso ético y moral en

defensa de la ciudad amenazada, el reconocimiento y legitimación de quien sabe y puede afrontarlo, supuestamente por el bien común. La articulación narrativa del riesgo y la oportunidad ha contribuido a la configuración de las políticas urbanas en las ciudades postindustriales y al mismo tiempo ha prefigurado un horizonte de expectativas como marco conceptual desde el que orientar la reconstrucción de la nueva ciudad. El cine ha participado en este proceso proyectando imaginarios urbanos acerca de la forma de pensar y habitar la ciudad.

Ahora bien, el consenso generado por una amenaza, además de hacer referencia a lo común, a la construcción de un espacio común de estimación del riesgo, también apunta hacia la censura de aquello que ha quedado fuera de la definición del riesgo y que, a partir ese momento, es desechado como insignificante o no pertinente para su medida y gestión. El consenso representa la elaboración conceptual, técnica y simbólica de algo que pasará a considerarse como una situación dada de antemano y cuyos límites, en adelante, no están sujetos a discusión precisamente porque ha adquirido carta de naturaleza. Los consensos generados en torno a la idea de riesgo y oportunidad han desplazado la participación ciudadana de la deliberación política de la reconstrucción urbana, además de contribuir a la profundización de la fragmentación del espacio urbano y ciudadano.

Desde esta perspectiva, el disenso no sólo hace referencia a la confrontación de ideas, valores e intereses en la definición del riesgo, sino a la posibilidad de deliberación sobre lo que es dado o excluido de antemano, sobre lo sensible de una situación, sobre lo que los ciudadanos perciben, piensan y sienten o aprecian de una situación o problema urbano y sobre la forma en que los mismos límites de lo que se considera ciudad y sus posibles configuraciones sociales y culturales pueden ser pensadas, indagadas o argumentadas. De ahí que, frente al disenso como espacio potencial para la deliberación política, la urgencia y la necesidad introducidas por el riesgo para la búsqueda e imposición de consenso representa la desestimación de la política como una configuración polémica del mundo común (Rancière 2003: 17). El consenso urgentemente producido por la expectativa acrecentada del riesgo de obsolescencia y deterioro urbano delimita un espacio común del que se ha evacuado la posibilidad de disenso, lo que "representa el final de la política y la imposición de un orden post-político que desplaza la política a favor de la administración social experta" (Mouffe 2005: 103;

Zizek 1999: 18), previniéndola de la politización de las reivindicaciones particulares. La post-política evita la discrepancia ideológica y refuta la potencial universalidad de demandas políticas en favor de la gestión experta del bien común, aunque la definición de este bien común a preservar no haya sido objeto de deliberación, en igualdad de condiciones, por parte de todos los agentes sociales implicados.

El cine ha puesto en escena, a lo largo de las últimas décadas, las principales tensiones y conflictos suscitados en torno la regeneración urbana implicando una mirada que guarda memoria del modo en que se han configurado los riesgos y amenazas de exclusión social asociados a la crisis urbana, así como de los disensos y del posicionamiento ético y político de la ciudadanía en el complejo proceso de transformación de la ciudad.

Bibliografía

Antolín, José Enrique / Fernández, José Manuel / Lorente, José Ignacio (2010): "Estrategias de regeneración urbana y segregación residencial en Bilbao", *in*: *Ciudad y Territorio. Estudios Territoriales*. Madrid: Ministerio de Vivienda, nº 5, p. 67-81.

Borja, Jordi / Muxí, Zaida (2004): *Urbanismo en el siglo xxi. Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona.* Barcelona: Ed. UPC, 234 p.

Brea, José Luis (ed.) (2005): *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización.* Madrid: Akal, 244 p.

Dikovitskaya, M. (2005): *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge (Massachusetts): Massachusetts Institute of Technology, 316 p.

Lefebvre, Henry (2013): *La producción del espacio.* Madrid: Capitán Swing, 468 p.

Lefebvre, Henry (1969): *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península, 169 p.

Lorente, José Ignacio / Antolín, José Enrique / Fernández, José Manuel (2007): "The image of Urban Regeneration Concerning Bilbao: The City as Narrative and Experience", *ZER, Revista de Estudios de Comunicación*, nov 2007, vol. 12, n° 23, p. 147-166.

Mouffe, Chantal (2005): *On the Political*. Londres, New York: Routledge, 144 p.

Pellegrino, Pierre / Jeanneret, Emmanuelle (2006): "Il senso delle forme urbane", *in:* Marrone, Gianfranco/ Pezzini, Isabella: *Senso e metrópoli. Per una semiótica posturbana.* Roma: Meltemi Editore, p. 19-30.

Rancière, Jacques (2003): "Comment and Responses", *Theory & Event*, Vol. 6 (4), sp.

Rancière, Jacques (2013): *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Buenos Aires: Prometeo, 80 p.

Ricœur, Paul (1999): *Historia y Narratividad.* Barcelona: Paidós, 230 p.

Simmel, Georges (1986): "Las grandes ciudades y la vida del espíritu", *Cuadernos políticos*, n° 45, México, ed. Era, enero-marzo de 1986, p. 5-10.

Wunenburger, Jean-Jacques (2004): "El imaginario urbano ¿Una exploración de lo posible o de lo originario?", *in:* Azara, Pedro (coautor): *La ciudad que nunca existió. Arquitecturas fantásticas en el arte occidental*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 43-49.

Zizek, Slavoj (1999): "Carl Schmitt in the Age of Post-Politics", *in:* Mouffe, Chantal (ed.): *The Challenge of Carl Schmitt.* London: Verso, p. 18-37.

BERNARDÍ ROIG. *DER ITALIENER,* UN DIÁLOGO CON EL PASADO

Cristina Giménez Navarro
Universidad de Zaragoza (España)

Resumen

En este trabajo se analiza la dicotomía entre verdad e imagen en la obra *Der italiener* del artista visual Bernardí Roig quien, partiendo de la idea de "historia abierta" e "imagen dialéctica" benjaminianas, se permite realizar un acabamiento y redefinición de imágenes y hechos históricos desde una perspectiva crítica y personal, aunque siempre subjetiva (manipulada) de un tiempo histórico localizado en la Segunda Guerra Mundial, y los hechos provocados por el nazismo, sobre los que reflexiona e interactúa. El resultado es una obra que habla de la desmemoria y alerta de supuestos peligros que nos acechan. Las esculturas reflejan ambigüedad emocional pues no sabemos muy bien si realmente transmiten sensaciones derivadas de los tremendos hechos históricos revisados o, en realidad, muestran aspectos relacionados con nuestro tiempo que se pretenden sustraer de la mirada del espectador.

En torno a Bernardí Roig

Durante los años noventa del siglo pasado en la creación española contemporánea, se advierte el deslizamiento temático hacia cuestiones relacionadas con la memoria bajo la perspectiva de la figura del artista como historiador del arte. Los artistas asumen este papel y se enfrentan a su trabajo alejados de planteamientos académicos e historicistas, realizando un acercamiento a la historia como algo susceptible de ser completado y reformulado[1]: la historia como algo que puede ser modificado abre un proceso de cuestionamiento y reconfiguración de nuestra época, y de la forma como se ha transmitido el pasado. Al respecto, el creador objeto de nuestro estudio parte, además, de la idea de "acabamiento" de ciertas imágenes tradicionales sacralizadas –en particular las religiosas– por la historia del arte y por la sociedad, sobre las que acomete una re-estetización singular contextualizada en las complejas circunstancias de nuestros días[2].

1. Recomendamos la consulta del interesante y bien documentado trabajo realizado al respecto por Miguel Ángel Hernández Navarro (2012).

2. Se aborda este tema en varias publicaciones, entre ellas, seleccionamos: Anna María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), y algunos artículos de Juan Vicente Aliaga, "El punzante pasado. Sobre arte, historia y memoria en el Estado español" (Aliaga 2012: 131-146), "Lo que algunos todavía no quieren ver. Pensar el pasado y la historia reciente: recuperar políticamente la memoria histórica del trabajo artístico" (Aliaga 2011: 3-11), en los que reflexiona sobre el caso específico español durante la Guerra Civil y el franquismo. Algunas exposiciones temporales han incidido en este tema con éxito y, entre ellas, citamos las exposiciones: *Ejercicios de Memoria* (2011) comisariada por Aliaga en el Centre d'Art La Panera con la participación, entre otros, de Francesc Abad, Joan Brossa, Rogelio López Cuenca, Montserrat Soto Montserrat Soto, *Belchite/ South Bronx A Tran Travis Cultural and TRans Historical Landscape* (1988), de Francesc Torres, y *Málaga 1937. Nunca más* (2007), de Rogelio López Cuenca, que puede consultarse en su web donde incluye imágenes de archivo de textos, fotografías, sonidos o voces de supervivientes: <htp://www.malagana.com/libros/malaga_1937> [fecha de consulta: 12 de junio de 2015].

Para entender los fundamentos que subyacen en la obra de Bernardí Roig (Palma de Mallorca, 1965), *Der Italiener* (2011), es necesario analizar algunos aspectos importantes que aportan solidez no sólo a esta obra-instalación sino a la globalidad de su proyecto plástico a los que necesariamente deberemos aludir. De manera particular, hay que revisar la diversidad y especificidad de las fuentes documentales utilizadas por Roig porque sirven de apoyatura para legitimar su particular manera de enfrentarse al hecho artístico, y para consolidar una mirada nueva y renovada a la creación contemporánea.

Colegimos al respecto dos razonamientos de carácter epistemológico fundamentales: por un lado, la procedencia de las fuentes indirectas seleccionadas y, por otro, la manera de analizar –reflexionar– los acontecimientos sobre los que incide Bernardí Roig desde la perspectiva de "historia abierta" y de "acabamiento" que imprimen a su obra una mirada crítica. Dichos aspectos repercuten, sin duda, en la creación de imágenes de alto valor simbólico y potencia visual que individualizan su producción escultórica, sus instalaciones, vídeos así como su corpus escrito[3]. Se especifican tres niveles de lectura que niegan la idea de linealidad propuesta por la postmodernidad y, sin embargo, afirman la historia como un tiempo abierto cuya transmisión puede vehiculizarse a través de imágenes visuales bajo la perspectiva de lo "inacabado", que constituye la idea central de su pensamiento: su particular manera de enfrentarse a los hechos históricos analizados. Algunos testimonios del artista dejan entrever cómo percibe su tiempo y las ideas que vertebran su discurso artístico volcado en diferentes soportes: sus barrocos inicios pictóricos y de técnicas mixtas, sus esculturas, vídeos y cortos de cine y siempre, una puesta en escena en función del guión, y del espacio sobre el que va a intervenir. La noción de "imagen dialéctica" como tensión y temporalidad indica una lectura sistematizada en tres tiempos

3. Consideramos imprescindible consultar los textos escritos por Bernardí Roig porque aporta su personal visión, desde la experiencia, sobre los aspectos en los que reflexiona –trabaja– como paso previo indispensable para realizar un acercamiento a la complejidad de su obra rica en citas y en aportaciones personales. Entre ellos, *Bajo el temblor del monólogo* (Roig 2009); "La línea y el sueño de la mujer del Pescador" (Roig 2010); "Cy Twombly. El instante embalsamado" (Roig 2008a); "Wittgenstein House" (Roig 2008b); *Binissalem / Bernardí Roig* (Roig 2006); "Fragmentos de una conversación no mantenida" (Roig 2001).

benjaminianos que el profesor Hernández-Navarro sistematiza, y reconocemos en las obras de Roig:

> En primer lugar, Benjamin habla de la imagen dialéctica cuando se refiere al modo de conocer la historia: el pasado verdadero se aparece como una imagen mental que condensa temporalidades diferentes. En segundo lugar Benjamin utiliza el término imagen dialéctica cuando se refiere a ciertos objetos materiales, como la mercancía, pero también a ciertas figuras de la modernidad. […] Por último, habla de imágenes dialécticas cuando observa cómo debería ser la manera de transmitir el conocimiento histórico, a través de la yuxtaposición de imágenes y objetos históricos, según la técnica de montaje. (Hernández Navarro 2012: 57)

La dificultad para articular un discurso mental volcado, además, en la traducción de un pensamiento de naturaleza perceptual que se intenta llevar al plano real de la representación suma, si cabe, mayor dosis de complejidad, cuya perceptibilidad se alimenta en el filósofo alemán Rudolf Arheim, quien afirma que:

> El pensamiento, en particular, sólo puede referirse a los objetos y a los acontecimientos si éstos son asequibles a la mente, de alguna manera. En la percepción directa pueden verse y aún, a veces manejarse. Por lo demás, se los representa indirectamente por lo que se recuerda o se sabe de ellos. (Arheim 2011: 110)

Para Roig ver es algo que nos pasa y que tratamos de llevar al plano real otorgando a las imágenes un valor primordial. En su caso, selectivamente filtradas e interpretadas por este artista que se considera un depredador de imágenes:

> No me cabe la menor duda de que las imágenes nacen de las imágenes porque ver es haber visto. En esto me considero un depredador de imágenes y me interesan las imágenes dialécticas; como decía Benjamin imágenes que nacen de la apropiación y revisión de otras imágenes. Cuando trabajo con obras de otros artistas para reformularlas es porque pienso que su eficacia, para mí, reside en su inacabamiento, que lo que fue dicho, no lo fue de forma suficiente. Creo que todo mí trabajo, hasta ahora, no es más que una confrontación –a veces violenta– con los repertorios iconográficos heredados. (Perera 2013: 32)

Bien, ésta y otras afirmaciones no deben interpretarse como una actitud de suficiencia respecto a la obra de artistas en otras épocas, sino como la exigencia –el reto– de renovarlas y penetrar en lo más

profundo de su significado para extraer consecuencias nuevas, desde el conocimiento y el respeto hacia el periodo artístico y las obras seleccionadas para el "acabamiento" de su proyecto. Sin duda, enfrentarse a este trabajo desde la independencia y sin caer en la mímesis, con el objetivo de construir una narración alternativa a las propuestas lineales de la post-modernidad, y con la posibilidad de innovar y materializar un lenguaje nuevo y original, concreta un discurso acorde con nuestras preocupaciones, que sólo es posible desde una de las definiciones artísticas más interesantes y mejor articuladas del panorama actual del arte español e internacional. Dichas propuestas giran en torno a un proyecto central cuyo punto de partida se advierte en las alegorías de inspiración barroca realizadas en los años noventa del siglo xx[4] que, en realidad, constituyen ejercicios de meditación alrededor de las ideas nucleares que construyen la arquitectura de su *corpus* artístico, en constante evolución y retroalimentación, y que unos años después exigía superar los condicionantes derivados de la bidimensionalidad del soporte para alcanzar la corporeidad proporcionada por la escultura, más apropiada para representar la realidad e idónea para explicar sus obsesiones: porque de obsesiones estamos hablando.

Trascendiendo las referencias

La trascendencia de su proyecto se vislumbra poco a poco y se va materializando en forma de capítulo en cada exposición, constituyendo el impulso esencial para instrumentalizar la fase siguiente, en una progresión lineal hacia la concreción de una narración abierta en busca de la solución final. Para la construcción de esta idea tan compleja en sus planteamientos formales y teóricos así como en la bastedad de su repertorio conceptual, es necesario profundizar en las fuentes referenciales sobre

4. Durante esta primera etapa de su producción las alusiones literarias e iconográficas al barroco son evidentes en títulos como *A Sánchez Cotán* (1993), *A San Agustín* (1995). Para un mayor conocimiento sobre estos aspectos consultar *Bernardí Roig. L'ascensión* (VV. AA. 1995). Además, otros relacionados con el valor escenográfico del barroco, la utilización de la iluminación y del blanco y del negro son aspectos que aparecen en sus obras. Para ampliar el tema relacionado con la recuperación del Barroco en las neofiguraciones de los años ochenta del siglo xx, recomendamos la lectura de *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello* (VV AA. 2005). Y de obligada referencia, *La Era Neobarroca* (Calabrese 1989), y específicamente del mismo autor, "Bernardí Roig: un diálogo intertextual" (Calabrese 2011: 133-157).

las que ha trabajado porque son parte sustancial en la construcción de un *corpus* artístico que, paulatinamente, se va enriqueciendo con nuevas aportaciones que amplían significados y se hacen más explícitas, arriesgadas y provocadoras. Sin exagerar, podríamos afirmar que nos situamos ante la obra de un artista "de culto", como creadores de culto son sus fuentes referenciales: Georges Bataille, Thomas Bernhard, Leopoldo María Panero, Pierre Klossowski, Antonin Artaud, Maurice Blanchot, Alain Resnais, Ferry Radax, David Lynch, Andrei Tarkovsky, con los que comparte su manera de enfrentarse a la memoria –desmemoria–, la muerte, la soledad, la incomunicación: ideas nucleares sobre las que se interroga, reflexiona y que traslada a imágenes de gran potencialidad, aunque podríamos citar otros ejemplos, sin duda.

Bernardí Roig (2011*): Der Italiener.*
Resina de poliéster, madera y fluorescentes. 190 x 110 x 50 cm.
Fuente: cortesía del artista / cortesía de la galería Max Estrella. Madrid

Como puede observarse las referencias ya sean literarias, cinematográficas o artísticas surgen, especialmente, del ámbito germano –también francés–, y coinciden con aquellos autores con los que comparte preocupaciones e interrogaciones acerca de la condición humana y, también, sobre la condición del artista en nuestro tiempo. Al respecto, el propio autor aclara alguna de sus preferencias:

> Fui golpeado en la cabeza, desde joven por los textos de Georges Bataille, y ese golpe todavía me duele. También por Klossowsky, Blanchot, y más recientemente autores como Pascal Quinard o Pierre Michon, pero sobre todo por Thomas Bernhard que, sin duda, es el artista que más me ha influenciado, del que más he aprendido y el que más me ha ayudado a mantener la verticalidad en una situación –la vida– en la que la horizontalidad está asegurada. (Perera 2013: 32)

Particularmente significativas para el análisis que nos ocupa –la exposición *Der Italiener*– son las afinidades ideológicas, en el sentido lato del término, con Thomas Bernhard[5] autor del relato corto de idéntico título, *El italiano* (1964), que inspira esta exposición, y como no, por el siempre presente Bataille, cuya influencia temprana ya citada incorpora, no sin cierta vehemencia, en numerosas ocasiones. Podemos afirmar que recupera a Pierre Klossowsky, un pensador poco valorado en nuestros días en el ámbito de la filosofía y de la teoría literaria, prácticamente desconocido como pintor, un escritor "al margen" por su espíritu agresivo,

5. Para realizar este análisis hemos utilizado *El italiano* (Bernhard 2001), dividido en tres partes: el relato corto titulado *El italiano* (1963), considerado por su autor en la nota final como "inacabado" : "[…] ocasión típica para escribir, sobre la base de un fragmento antiguo, ya olvidado por mí, y en realidad inacabado, *El italiano*, [se refiere a la versión cinematográfica que escribió para Ferry Radax], pero como me había propuesto, de pronto adecuado, un guión bastante exacto que se apartaba sin duda considerablemente de ese fragmento y sin embargo, en todos sus aspectos, se refería a él, para una película que Radax rodó sin mí, en varias semanas consecutivas del invierno de 1971"; el monólogo de Thomas Bernhard en el que permaneció sentado en un banco de un parque de Hamburgo durante tres días mientras Ferry Radax rodaba para la televisión alemana, y el guión para la película escrito por Bernhard pero imposible de filmar, intervenido y refundido por el director alemán. Además, este aporta la valiosa reproducción de las escasas imágenes del corto experimental de Radax, sobre las que Roig intervino y manipuló para realizar el vídeo de la exposición referenciada que comentaremos en otro apartado de este trabajo. Para profundizar en el análisis de la obra de Bernhard se han utilizado, además de los escritos del autor austriaco, varias publicaciones, entre ellas, *Thomas Bernhard. Una biografía* (Saénz 2004); Miguel Sáenz es el traductor al español de las obras de Bernhard publicadas en España, estudioso de su complejo perfil biográfico y de su corpus literario.

provocativo y transgresor volcado en quebrar las convenciones sociales, que, sin embargo, inspiraron a Jacques Deleuze algunas de sus ideas más controvertidas relativas a la necesidad de *invertir el platonismo* (Deleuze 1988:132-133). Esta presencia se aprecia en algunas de las actitudes de sexualidad explícitas de sus personajes ya sean dibujados o esculpidos, perturbados por la intromisión de la mirada del *voyeur* en un espacio supuestamente privado pero, también, carcelario. Klossowsky en 1970 abandonó la escritura y se dedicó a pintar primero bajo el dominio del negro y, luego, incorporando el color a cuerpos desnudos, en escenas de sexualidad explícita y placeres prohibidos. Las afinidades con el cine experimental en el caso que nos ocupa citan claramente a Luis Buñuel[6] y al propio Ferry Radax, y todos ellos alrededor de las obsesiones de Bernardí Roig[7].

Las "obsesiones" persiguen y nuclean los respectivos relatos (literario y plástico) sobre la memoria –desmemoria–, la incomunicación, las

6. De hecho, la exposición *Vox Clamantis in Deserto* (2014), inaugurada en la Galería Kewenig de Palma de Mallorca con un conjunto de dibujos, esculturas, fotografías y vídeos realizados durante el último año muestra la influencia de la película *Simón del desierto* (1965), del cineasta Luis Buñuel. Un mediometraje de 45 minutos en blanco y negro de carácter experimental rodado en México con algunos fotogramas sobre los que Roig interviene, congela y reinterpreta en sus esculturas. Por ejemplo, la incorporación de una escalera apoyada de forma trasversal sobre el muro del edificio cita un fotograma de la película del director aragonés que se corresponde con la escena en la que aparece apoyada en la columna sobre la que permanece inmóvil Simón; como, también, las actitudes de recogimiento de los cruzados con la mirada hacia abajo (interiorizada) con las que se identifican la interiorización de sus personajes escultóricos. La carga simbólica de la exposición recae, fundamentalmente, sobre el origen y función del edificio, un oratorio medieval (espacio de recogimiento) que Roig utiliza como "el abordaje a un espacio que existe antes que la obra, y que, cuando ese espacio no es un cubo blanco, necesariamente está infectado por la memoria […] El oratorio de esa galería sería ese espacio […] Fue lugar de oración; eso es, de la palabra, de la misma forma que la columna de 'el estilita' es el lugar donde habita la voz, siempre silenciosa, que media entre el hombre y lo acontecido" (Aguilló 2014). Si en esta exposición "[…] trata de insertar la voz acallada de 'el estilita' en el oratorio, lugar de oración y de la palabra vuelta hacia adentro" (Aguilló 2014), en *Der italiener* da voz a los anónimos soldados y oficiales polacos asesinados por los nazis, y sepultados en una fosa olvidada en Austria, el escenario donde transcurre la novela de Bernhard. Cinco años más tarde otro cineasta, alemán, Ferry Max, rodaría otro corto de carácter experimental, en blanco y negro, con un metraje de 45 mm, sobre el que, también, intervino Roig de forma más radical.

7. Pierre Klossowsky formó parte del grupo surrealista *Contre-Attaque* en 1935. Participó en una película dirigida por Pierre Zucca, titulada *Roberte* en la que aparece junto a su esposa. Pensaba que su cuerpo era una construcción y, por tanto, "un relato".

pulsiones sexuales, la soledad y, sobre todo, la muerte: estas dos últimas obsesiones están inexorablemente asociadas por nuestro artista al destino último y necesario para poder enfrentarse al hecho artístico, desde el aislamiento de su laboratorio de experimentación, porque, "uno se hace artista decidiendo estar solo, creo que la base es la soledad, asumes que hay un enigma y que es asumir, precisamente, tu destino trágico, la idea de caducidad, y vas rellenando ese orificio con cosas" (Núñez de Arenas 2014). El artista necesita trabajar desde la soledad como Thomas Bernhard desde la oscuridad para encontrar la claridad necesaria para escribir. En la reflexión vertida por el escritor austriaco en su libro *El italiano,* encontramos algunas coincidencias mentales entre ambos. Se pregunta el escritor:

> ¿Por qué la oscuridad? ¿Por qué siempre la misma oscuridad total en mis libros? Se puede explicar brevemente: En mis libros todo es artificial, es decir, todos los personajes, acontecimientos, incidentes ocurren en un escenario, y ese escenario está totalmente oscuro. Las personas que aparecen en un escenario, en el rectángulo de un escenario, pueden distinguirse por los contornos más claramente que si aparecieran con una iluminación natural como en la prosa normal que conocemos. En la oscuridad todo se hace claro. Y así ocurre no sólo con los fenómenos, con lo pictórico… también es así con el lenguaje […]. Y cuando se abren mis trabajos, las cosas son así: hay que imaginarse que se está en el teatro, con la primera página se levanta un telón, aparece el título, oscuridad total… lentamente van subiendo del fondo, de la oscuridad, palabras que lentamente se convierten en procesos de naturaleza exterior e interior, y precisamente por su artificiosidad de forma especialmente clara. (Bernhard 2001: 28)

Preguntas sin respuestas. Una pulsión existencial latente impregnada de un sentimiento trágico de la vida bien canalizado por los actores (esculturas) situados en escenografías que transmiten la sensación de un espacio interior vacío y carente de significado porque los hechos narrados no tienen una explicación razonable[8].

8. La trama argumental del relato corto *El italiano* transcurre alrededor del funeral de una personalidad austriaca que se quitó la vida: se suicidó como acto de exculpación de culpa. Su autoinmolación se utiliza como metáfora-símbolo de todo un país que vergonzosamente aclamó a Hitler en la Heldenplatz. El hilo conductor de la narración recae sobre el hijo del difunto quien, a través de una conversación establecida con otro personaje, el italiano que asiste al funeral, y que se mantiene en un segundo plano, transcurre justo donde se encuentra la sepultura bajo tierra con los soldados polacos que fueron fusilados por los nazis

Bernardí Roig (2011): *Der Italiener.*
Resina de poliéster, acero, cuerda y fluorescentes. 410 x 120 x 150 cm.
Fuente: cortesía del artista / cortesía de la galería Max Estrella. Madrid.

En efecto, Bernhard es un autor de teatro y estudioso de la dramaturgia de Brecht y Artaud. Algunas obras como *El Malogrado* o *El sobrino de Wittgenstein* que han sido adaptadas al lenguaje teatral rigen el ritmo narrativo de su literatura, y están presentes en la puesta en escena de

en el Pabellón de Recreo, donde su padre había pedido ser colocado para sus exequias. Y donde de forma ritual cada año se representaba una obra de teatro escrita por uno de los hijos: muerte, putrefacción de la carne, hedor… son algunos de los conceptos implícitos en la narración, y en la significación de la exposición. En la construcción del discurso de *Der italiener* se advierte, también, la presencia de otra novela de Bernhard, *Helada* (*Frost*, 1963) cuyo protagonista es un pintor al margen del mundo, y cuya acción se desarrolla en un valle de la geografía austriaca, permanentemente gélido, donde sobrevive "aislado" junto a un estudiante de medicina, ambos al borde de la cordura mental, en un mundo aislado de cualquier atisbo de racionalidad, y cuyos protagonistas son la "muerte", la " soledad", el "aislamiento", la "incomunicación"; temas, que inspiran algunas de las esculturas de Roig.

Der Italiener. Desde la imprecisión de la penumbra las palabras que en la estructura narrativa del libro se convierten *lentamente en procesos de naturaleza interior,* trascienden, claramente, a los personajes blancos de Roig. El escritor afirma que las personas –ahora las esculturas blancas de Roig–, *pueden distinguirse por los contornos más claramente que si aparecieran con una iluminación natural.* El artista las potencia al someterlas a una iluminación artificial, puntual y cegadora que incide directamente sobre las esculturas estratégicamente situadas, que puntualmente iluminadas interiorizan un monólogo en torno a sus obsesiones.

Sin duda, en la asunción del destino trágico de la vida subyace y se establece un nexo de unión con la filosofía existencialista de Jean Paul Sartre, nada ajeno a sus escenificaciones y a los sentimientos que traslucen sus personajes: imágenes de angustiosa desesperación, impotencia o confusión. Probablemente estos sentimientos, la necesidad de soledad, nacen desde el convencimiento de que el ser humano está condenado a ser libre, responsable de su vida y de sus actos, y de que el determinismo no tiene lugar en su vida, solo los condicionamientos culturales le pueden influir. De modo que Roig asume su acto de creación desde su experiencia, y la de aquellos autores que en etapas tempranas de su vida contaminaron su formación, y su forma de enfrentarse al arte. Así, sus imágenes impactan y perturban pero desde el distanciamiento impuesto por unos personajes cargados de obsesiones y preocupaciones en busca de explicaciones.

La seducción de la pintura

Algunas de las explicaciones aquí vertidas deben razonarse en un doble sentido: por un lado, vivió de cerca, y desde la experiencia, las transformaciones referidas a la historia del arte contemporáneo; particularmente, desde la perspectiva y los nuevos planteamientos potenciados por la irrupción de la teoría post-modernista, que cuestionaba de forma radical las bases en las que se sustenta la estructura del saber, incorporando un sentido liberador de las prácticas limitadoras previas[9], y que,

9. Para este tema remitimos a *La condición postmoderna* (Lyotard 1987), donde el autor desarrolla de forma clara las bases en las que se apoya su teoría; también a *La dominación simbólica en la globalización. Una Teoría Crítica sobre la Postmodernidad* (2015), donde Blanca Muñoz se centra en aspectos relacionados con una actitud existencial y psicológica

en general, no fueron compartidas por Roig quien, como hemos podido comprobar, establece sus propias conclusiones. Del Barroco, donde la idea de fugacidad de la vida nuclea la literatura y el arte, extrajo conclusiones iconográficas que subyacen en sus obras a lo largo del tiempo. Y, ciertamente, extrapoladas al contexto contemporáneo inspiraron su iconografía más temprana, actuando sobre ella para desacralizarla y vaciarla de cualquier significado religioso, de modo que la carga doctrinal y simbólica de sus "vanitates", de las flores marchitas y las crucifixiones, se someten a un proceso de laicización que transfiere un sustitutivo significante añadido que las adecúa a la realidad de la sociedad, utilizando los estadios iniciales de su producción como vehículo de expresión: primero la pintura y técnicas mixtas y, luego, la escultura hiperrealista apoyada en soportes audiovisuales.

A nuestro juicio, la construcción de su discurso surge fruto de una sistematización muy meditada alrededor de un proyecto global en una etapa que bien podríamos denominar pre-reflexiva, cuando comienza a percatarse de que la historia del arte, en realidad, constituye un círculo donde los puntos de coincidencia se contaminan, sucesivamente, en el discurrir de la disciplina. A este respecto, el filósofo Gadamer propuso tender puentes entre el arte tradicional y el contemporáneo planteando "que el hombre no puede escapar de sus propios logros" y no podemos estar más de acuerdo porque de hecho, ciertamente "[…] ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición, ni es sólo que el receptor de arte también esté permanentemente inmerso en la simultaneidad de pasado y presente" (Gadamer 1977: 19). Por tanto, a cualquier creador, por supuesto Bernardí Roig, no le queda más remedio que asumir las condiciones de su propia vida y el papel que desempeña la memoria –su memoria– cuando se enfrenta al hecho artístico. De hecho, las citas a Rembrandt, Francis Bacon –muy explícitas en la exposición– o Juan Muñoz, deben interpretarse como un homenaje a los artistas de los que ha extraído mayores conclusiones que le han retado a acometer un apoderamiento de su obra, y el acabamiento acometido desde la perspectiva de su tiempo. Resulta indiscutible que la historia del arte, la religión,

así como también resulta útil la consulta de *Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995* (Guasch 2011).

el mito y los lenguajes forman parte de nuestro universo referencial y de nuestra propia experiencia como individuos a través de una red de símbolos que, a menudo, son producto de convenciones establecidas pero, en general, ajenas a nuestras preocupaciones sobre las que Roig pretende reflexionar, reforzando, además, una estética figurativa que sitúe mejor al sujeto en su tiempo y en su espacio vital.

Tampoco pasa desapercibida la necesidad de incidir, para contrarrestar, en la saturación de imágenes banales y sin sentido que forman parte de la cotidianeidad más inmediata vehiculizadas por la preponderancia de los medios de comunicación. La sociedad del espectáculo oficializada hace ya décadas instauró la idea de que todo es público y que no existen límites para la intimidad ahora convertida en un bien público, soporte de espectáculos obscenos en los que todo es susceptible de mostrarse. Y es así como sienten sus personajes escultóricos blancos que parecen compartir la sensación de que "vivimos en una sociedad transparente donde ya no quedan resquicios para lo desconocido" (Baudrillard 1991: 51), donde los medios de comunicación manejan de manera muy fina conceptos como la "nada" y la "demasía", con el consiguiente poder de manipulación sobre las imágenes[10]. Precisamente, la manipulación –interactuación– es uno de los instrumentos utilizados por Roig para reflexionar sobre este problema y para quebrar la sacralización de lo "acabado" como negación de algo estrictamente cerrado donde no caben otras posibles soluciones. Dicho concepto de "inacabamiento" sobre el que trabaja, dota a su obra de una definición de difícil resolución, pero personal y original[11].

El paso a la conciencia reflexiva surgiría cuando toma conciencia de la influencia que, todavía, permanece en nuestros días de ciertas imágenes de carácter doctrinal y gran potencia visual impulsadas desde

10. Remitimos a "La emoción no dice no 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética" (Didi-Huberman 2008: 39).

11. De forma intencionada el repertorio iconográfico de Bernardi Roig se aleja del lugar común instaurado por el fácil apropiacionismo utilizado por buena parte de los artistas durante los años ochenta y noventa del siglo pasado. No obstante, algunos creadores realizaron propuestas interesantes como el fotógrafo David La Chapelle en obras como *La Última Cena* de Leonardo Da Vinci acometida desde una perspectiva social o Víctor Mira y sus obras basadas en *Simón el Estilita* inspiradas en la película del mismo título dirigida por Luis Buñuel.

la iglesia como institución-poder sobre las que es preciso intervenir para desacralizarlas. Nuevamente, la iconografía y ciertos instrumentos derivados del Barroco se incorporan con efectividad a sus exposiciones escultóricas e instalaciones que sucedieron a la etapa anterior, que actuaría como preámbulo de la definición multidisciplinar posterior, cuyo protagonismo es asumido por la escultura, el vídeo, el cine, y el dibujo, siempre, recogiendo los planteamientos iniciales y esbozos alrededor de la idea primera sobre la que trabaja, y que se incorporan a las exposiciones como un lenguaje que forma parte de la narración.

Sea como fuere, en su obra más temprana adelanta una de sus especulaciones y obsesiones existenciales en torno a la idea de la muerte: quizás realizar un elogio de la muerte[12], escenificar su propia muerte, crear una imagen de la muerte, incluso de su muerte, que se manifiesta en las primeras exposiciones y en los frecuentes monólogos de los personajes escultóricos:

> Nos despertamos por la mañana y nos despertamos al lado de un cadáver, desayunamos y le damos de desayunar a un cadáver, salimos a la calle y sacamos a un cadáver, volvemos a casa con un cadáver y luego le damos de cenar, nos acostamos y nos acostamos con un cadáver; hasta que nos dormimos, entonces soñamos y nos liberamos, finalmente, de ese cadáver. Hasta la mañana siguiente, en que todo vuelve a empezar, y así sucesivamente hasta que el cadáver, un día, se libra por fin de nosotros. (Perera 2013: 33)

A este periodo pertenecen algunas de sus obras más emblemáticas en las que la imagen pretende representar aquello que permanece, iniciando un giro visual testimoniado en estructuras con radiografías de su cuerpo, y su cuerpo como soporte, ya muy cercano a lo que en adelante será su medio de expresión. Su concepto de lo visual se acerca bastante al planteado por Fernando R. de la Flor quien afirma:

> […] que las imágenes no existen por sí mismas, sino que acontecen, se manifiestan en el cuerpo, y que la imagen misma hace "constelación" con el medio que las transporta que es el cuerpo que la procesa, el hombre mismo es quien resulta actuar como "soporte". En realidad, éste es el portante y *medium* viviente natural privilegiado para la emergencia

12. Al respecto, consultar las imágenes reproducidas en los catálogos: *Bernardí Roig: L'ascensión* (VV. AA. 1995: 28) y *Ejercicios de reclusión* (Roig 2005: 96, 102).

> interior de las imágenes –o para su percepción, en el caso de que provengan del exterior–, que ejercen sobre él una fuerza magnética, a la cual siempre, en definitiva, termina rindiéndose debido a que aquellas conforman lo verdaderamente esencial (cuanto espectral, también) a que se reduce su transcurso vital. (De la Flor 2009: 23-24)

Así, la lectura activa de sus obras obliga a desentrañar los diferentes niveles de lecturas establecidos por Roig, porque en sus planteamientos nada es aleatorio: desde la forma en que interviene en el espacio –se manipula– hasta la localización exacta de las esculturas están escrupulosamente estructuradas por el artista que, por lo general, obliga al espectador a situarse en el plano de la realidad de los hechos. En este caso, enfrentándolo con la memoria –desmemoria– de las víctimas anónimas del nazismo, dibujado en los personajes literarios de la novela, resignificados y reinterpretados por el artista, visibiliza en una sucesión de imágenes en distintos soportes –escultura, vídeo, dibujo- la perspectiva de apoderamiento y acabamiento de la novela de Bernhard–. Por otro lado, además, debe enfrentarse a la solución de otros problemas relacionados con la verticalidad de la arquitectura y su interpretación simbólica, que suponen un reto de difícil solución, y que el artista resuelve potenciando la imagen de sus esculturas de hombres blancos situadas estratégicamente, y fuertemente iluminadas. La solución de este problema formaba parte de otra exposición, *Walking of faces*[13], y consistía en contrarrestar el carácter estructural y simbólico que obligaba a los fieles a superar la mirada hacia el plano metafísico y centrarla en el terreno porque:

> […] El espacio está tan lleno de sí mismo que únicamente se puede abordar desde la horizontalidad, porque desde la vertical del gótico siempre nos vencerá. Ese es el reto: cambiar el orden de la mirada, entrar y no mirar para arriba, sino abajo, hacia el abismo de una

13. Esta exposición se celebró en la Lonja de Palma de Mallorca en 2011. Suponía una reflexión sobre otro aspecto relacionado con la memoria y la identidad, en la que colaboraron alrededor de 1.700 personas que accedieron a participar en el proyecto de Roig, dejando fotografiar sus rostros imitando las tres muecas o expresiones inspiradas en el escultor Franz Xaver Metssersch del siglo XVIII. En esta exposición, utiliza la verticalidad del edificio histórico para potenciar su discurso colocando las impresiones fotográficas de los rostros anónimos, con los ojos fuertemente cerrados y gestos expresivos, sobre el pavimento para obligar al espectador a fijar su mirada hacia abajo, contrarrestando (liberando) el efecto de verticalidad (simbólico) sobre el que, a menudo, trabaja Roig.

> multitud individualizada, y comprobar que ese abismo sólo nos llega hasta las rodillas. (Jover 2012)

Imágenes nutridas de experiencias

La pluralidad de registros y la multidisciplinareidad de recursos técnicos puestos en práctica por Roig definen a un artista visual aunque él se considere, en esencia, pintor:

> Yo me considero un pintor aunque tengo diferentes registros. La mirada es la de un pintor, y es una mirada quieta, una mirada intimista, nutrida de experiencia cinematográfica, literatura, música, etc., lo que es capaz de abordar o almacenar en la cabeza. De hecho estamos dentro de mi cabeza. El estudio (su taller) es esa cavidad craneal donde los pensamientos están cogidos a veces con alfileres en los muros[14]. (Núñez de Arenas 2014)

No obstante, existe un recurso escasamente utilizado en sus creaciones digno de reseñar como son las nuevas tecnologías y que, en cierta medida, podrían suponer una aparente contradicción, porque la intervención y la utilización de imágenes extraídas del arte, de la literatura y del cine sobre las que interviene es un hecho inherente a su trabajo y susceptible de ser fácilmente manipulado por medios digitales. Sin embargo, su ausencia es extremadamente coherente con sus planteamientos, sobre todo cuando su trabajo se desarrolla en el plano de la memoria histórica, de su memoria histórica:

> […] un depredador de imágenes. No me doy cuenta pero estoy todo el día robando soy un caníbal. Puedo decir que me siento continuamente asediado de una forma despiadada, por lo que leo, por lo que veo, por lo que huelo. Entonces, todo eso, como no lo libere me estalla, y si me estalla no me sirve para nada, entonces lo canalizo. Todo eso está disponible todo el tiempo lo único que tienes que hacer es reformularlo. (Núñez de Arenas 2014)

14. Ésta y otras reflexiones vertidas por el artista en el entorno del taller de Binissalen (Mallorca), donde realiza buena parte de su trabajo, son extremadamente clarificadoras para penetrar en su proceso de trabajo. Sobre el propio orden interior, de blanco impoluto, y su "territorio estudio" se colocan las fuentes que inspiran su proceso de trabajo, sobre los muros en forma de dibujos, fotografías, recortes de periódicos, revistas etc., como un puzle de imágenes.

La importancia de la memoria –desmemoria– es uno de los aspectos sobre los que trabaja en *Der italiener* aunque no sólo sobre el nazismo pues también reflexiona sobre otras cuestiones relacionadas con la autoría y la "muerte del autor". Una y otra vez, alude a la importancia de la memoria que deviene de su propia experiencia y la heredada, pero, también, a fragmentos de historia compartida con otros, y que no anidan dentro de un *I Phone*, sujetos a:

> La tiranía de ese rococó tecnológico que nos aplasta y no hace sino confirmarnos la impotencia de los símbolos. La memoria habita ahora en Google que, a su vez, se encuentra dentro de un *I Phone* en el bolsillo trasero de un pantalón. Ha pasado de arriba abajo, de la cabeza al culo. Nos recuerda Ricardo Piglia que esta cultura tecnológica produce recuerdos falsos y experiencias impersonales, todos recordamos y sentimos lo mismo pero lo que sentimos y recordamos no es lo que hemos vivido. (Núñez de Arenas 2014)

En todo caso, su capacidad para potenciar la energía del objeto visible y el poder dimanante de las imágenes, cuya misión consiste en hacer comprensible las cuestiones del mundo y que, en su caso, alcanzan la categoría de una estética nueva asentada en la idea de que las imágenes nacen de las imágenes, porque ver es haber visto, cita a Walter Benjamin y al repertorio iconográfico heredado: "[…] y en esto me considero un depredador de imágenes y me interesan las imágenes dialécticas; como decía Benjamin, imágenes que nacen de la apropiación y revisión de otras imágenes" (Perera: 2013: 31). Son iconos que componen de forma selectiva su *Museo Imaginario* en el que no sólo se visibiliza su concepto, siempre subjetivo, de memoria histórica –particularmente lo que la memoria del individuo olvida fácilmente pero que, sin embargo, para Roig "es fundamental para producir imágenes […]" (Perera 2013: 33)–, sino también, las preocupaciones de la sociedad actual. Efectivamente, Roig mira hacia atrás y extrae sus propias conclusiones que remiten a fuentes documentales fieles a una realidad histórica que todos querríamos olvidar pero que, a su juicio, es justo recordar para impedir su repetición.

Dada la importancia que cobran en la escritura de su libreto tanto el relato corto de Bernhard como la película de Ferry Radax, podría decirse que nos enfrentamos a una obra de colaboración entre Thomas Bernhard, Ferry Radax y Bernardí Roig, si no fuera porque desde la

identificación hasta los hechos narrados y filmados no sólo realiza una readaptación del texto y de la película para su exposición sino un "acabamiento" que reescribe la perspectiva de los años pasados y cuya puesta en escena no es ajena a los planteamientos teatrales más progresistas de los años sesenta. Y es en este momento cuando el artista incorpora instrumentos extraídos del teatro experimental de dicha década porque le permiten potenciar el sentido escenográfico de sus exposiciones donde cada personaje, o personajes, ocupan su lugar y desarrollan su papel. Cada personaje se individualiza por su actitud o gesto y mantiene una actitud próxima al movimiento físico que expresa; el sentimiento del personaje que interpreta, cercano a la *Memoria Emocional* preconizada por el Método Stanislasvki. Aunque reconocemos, sin duda, algunos aspectos del *Teatro Dialéctico* de Bertold Brecht o el *Teatro de Gesto Psicológico* de Chejov que, por otra parte no debería extrañarnos, pues nos situamos en la plenitud de las acciones y performances cuyo carácter crítico y político protagonizó Joseph Beuys[15].

No obstante, volvemos a enfatizar el aspecto significativo referido a la contaminación de lenguajes y a la intervención sobre la obra de otros creadores, que no tendría sentido si no la acometiese desde la conciencia de que ésta (*Der italiener*) tiene su propio tiempo, y que debe construir sus propias imágenes y símbolos para dotarlos de un significado reconocible en su contexto. Diríase que, de alguna manera, desea mantener un equilibrio entre las ideas de herencia y de renovación. De hecho el discurso desarrollado por el filósofo Rafael Argullol sobre la necesidad de reflexionar sobre la tradición y el peso de la historia en el arte de hoy, no pasa inadvertido en el corpus artístico de Roig, en la medida que podemos encontrar ciertas coincidencias entre la manera en que Roig resuelve este aspecto y algunas ideas del filósofo catalán:

> Como siempre que se mira hacia atrás, es menester averiguar qué pasos adelante hemos dado en el conjunto de nuestras meditaciones. La

15. Sin olvidar la influencia ejercida por Antonin Artaud y su Teatro del Absurdo de largo alcance en algunos de los componentes de la corriente neoexpresionista alemana. El pintor Georg Baselitz en la redacción del *Primer Pandemonium* incorpora la inscripción *A. Artaud.* En Alemania, alrededor de 1959 se editaron las obras del escritor y dramaturgo francés que recogían reflexiones sobre el cuerpo y la sexualidad. De hecho, este pintor estudió el texto de Hans Prinzhorn sobre iconografía de enfermos mentales titulado *Bildnerei Der GeistesKranken.*

> pregunta que nos plantea el arte de hoy entraña de antemano la tarea de juntar algo hecho pedazos por la tensión de dos polos opuestos: de un lado la apariencia de la historia del arte, de otro, su apariencia progresista. La apariencia histórica puede considerarse como la ofuscación de la cultura, para la que solo tiene significado la tradición cultural que nos resulta familiar. Y, a la inversa, la apariencia progresiva vive una suerte de ofuscación de crítica de las ideologías, al creer el crítico que el tiempo debería empezar de nuevo de hoy para mañana, y exigiendo así que se deje atrás una tradición en la que se está y que ya se conoce perfectamente. (Argullol 1991: 51-52)

Es cierto, ya sea desde la pintura o desde la escultura, se apropia y se enfrenta a repertorios iconográficos heredados sobre los que interactúa y re-conceptualiza utilizando instrumentos, relativamente nuevos, extraídos de los lenguajes más experimentales de la segunda mitad del siglo pasado y que, forzosamente, deben influir en la articulación de su discurso. La utilización es libre pues "los materiales y los soportes van y vienen en función de la necesidad poética de las ideas; están a su servicio. Para mí es intranscendente que sean unos u otros, lo importante es la imagen y su estatuto" (Perera 2013: 31). Probablemente, piense que apariencia histórica y apariencia progresiva suponen puntos de partida pero en absoluto se anulan una con otra, y que no significan renunciar a construir algo nuevo. Incluso, en algunas ocasiones su condición de "devorador de imágenes" no significa una intervención y re-significación sino el puro y sencillo hallazgo de la imagen que encaja con la historia que pretende narrar[16].

Der italiener, una experiencia humana

Narra una experiencia humana dramática basada en el relato corto inacabado del mismo título del escritor Thomas Bernhard y en la versión

16. Es el caso de los bustos realizados por el escultor Messerschmidt en el siglo XVIII, también situado al margen de los planteamientos escultóricos y académicos de su tiempo, a causa de ciertos desequilibrios mentales que le impelían a realizar una obra surgida de sus soliloquios e interrogaciones, frente a un espejo, interrogándose sobre los límites de su existencia entre la locura y sus experiencias esotéricas que, más tarde, reproducía en las esculturas de las que Roig roba directamente gestos, muecas de incredulidad y de contención para sus personajes blancos.

cinematográfica experimental del director alemán Ferry Radax[17]. La desmemoria y los límites de crueldad que es capaz de desarrollar el ser humano centran el núcleo de la exposición en la que Roig interactúa en el libro y en la película, para acometer el acabamiento necesario[18]. Para ello establece una interrelación epocal y una intertextualidad temática sobre los hechos narrados y filmados, y su obra, con la intención de activar la memoria a través de imágenes de gran impacto visual y agresividad formal. Varios aspectos hacen particularmente significativa esta obra: unidad conceptual y formal alrededor de un discurso construido por distintos instrumentos técnicos, y donde la originalidad de las fuentes documentales utilizadas definen a Bernardí Roig como un artista historiador del arte al que le gusta trabajar desde la realidad para alcanzar una hiperrealidad. La técnica utilizada para materializar sus esculturas, siempre a escala humana y con modelo vivo actúa como un elemento coadyuvador para crear reacciones o, simplemente, para potenciar reconocimiento de gestos sociales que muestran angustia o

17. Ferry Radax (1933) fue director de cine experimental y realizó una entrevista televisiva a Thomas Bernhard; en realidad, un monólogo, que constituye el primer documento filmado de carácter autobiográfico del escritor. A raíz de esta experiencia, surgió la idea de que Bernhard realizase un guión de cine que quiso basar en su novela *El italiano.* Su guión era excesivamente literario y largo, por lo que Radax, tras varios desencuentros con Bernhard, lo adaptó a un metraje de 45 minutos. Fue un encargo de la WDR (radio-televisión de la Alemania Occidental) por la Ifagefilmeroduktion bajo la dirección de Ferry Radax y el cámara Gerard Vandenberg que mereció el premio Adolfgrimme en 1972 a la mejor película experimental, dirección, guionista y cámara.

18. La intervención y manipulación sobre la novela y la película deslizan una reflexión sobre la idea de originalidad y los derechos de autor. En realidad, Roig se plantea actuar, también, como traductor de ambas obras sobre las que actúa modificando, reescribiendo y manipulando el original para adaptarlo a sus necesidades argumentales y al lenguaje plástico. Durante este proceso, el artista pretende desarrollar una reflexión sobre los derechos del autor en las traducciones literarias y trasladarla al mundo del arte. Se pregunta hasta qué punto puede mantenerse la originalidad de un autor traducido a otro idioma sin que el traductor deslice su propio criterio lingüístico, cuando traduce giros o palabras de difícil ubicación en el idioma original. A menudo se habla de traducción fiel, de traducción libre o, simplemente, de mala traducción. Estos aspectos se trasladan a la exposición-instalación, *Der italiener*, en la que, utilizando su propia percepción de los hechos históricos y la coincidencia ideológica con Bernhard, toma prestada una obra escrita desde la experiencia, *El italiano*, y realiza un reversionado que habla de esos acontecimientos. Pero, al realizarlo acomete una resignificación: "acaba" algo definido por su autor (Bernhard 2001) como "inacabado", aportando, quizás, una revisión personal de los hechos narrados, y cuestionando el concepto de originalidad.

dolor psicológico de los personajes[19]. La utilización de la técnica del vaciado con modelo vivo dota a las esculturas de la presencia física de un actor gracias a la experiencia y la huella del modelo que ha dejado su esencia, y las sensaciones experimentadas durante el proceso de vaciado: angustia, asfixia, claustrofobia, fluidos humanos en forma de sudor… impregnan el molde y visibilizan la existencia de los personajes agobiados y castigados por una luz cegadora que les impide localizarse espacialmente, y obliga a dirigir la mirada hacia sí mismos, con los ojos fuertemente cerrados porque: "la luz es lo que nos impide ver, no lo contrario. Ese impedimento es la ceguera que, por otro lado, es el único lugar desde donde producir la visión, como Tiresias" (Perera 2013: 3).

Bernardí Roig (2011): *Der Italiener.*
Resina de poliéster, acero, cuerda y fluorescentes. 410 x 120 x 150 cm.
Fuente: cortesía del artista / cortesía de la galería Max Estrella. Madrid.

19. Las esculturas se realizan con resina de poliéster mezclada con polvo de mármol y la técnica tradicional del vaciado para incorporar un componente manual –artesanal– que suma un valor añadido. Trabaja con modelos vivos, por tanto, a tamaño real, procedentes

Vemos cómo la intención del artista radica en que el visitante no puede comportarse como simple espectador y para ello despliega su capacidad de manipulación desarrollando una puesta en escena meticulosamente calculada para dirigir sus pasos. Un montaje dramático concebido de forma teatral donde una imagen lleva a la contemplación de otra, y establece puntos de tensión específicos, intercalando obras referenciales de alto valor simbólico: la imagen de un buey colgado de unos ganchos y abierto en canal, con los intestinos en forma de fluorescentes esparcidos por el suelo que redefinen la obra de Francis Bacon –también cita a Rembrandt y Soutine– evocando las imágenes de los cuerpos descompuestos de tantos ciudadanos europeos asesinados por Hitler. El efecto de esta imagen se potencia con un sonido de fondo que reproduce de forma ritual el sonido del cuchillo utilizado por los carniceros tratando de abrirse paso entre los cartílagos y huesos del animal, como metáfora de sufrimiento del exterminio (carnicería) de los campos de concentración. Ayuda a situar al espectador mediante dos tipos de sonidos: por un lado, extradiegético con el cuarteto de cuerda de Béla Bartók y por otro, el silencio absoluto, potenciando ambos el impacto emocional. Pero todavía cabe mayor impacto en el visionado del vídeo en el que durante siete tensos minutos aparece el artista utilizando su cuerpo como soporte, realizando la acción de coserse los labios: una imagen real de alto impacto visual donde Roig sujetando una aguja e hilo realiza la acción de coserse los labios rodeado de sangre: metaforizando la desmemoria y el silencio de la sociedad actual, y la sangre de las víctimas[20].

En realidad, existe una belleza escondida en el conjunto de la exposición reflejada en la capacidad del artista para desarrollar una

de su entorno personal privado de manera que cada mueca o gesto nos sitúa siempre en un plano de realidad: "[…] Uso un modelo real, alguien de mi entorno, más o menos con estas características de hecho ya pienso en alguien en concreto, normalmente con aspecto voluminoso. Este es Pedro y, bueno, tengo el privilegio de ser su amigo. Es el tercer molde que le vamos a hacer. Y se ha prestado a, bueno nos ha prestado su cabeza y su tiempo durante un ratito. Va a quedar enclaustrado [como sus esculturas] durante quince minutos dentro de una estructura de yeso. Pon cara de cabreo, más. Así" (Núñez de Arenas 2014).

20. Esta acción se recoge en un vídeo de siete minutos de duración realizado por Roig, bajo la supervisión de un médico y un anestesista. Aquí la obra del artista adquiere un deslizamiento hacia la performatividad.

reestetización escultórica, significante, discursiva y bella. La contemplación de sus esculturas blancas lleva a recordar la frase del *Fausto* de Goethe:

> Choquen nuestras manos. Si un día le digo al fugaz momento: ¡Detente instante! Eres tan hermoso puedo entonces cargarme de cadenas, entonces consentiré gustoso en morir. […] Y que el artista completa a su manera, diciendo: "Entonces uno entiende que el instante es blanco. No hay ninguna duda. Y con toda seguridad es blanco, porque la luz detenida, se ha coagulado, por otra parte el espacio no se ha generado más allá de la muerte, presumiblemente, es también un espacio blanco". (García 2011)

Bibliografía

Aguiló, Josep María (2014): "Simón del desierto de Luis Buñuel ilumina la obra de Bernardí Roig", *ABC*, 8 de agosto de 2014.

Aliaga, Juan Vicente (2011): "Lo que algunos todavía no quieren ver. Pensar el pasado y la historia reciente: recuperar políticamente la memoria histórica del trabajo artístico", *in:* VV.AA. (2011): *Exercicis de memoria/ Ejercicios de memoria*. Lérida: La Panera, p. 3-11.

Aliaga, Juan Vicente (2012): "El punzante pasado. Sobre arte, historia y memoria en el Estado español", *Espacio, tiempo y forma*, serie V, *Historia Contemporánea*, t. 24, p. 131-146.

Argullol, Rafael (1991):"Introducción. El arte después de la muerte del arte", *in:* Gadamer, Hans-Georg: *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Editorial Paidós, p. 51-52.

Arnheim, Rudolf (2011): *El pensamiento visual.* Valencia: Editorial Paidós, 326 p.

Baudrillard, Jean (1991): *La transparencia del mal. Ensayos sobre los fenómenos extremos.* Madrid: Editorial Anagrama, 192 p.

Bernhard, Thomas (1985): *Helada.* Madrid: Alianza Editorial, 392 p.

—— (2001): *El italiano.* Madrid: Alianza Editorial, 111 p.

Calabrese, Omar (1989): *La Era Neobarroca.* Madrid: Editorial Cátedra, 209 p.

—— (2011): "Bernardí Roig: un diálogo intertextual", *in*: Castro Florez, Fernando / Vila-Matas, Enrique / Hernández-Navarro, Miguel Á. / Roig, Bernardí: *Bernardí Roig. Teorema (interrumpido).* A Coruña: Fundación Luis Seoane, p. 133-157.

De la Flor, Fernando R. (2009): *Giro visual.* Salamanca: Editorial Delirio, 102 p.

Didi-Huberman, Georges (2008): "La emoción dice no "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética", *in*: VVAA: *La política de las imágenes*. Santiago de Chile; Editorial Métodos Pesados, p. 39-67.

Gadamer, Hans-Georg (1977): *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Editorial Paidós, 1977, 124 p.

García, Ángeles (2011): "El nazismo a ojos de Bernhard", *El País*, 22 de mayo 2011.

Guasch, Anna María (2011): *Los Manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal, 400 p.

—— (2011): *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades.* Madrid: Akal, 320 p.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2012): *Materializar el pasado. El artista como historiador del arte (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas, 134 p.

Jover, Carlos (2012): "La luz que todo lo ciega". *El País,* 10 de septiembre de 2012.

Lyotard, Jean-François (1987): *La condición postmoderna.* Madrid, Cátedra, 120 p.

Muñoz, Blanca (2015): *La dominación simbólica en la globalización. Una Teoría Crítica sobre la Postmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 304 p.

Núñez de Arenas, Sara (2014): "En el territorio de Bernardí Roig. Visita a su taller", <www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/territorio-bernardi-roig/2401603> [Fecha de consulta: 22.05.2015].

Perera, Marga (2013): "La luz nos impide ver". *Tendencias del Mercado del Arte* 61, p. 30-33.

Prinzhorn, Hans [1922] (2012): *Expresiones de locuras. El arte de los enfermos* mentales. Madrid: Editorial Cátedra, 448 p.

Roig, Bernardí (2005): "Fragmentos de una conversación no mantenida", The Music Box. Munich: Editorial Von Lintel&Nusser.

—— (2005): *Ejercicios de reclusión*. Catálogo de la exposición en el Monasterio de Veruela, julio - septiembre 2005. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 113 p.

—— (2006): *Binissalem / Bernardí Roig.* Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, D.L., 129 p.

—— (2008a): "Cy Twombly. El instante embalsamado", *El Mundo*, 21 de septiembre de 2008.

Roig, Bernardí (2008b). "Wittgenstein House", *Pensar, construir, hablar*. Valencia: IVAM, p. 30-36.

—— (2009): *Bajo el temblor del monólogo*. Valencia: Generalitat Valenciana; IVAM, 150 p.

—— (2012) "La línea y el sueño de la mujer del Pescador", *ANNALI*, 2010/6, *La questione dello stile*, Macerata (Italia): Quodlibet, p. 11-20.

Saénz, Miguel (2004): *Thomas Bernhard. Una biografía*. Madrid: Ediciones Siruela, 259 p.

VV. AA. (1995): *Bernardí Roig: L'ascensión*. Palma de Mallorca: Fundación Pilar i Joan Miro, 104 p.

—— (2005): *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 380 p.

VERDAD Y CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN DEL PODER

LA IMAGEN MILITANTE

REPRESENTACIONES DEL PODER POLÍTICO EN LAS ACTUALIDADES DE LOS ORÍGENES DEL CINEMATÓGRAFO*

Ángel Quintana / Ramon Girona
Universitat de Girona (España)

Resumen

El texto se centra en el cine de los orígenes, en la emergencia de las actualidades cinematográficas y las estrategias que éstas desarrollaron al enfrentarse con la realidad; no sólo con el objetivo de documentar lo real, sino con la finalidad de captar lo que era susceptible de convertirse en un acontecimiento. Para ilustrar y documentar esta cuestión, el presente texto se fija en el poder político y en su representación, a través de aquellas primeras actualidades; estableciendo una distinción muy clara entre la utilización moderna y eficaz que del cinematógrafo hicieron los políticos estadounidenses frente a la reticencia y el desconocimiento que mostró, en general, el poder europeo de entonces, ante las posibilidades comunicativas y propagandísticas de aquel nuevo medio de comunicación.

* Este artículo es la versión española, revisada y modificada, de un artículo publicado en inglés: Girona, R., Quintana, A. (2013) "Constructed news: events and rituals of political life", Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 2 (1), 81-99.

La cámara frente a lo real

Cuando los historiadores del cine intentan definir en qué momento concreto empieza, o se institucionaliza, la práctica documental, se ponen de acuerdo en indicar que su nacimiento oficial se produjo en el momento en que Robert J. Flaherty rodó, en el Polo Norte, *Nanook of the north* (Flaherty1922). El peso simbólico que la película de Flaherty tiene en la historia del documental está determinado por el peso que, con los años, adquirió la definición canónica establecida por el cineasta británico John Grierson, según la cual: "el documental es un tratamiento creativo de la actualidad" (citado por Rotha 1952: 70). Esta definición, sobretodo a partir del énfasis que adquirió el adjetivo "creativo", pareció condenar al olvido o al calificativo de simples actualidades con efímero valor informativo, todo el cine que se rodó entre 1895 y 1921.

La definición de Grierson adjudicó una doble función al documental: vinculándolo, por una parte, con la realidad física, pero dejando de lado el valor reproductivo del medio, y defendiéndolo, por otra, como búsqueda creativa que permitiera llevar a cabo un análisis crítico de la realidad. Es cierto que todos los documentales tienen un punto de falsedad, ya que tal como indica Stella Bruzzi, ningún documental puede ser nunca la representación del mundo real. La cámara no puede capturar la vida tal como es sin provocar ninguna interferencia pues "el documental siempre surge del proceso de colisión entre la cámara y el sujeto" (Bruzzi 2000: 7) Por otro lado, la definición canónica de Grierson tampoco resulta del todo correcta, porque muchas películas de ficción también realizan un tratamiento creativo de lo real. Si partimos de los debates que tuvieron lugar en la Europa de posguerra, con motivo del desarrollo del neorrealismo, entre el cine de Luchino Visconti y el modelo establecido por Roberto Rossellini, veremos que en sus filmes se ponía en juego la captura creativa de lo real. Visconti consideraba que la realidad debía ser construida buscando una cierta estética de la pobreza,

mientras que Rossellini confiaba en el poder reproductor de la cámara y en el modo como los elementos surgidos de la ficción podían entrar en conflicto con lo real, para acabar dando lugar a la revelación de una verdad oculta. Ni Visconti, ni Rossellini realizaban documentales pero sus películas proponían una reflexión sobre el modo como el cine podía desarrollarse para dar forma creativa a lo real[1].

A pesar de que la mayoría de los debates surgidos en torno a la definición de documental se han centrado en los modelos realistas y en la función de la cámara en la captura de lo real, el peso del cine de actualidades ha sido clave. Las actualidades institucionalizaron un sistema de captura y un discurso de lo real que las convirtió en un elemento fundamental para definir el valor de la huella documental tanto en el cine de los orígenes como en la historia de la imagen informativa anterior al surgimiento de los noticiarios televisivos. Su aparición establece, de forma clara, una interacción con el desarrollo de la sociedad de masas, y más concretamente con una de sus manifestaciones: la prensa ilustrada. Esta interacción sirvió para establecer una serie de temas y problemáticas informativas que la televisión recuperó, más tarde, con la creación de los informativos. Al margen de su valor como precedente de los informativos televisivos, las actualidades también poseen un claro interés como forma que genera un discurso respecto a la capacidad que posee el cine para documentar el mundo, para certificar mediante el peso de la huella fotográfica los procesos reales que pueden transformarse en imagen.

Si repasamos el origen de las actualidades, veremos que existe un primer paso consistente en la captura de imágenes reales; este primer paso está inscrito en los orígenes del cinematógrafo, en las vistas filmadas por los operadores Lumière, tanto en su entorno más inmediato como en los lugares más remotos del mundo. La relación que el cine de los orígenes establece con la idea del viaje y con la fascinación por los mundos lejanos y exóticos implica la búsqueda de imágenes de aquello que puede llegar a ser noticiable, a partir del canon que en su momento ya estableció la prensa ilustrada. De forma canónica, se considera que *Le couronnement du tsar Nicolas II* (Moisson / Doublier 1896) marca el inicio del fenómeno de las actualidades porque la captura de lo real se desplaza hacia la

1. Sobre la construcción realista y los debates surgidos en el neorrealismo, ver Quintana 2003.

captura de un acontecimiento: el ritual de la proclamación del Zar. La idea de capturar o reconstruir acontecimientos de la vida cotidiana no tardó en expandirse. Los operadores de la factoría Edison pasaron de la filmación de pequeñas atracciones para sus kinescopios a la captura o recreación de hechos de su época que eran noticiables. Las películas realizadas por una serie de operadores relacionados con la escuela de Brighton –James A. Williamson, Alfred Collins, G. Albert Smith– tuvieron una clara voluntad de documentar su entorno por medio de la filmación de acontecimientos. También tuvieron un peso importante las imágenes de acontecimientos locales capturadas, en Blackburn, en el condado de Lancashire (Reino Unido) por Sagar Mitchell and James Kenyon creadores, en 1897, de la productora Mitchell & Kenyon. Las imágenes capturadas por estos dos operadores se han convertido, actualmente, en la mayor colección de imágenes documentales de los orígenes del cinematógrafo que han logrado sobrevivir (Toulmin *et al.* 2004) Algunas de estas imágenes tienen un claro carácter noticiable como las diferentes imágenes deportivas de partidos de fútbol, o el desfile local filmado en Bradford, con motivo de las celebraciones que tuvieron lugar con motivo dela coronación del rey Edward VII –*Bradford Coronation Procession* (1902)–, y en el que aparecen los miembros de las diferentes delegaciones del Imperio Británico –India, Canadá, Irlanda, Inglaterra, etc.

A partir de 1908, los diferentes sistemas de captura de las actualidades se institucionalizaron y adquirieron una forma marcadamente informativa. Las actualidades dejaron de ser vistas aisladas que servían de complemento de programas de todo tipo de atracciones en las incipientes salas de exhibición. Las filmaciones llevadas a cabo por los operadores de la empresa francesa Gaumont dieron paso a las Actualités Gaumont que junto con la creación del Pathé Journal en Francia en 1909 –o sus delegaciones internacionales como British Pathé–, agrupaban diferentes imágenes de carácter informativo y se proyectaban mediante bloques informativos. Las Actualités Gaumont y el Pathé Journal, pioneros del concepto de noticiarios cinematográficos, demostraron que en el cine de los orígenes existió un claro deseo de capturar la realidad y de documentar los acontecimientos que tenían lugar en el mundo, estableciendo una clara relación con el mundo del periodismo. El cine de los orígenes no sólo capturaba paisajes lejanos, vistas urbanas, sino que se interesaba por

los acontecimientos que eran susceptibles de ser noticiables. Este deseo por documentar y atrapar la evolución de los hechos considerados como noticiables no hizo más que expandirse hacia múltiples direcciones en los años situados entre el nacimiento del cinematógrafo y el estallido de la Primera Guerra Mundial, considerada como la primera guerra en la que la imagen mediática empieza a jugar un papel destacado. La gran guerra marcó un punto y aparte en la evolución de las imágenes porque los diferentes dispositivos fílmicos de la época se pusieron al servicio de la captura de imágenes, no sólo como creación de documentos noticiables, sino como imágenes para el uso interno de los ejércitos combatientes o para el mundo de la medicina.

Para entender la evolución de las imágenes que capturaban lo real, es preciso detenerse en la definición del concepto de actualidad. El elemento clave que determina esta noción es que ya no existe sólo el deseo del operador de documentar lo real que se sitúa frente al objetivo de la cámara, sino que toda realidad aparece mediatizada por la noción de acontecimiento. El auge que adquirieron las actualidades tiene que ver, en primer lugar, con el desarrollo de los sucesos, en tanto que acontecimientos extraordinarios que deben ser filmados. Los operadores de actualidades filman accidentes ferroviarios y catástrofes naturales como el terremoto de San Francisco de 1905. Algunas veces intentan mostrar determinados aspectos de la historia negra. Un hito importante en la relación que se establece entre las actualidades y las imágenes de sucesos es la película de la Thomas A. Edison Inc., titulada *The Mob outside the Temple of Music at the Pan-American Exposition,* de 1901.

Las cámaras estaban situadas en frente del Temple of Music, en Buffalo, en el estado de Nueva York, para documentar la visita del presidente William McKinley a la Pan-American Exposition. Las cámaras no capturaron el asesinato del presidente, que se produjo de un disparo a bocajarro, mientras estaba saludando al público allí congregado, pero sí que capturaron a las masas agitadas y nerviosas instantes después de su muerte. La vista, de un minuto de duración, es una larga panorámica que muestra las cabezas de las masas atónitas, mientras al fondo se intuyen algunos movimientos del grupo de ciudadanos que quisieron capturar al asesino, el anarquista Leon Czolgosz. Antes del asesinato, los operadores de la compañía Edison filmaron al presidente dando uno

de sus últimos discursos y después filmaron una vista del traslado del cuerpo del presidente de Buffalo a Washington.

Un segundo hito son las imágenes capturadas por Brittish Pathé del accidente que causó la muerte de la sufragista Emily Wilding Davison, y que llevan por título *Emily Davison Throws Herself Under the Kings Derby Horse* (1913). La sufragista, considerada como una figura clave en la lucha por el derecho de voto de las mujeres en el Reino Unido, se lanzó bajo el caballo del rey George v, durante el Derby de Epsom, el 4 de junio de 1913. Las imágenes del reportaje del Derby empiezan mostrando los preparativos, la salida de los jinetes, el público que asiste a la competición, etc., hasta el momento en que, de forma azarosa, una cámara captura el instante en que Emily Davison es arrollada por el caballo del monarca, acto seguido la multitud invade la pista. Posteriormente, el noticiario, que daba testimonio del hecho, incorporó imágenes del entierro de la activista. La trágica muerte de Emily Wilding Davison hizo que la filmación de lo que debía ser una actualidad deportiva se convirtiera en un documento más propio de una crónica de sucesos. Y otro hito, finalmente, en la historia del género, son las imágenes de la captura y asesinato de uno de los bandidos más famosos de la Francia de principios de siglo, Jules Joseph Bonnot, en Choisy-le-Roi, realizadas por los operadores de Pathé Journal,el 28 de abril de 1912.

El deseo de crear acontecimientos, por parte de los operadores de actualidades, surge de su contacto con la prensa escrita, pero encuentra también una inspiración en la noción de atracción, formulada por Tom Gunning y André Gaudreault, en tanto que un elemento clave del cine de los orígenes (Gaudreault 1989). Para Gunning, la idea de atracción se caracteriza por "la existencia de un elemento que aparece repentinamente, atrae nuestra atención y desaparece sin desarrollar una línea narrativa o un universo diegético coherente" (Gunning 1986: 65).

La diferencia entre la atracción y la actualidad reside en que lo que en la atracción es curiosidad e impresión sensorial, en la actualidad se convierte en relevancia social, en interés público, porque la actualidad no hace más que trasladar hacia el territorio de la imagen aquellos temas que el periodismo gráfico de la época había institucionalizado: los actos oficiales, las conmemoraciones políticas, los sucesos, las guerras. etc. En el cine de los orígenes, la idea de documentar el acontecimiento para

convertirlo en actualidad no implica siempre un certificado de verdad, ya que lo importante no es la garantía de realidad implícita en la imagen sino el modo como la imagen es capaz de dar forma a un hecho que se ha convertido en acontecimiento.

El poder político y su imagen fílmica

La construcción de modelos de actualidades fue también un factor clave para la irrupción de nuevos sistemas de relación con el poder político. La ritualización del poder a partir del ornamento, la monumentalidad, el cortejo y la divinización de la figura del monarca sufrieron un cambio radical con la aparición de la cámara. El monarca ya no era alguien que se exhibía a una comunidad determinada de súbditos, sino alguien que podía utilizar el poder de la imagen en movimiento para hacer omnipresente su imagen o para difundir sus actos como algo noticiable que fácilmente se expandiera a través de los medios de comunicación. Sin embargo, la relación de la imagen con el poder, en el ámbito de las actualidades cinematográficas, no fue fácil. Algunos monarcas tardaron en comprender el peso simbólico de las cámaras como elementos clave de la irrupción de la nueva sociedad de masas. El estudio de la relación entre la cámara y el poder resulta interesante porque pone de relieve la diferencia entre el viejo y nuevo mundo. Mientras en las viejas monarquías europeas, el dispositivo cinematográfico no acababa de ser asimilado por los diferentes sistemas de poder, en Estados Unidos, el primer presidente de la era del cinematógrafo, William McKinley lo utilizó de forma activa en su campaña electoral, poniéndolo en relación con la aparición de las nuevas tecnologías de la imagen que surgieron a finales del siglo XIX. Para comprender esta distinción nos centraremos básicamente en la comparación entre el modo como fue filmada la monarquía española por Segundo de Chomón y las imágenes de la campaña de McKinley capturadas por los operadores Edison. En esta comparación, jugará un papel destacado la posición que el propio poder concede a la cámara para acercarse a sus rituales.

En 1902, Segundo de Chomón y su esposa, Julienne Mathieu, abrieron un taller en Barcelona para colorear con anilinas las películas que la compañía francesa Pathé distribuía en las ferias y en los locales de variedades. Entre las películas documentales filmadas por Chomón que se

conservan en el archivo de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, se encuentra una enigmática película incompleta titulada *Réception de sa majesté Alphonse XIII à Barcelone* (Chomón y Ruiz 1904). A pesar de su elocuente título, la fuerza de la película no viene determinada por su valor como documento histórico, sino por el modo como revela, a partir de su estructura, los problemas que tuvieron las actualidades cinematográficas con el poder. La película que ocupa el número 1082 del catálogo de la Pathé describe un acto público que tuvo una gran incidencia política en aquel período. El film muestra un momento de la visita oficial que el joven rey de España, Alfonso XIII, efectuó a Barcelona el mes de abril de 1904. El monarca, que acababa de cumplir dieciocho años, viajó a Catalunya acompañado de su madre María Cristina. El trabajo de rodaje de la vista sigue el modelo que instauraron los operadores Lumière con las imágenes que rodaron en Moscú, con motivo de los festejos de la coronación del zar Nicolás II. Segundo de Chomón situó la cámara entre el público, en una posición desfavorable que le impidió atrapar con nitidez la majestuosidad del ritual monárquico. Las imágenes que capturó reflejan la impotencia de la cámara para poder establecer un mínimo control frente al azar, y certifican de qué modo el ritual monárquico se celebró sin que los dignatarios que acompañaban al rey fueran registrados por el cinematógrafo. ¿Qué es lo que muestra realmente la vista documental filmada por Segundo de Chomón? De forma objetiva, podemos afirmar que las imágenes básicamente enseñan una aglomeración de espectadores que buscan un hueco entre el gentío para poder contemplar de cerca al monarca. La figura del rey queda completamente eclipsada por los cuerpos de los espectadores.

Si analizamos la vista documental a partir del modelo de composición clásico, en el que la figura principal ocupa el centro del espacio y los elementos secundarios adquieren una función meramente decorativa, podemos afirmar que en las únicas imágenes filmadas que se conservan de la recepción que Barcelona ofreció a Alfonso XIII, la figura del monarca es una especie de espectro situado en una posición colateral respecto al centro de la acción: una figura difuminada que esporádicamente emerge, en un extremo del encuadre, de entre el público. El protagonista de la vista es el público que lo recibe (Quintana 2003: 9-18).

En el primer término de la composición se sitúa un grupo de mujeres que sacan sus pañuelos para saludar a alguien importante que encabeza el cortejo que desfila ante ellas. Tras la primera línea, encontramos algún

espacio vacío flanqueado por un grupo de espectadores, mayoritariamente masculinos, que buscan afanosamente un lugar con visibilidad para poder contemplar, en vivo y en directo, a la realeza. El público se agolpa hasta formar una muralla humana que satura todo el campo visual. Entre el muro de cuerpos, sombreros y pañuelos, podemos llegar a vislumbrar algunos signos de la presencia del séquito: la parte superior de las columnas doradas de un palio que nos indica que bajo el ornamento se desplaza la figura ungida del monarca. Las plumas de algún sombrero de gala del ejército delatan que el séquito de la realeza es bastante numeroso y que el acto pretende poseer esa solemnidad característica de las grandes ceremonias monárquicas de inspiración absolutista. Frente a la gran saturación de que es objeto el campo visual, la cámara de Chomón se muestra impotente para reflejar la solemnidad de la representación. El operador no posee ningún ángulo de visión especial.

Réception de sa majesté Alphonse XIII à Barcelone es una actualidad cinematográfica significativa de la actitud que determinados sectores del poder político europeo tenían respecto a la presencia de las cámaras que pretendían registrar determinados acontecimientos. La presencia de la cámara como dispositivo es ignorada, ésta sólo puede situarse en la discreta posición del público y las imágenes acaban reflejando todas las limitaciones que podía experimentar un individuo cualquiera situado entre la multitud. En 1904, cuando Segundo de Chomón rodó estas imágenes, no existía en la mayoría de monarquías europeas ninguna conciencia de la función política que el cinematógrafo podía llegar a asumir, ni del modo en que la cámara podía transformar el acontecimiento en un documento archivable. Tampoco se vislumbraba que el cinematógrafo llegara a convertirse en un instrumento clave en la construcción y difusión de los rituales del poder político.

El título de la vista de Chomón esconde, como enunciado, la estructura de un micro-relato en el que hay un protagonista –el rey– y una acción –la recepción. También establece un orden del discurso que sirve de carta de orientación para el espectador mientras se construye una determinada historia. El título ha ordenado una realidad caótica que la cámara no ha podido poner en escena. En su libro *Temps et récit*, Paul Ricœur ha demostrado de qué modo la integración temporal constituye la base de todo relato. A partir del momento en que utilizamos la

memoria para ordenar el tiempo que ha pasado, y exponemos cronológicamente las acciones básicas que se han podido desarrollar durante dicho espacio temporal, estamos organizando un relato. El acto de imitación del mundo está absolutamente determinado por la síntesis que establecemos de los fenómenos y acciones que transcurren en este universo (Ricœur1983).

En la actualidad cinematográfica de Segundo de Chomón, el referente es observado desde un único punto de vista y, como en las vistas filmadas por los hermanos Lumière, la película ha sido filmada con la intención de construir un único plano, sin montaje. Aunque, tal y como ha demostrado André Gaudreault en su análisis de los elementos que certifican la existencia de un montaje en el cine de los orígenes, las diferentes paradas de la cámara revelan ese primitivo montaje, ya que rompen con la unidad temporal del plano (Gaudreault 2000). A pesar de eso, en la vista de Chomón existe una cierta uniformidad. En la construcción de la vista se perciben una serie de signos enunciativos que delatan los movimientos que el operador ha realizado con la cámara y ponen en evidencia cómo durante el rodaje ha intentado, sin lograrlo, superar los obstáculos que se interponían entre él y el acontecimiento que quería filmar. La película de Chomón no puede ser la reproducción objetiva y mecánica de un acontecimiento porque revela la presencia de una subjetividad. Las actualidades ponen de relieve la existencia de un sujeto responsable de la enunciación que lucha por ordenar el mundo y establecer un discurso a partir de lo real.

Esta relación conflictiva entre el viejo poder monárquico europeo y el cine, también se pone de manifiesto en el modo como se gestó el proceso que dio lugar a la filmación en Londres de la coronación de Edward II de Inglaterra. En este caso, la posición inicial de la cámara en exteriores era privilegiada, el problema ocurrió con la reconstrucción de la ceremonia, que tuvo lugar en la Westminster Abbey, que debía dar paso a la coronación del monarca. Las diferentes compañías (Charles Urban Warwick Trading Company, Gaumont, Hepworth y Biograph) pidieron permiso para filmar en el espacio marcado entre Constitution Hill y Buckingham Palace. Sin embargo, debido a una apendicitis del futuro monarca, el acto de coronación fue post-puesto, de la fecha

inicial del 26 de junio de 1902 al 9 de agosto del mismo año (Brown / Anthony 1999: 301-304.).

Los cámaras de las diferentes compañías tuvieron permiso para poder filmar la procesión entre Buckingham Palacey Westminster Abbey, pasando por The Mall and Parliament Square. Los operadores de las diferentes compañías buscaron posicionarse en lugares relevantes y algunos, como los operadores Gaumont, intentaron idear sistemas que permitieran llevar a cabo panorámicas del cortejo. A diferencia del caso español, las posiciones de los operadores fueron un elemento clave y se calcula que se llegaron a realizar 40 películas sobre el cortejo, además de las que los operadores de Mitchell and Kenyon llevaron a cabo de los actos paralelos que tuvieron lugar en algunas ciudades del norte de Inglaterra. Tal como indica Stephen Bottomore, el problema surgió cuando la Office of Works, encargada de dar los permisos para la filmación del acontecimiento real, decidió que ninguna cámara podría entrar en Westminster Abbey para filmar la ceremonia (Bottomore 2012: 51-65). Finalmente, el empresario Charles Urban encargó a Georges Méliès que reconstruyera, con actores, la ceremonia de la coronación. Méliès rodó la película unos días antes de la ceremonia, inspirándose en el protocolo que había establecido Lord Esher, encargado del ritual (Méliès 1902). Se realizaron dos versiones diferentes, una para el público inglés y otra para el público internacional. Las imágenes de la versión reconstruida fueron difundidas junto con las imágenes documentales del cortejo.

Las imágenes de los actos de la coronación de Edward VII y las de la vista cinematográfica de *La Recepción de S. M. Alfonso XIII en Barcelona* muestran cómo la retórica del poder funcionaba mediante lo que Louis Marin ha identificado como los procesos de ritualización de las figuras del cortejo, cuya fuerza simbólica se consigue al establecer lazos de unión con los rituales de la liturgia religiosa (Marin 1991). Así, por ejemplo, el tálamo bajo el que se sitúa Alfonso XIII, en la recepción barcelonesa, era un instrumento usado por la Iglesia para sacar la custodia del sagrario y pasearla por el mundo laico. Como persona ungida por el poder divino, el rey ocupaba la misma posición que el cuerpo de Cristo. Este peso simbólico lo encontramos también en la reconstrucción de la ceremonia de coronación de Méliès, que se apartaba de los artificios feéricos, propios de las películas de su compañía productora, Star Films, para

adquirir un tono más "realista". El espectador de la época comprendía perfectamente la simbología, y de este modo, se reforzaba el culto a la figura de los monarcas que pasaban a ser adorados como representantes de lo divino.

En 1896, en Estados Unidos, tal como ha estudiado Charles Musser, durante la campaña de las elecciones presidenciales, el cinematógrafo desempeñó un papel esencial (Musser 2012: 65-85, y también Auerbach 1999: 797- 832).

Entre las vistas que capturaron las cámaras para la American Mutoscope Co., dos fueron clave en el proceso de las elecciones. La primera titulada *McKinley at home* (Dickson 1896) fue filmada por W. K. L. Dickson, propietario de la American Mutoscope and Biograph Company, en la residencia de verano del candidato en Canton (Ohio) (Spehr 2008: 437-443). La otra imagen filmada de McKinley mostraba al presidente llegando en el Empire State Express a la New York Central Railroad. Estas dos imágenes fueron montadas junto a unas imágenes del actor Joseph Jefferson interpretando *Rip Van Winkle,* y a otras imágenes de cadetes de West Point y, también, a unas vistas de las cataratas del Niagara. El conjunto fue utilizado, en la campaña electoral, como exponente de la *americanidad* del candidato. La corta etapa presidencial de McKinley –fue asesinado, como hemos visto, en septiembre de 1901– estuvo marcada por la presencia de las cámaras, incluso en el instante previo a su muerte.

Mientras en la vieja Europa, los rituales del poder seguían el orden simbólico de una política ceremonial, en el Nuevo Mundo se consolidó la idea de relacionar la política con las nuevas tecnologías de la época, utilizando el cine para acercar la imagen del político, creando una nueva relación entre el poder y los sistemas informativos. El acto de invitar a que la cámara de American Mutoscope Co. pudiera filmar el jardín de la residencia de verano del candidato republicano denota un cambio radical de paradigma en el modo como se articula la imagen del poder. Por un lado se anula la idea de la posición desfavorable que el cinematógrafo tenía frente a algunos sistemas de poder y por otro se va más allá de la idea de utilizar el acontecimiento –las actualidades– para consolidar la imagen pública del poderoso. Las cámaras visitan el jardín del candidato

para mostrar su familiaridad y generar una política de propaganda electoral que años después continuará siendo efectiva.

En España, tal como ha demostrado Begoña Soto, la cinta *Asesinato y entierro de Don José Canalejas* (Blanco / Fernández 1912) mezclaba la reconstrucción del asesinato del presidente español, el 12 de noviembre de 1912, a partir de las imágenes reconstruidas por la prensa de la época, con las filmaciones documentales del entierro (Soto Vázquez 2012: 167-179). La primera parte estaba elaborada como una ficción centrada en el momento en que un joven anarquista dispara por la espalda al presidente del Gobierno mientras está contemplando el escaparate de una librería. En la reconstrucción, se utilizaron actores profesionales, como fue el caso de Pepe Isbert –conocido, posteriormente, por sus papeles de protagonista en películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (García Berlanga 1952) o *El verdugo* (García Berlanga 1963), ambas de Luis García Berlanga–, que interpretaba al anarquista Manuel Pardiñas, autor del asesinato.

La mezcla entre realidad y ficción, entre documento y reconstrucción genera un nuevo orden de discurso en torno al concepto de verdad en las actualidades. La verdad, entonces, no viene determinada por lo acontecido sino por los procesos de construcción que se llevan a cabo, paralelamente, en la prensa, y por el modo como se pone de manifiesto lo que François Jost ha definido como *feintise.* Jost considera que una serie de conceptos que no cesan de aparecer en los discursos tanto sobre lo real como sobre lo falso, la mentira, lo virtual, lo verdadero o la apariencia engañosa no se ajustan a lo que el cine de los orígenes pretendía llevar a cabo. La *feintise* –lo fingido– es "el elemento que da una dimensión vívida a un documento" (Jost 2001: 94). El fingimiento audiovisual no es un engaño, sino el sistema de creación en el espectador de un cierto grado de confianza, hasta el punto de que este espectador acaba despreocupándose de si lo que ve es real o simulado, y da más transcendencia al gesto de la puesta en escena en tanto que parte de lo vivido. No importa saber si las imágenes del atentado contra José Canalejas son verdaderas o falsas, porque lo importante, para el espectador de la época, consistía en el acto de percepción que permitía experimentar lo visto como vivido. Para llevar a cabo este efecto, es preciso ajustar lo fingido a los códigos

mediante los cuales se crearon, previamente, las imágenes fotográficas de un acontecimiento en la prensa ilustrada.

Es importante tener en cuenta que el cine emergió en un momento clave en el desarrollo de la prensa escrita y de la prensa gráfica y que no tardó en jugar un papel también clave en la creación de un determinado imaginario de la actualidad informativa. A pesar de la relación que el cine establece con las actualidades, debemos considerar el cine de los orígenes como un espacio intermedio en el que se desarrolla la herencia proveniente de otras formas como la pintura de acontecimientos, las imágenes proyectadas en los espectáculos de magia, las imágenes gráficas presentes en los Mondo Novos, las viñetas gráficas que ilustran sucesos en la prensa y la herencia de los espectáculos populares en los que la cuestión de la actualidad no cesa de prefigurarse, como en el caso de los museos de cera. Sobre este último ámbito debemos tener en cuenta, como indica Vanessa R. Schwartz, que el museo de cera reflejaba y contribuía a espectacularizar la realidad, sobretodo los sucesos trágicos, de forma paralela a los panoramas, los dioramas y la morgue (Schwartz 1998). Entre los objetivos de los principales museos de cera, creados a fines del siglo XIX –Musée Grévin de París o Eden Musée de Nueva York–, destacaba el hecho de crear espacios destinados a la información visual de acontecimientos. Algunos de estos museos incorporaron, entre sus espectáculos, las proyecciones de linternas mágicas de actualidades, en las que se prefiguraron algunos temas que después serían filmados, como los desfiles militares, las visitas reales, los sucesos y los conflictos bélicos.

El estudio del cine de actualidades no sólo nos propone una reflexión en torno a aquello que fue filmado sino también nos lleva a preguntarnos qué es lo que falta en ese tipo de cine. Es evidente que nos hallamos ante un modelo de imagen que se encuentra determinado por una serie de factores ideológicos, de raza, de poder, de género, colonialistas, etc., que revelan unos sistemas que acabarán institucionalizándose como espacios informativos. También es importante tener presente no sólo las mentalidades de la época, sino también los sistemas de censura que limitaban determinadas esferas de visibilidad. El paso de las actualidades aisladas a los noticiarios –Pathé, Gaumont, Fox, etc.– implicará la visión del mundo como un gran mapa informativo. En este contexto, la unidad *noticia* será concebida siguiendo las pautas establecidas por la prensa

escrita, hasta el punto de que las imágenes se encontrarán determinadas progresivamente por el componente textual, que se manifestará a través de todo tipo de intertítulos, que generarán sistemas de segmentación pero también una clasificación de lo informativo. Por otra parte, los ejemplos estudiados, certifican que la actualidad no surge de un deseo de crear una imagen del mundo, sino de una serie de construcciones encaminadas a transformar factores de impacto visual o elementos de propaganda política en un acontecimiento.

Para acabar, sería oportuno indicar que, en el caso de las actualidades, muchas veces se produce un interesante fenómeno que viene marcado por su valor en tanto que actualidades de la época y su reutilización en las películas de montaje posteriores que las transforman y las manipulan, poniéndolas al servicio de un determinado discurso. Las actualidades pasan a convertirse en un importante archivo audiovisual a partir del cual se puede diseñar la imagen fílmica de una época. Este factor pasa por la reutilización de las actualidades de la época en algunas películas canónicas del cine montaje como *The Fall of the Romanov Dynasty* (Shub 1927) o *Paris 1900* (Védrès 1947), en las que se utilizan, como base, imágenes anteriores a 1914. En muchos casos, las imágenes del pasado adquieren otra vida, pero también otro sentido. La reutilización no sólo está presente en las películas canónicas sino en todo tipo de documental histórico que parte del archivo y lo adecua a su discurso verbal o a su propia idea de montaje. El problema que se plantea frente al uso de la imagen como archivo surge en el momento de articular un debate entre su valor como documento de lo real o su valor como documento sobre las formas de pensar o institucionalizar aquello que es noticiable.

Bibliografía

Auerbach, Jonathan (1999): "McKinley at Home: How Early American Cinema Made News", *American Quartely*, 51 (4), p. 797-832.

Bazin, André (1998): "Morts tous les après-midi", *in*: Bazin, André / Narboni, Jean :*Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague*. Paris : Cahiers du cinéma, p. 367-373.

Bottomore, Stephen (2012): "Filming and "Faking" a New Event –The Coronation of Edward vii », *in*: Quintana, Ángel / Pons, Jordi (eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens.* Girona: Museu del Cinema. Col·lecció Tomàs Malloll/Ajuntament de Girona, p. 51-64.

Brown, Richard/ Anthony, Barry (1999): *A Victorian Film Enterprise: the History of British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915.* Trowbridge: Flick Books, 345 p.

Bruzzi, Stella (2000): *New Documentary: a critical introduction.* London: Routledge, 199 p.

Doane, Mary Ann (2002): *The Emergence of Cinematic Time Modernity, Contingency, The Archive*. Harvard: Harvard University Press, 320 p.

Gaudreault, André/ Gunning, Tom (1989): "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", *in*: Aumont, J. / Gaudreault, André / Marie, Michel (eds.): *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris : Publications de la Sorbonne/Colloque de Cerisy, p. 49-63.

Gaudreault, André (2000): "The Diversity of Cinematographic Connections in the Intermedial Context of the Turn of the Century", *in*: Popple, Simon and Toulmin, Vanessa (eds.): *Visual Delights: Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*. Trowbridge: Flicks Books, p. 8-15.

Gunning, Tom (1986): "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Wide Angle*, vol. 8, n° 3 & 4 Fall, 1986, p. 63-70.

Jost, François (2001): *La télévision du quotidien: Entre réalité et fiction.* Bruxelles: De Boeck/INA, 212 p.

Marin, Louis (1991): *On Representation*. Palo Alto: Stanford University Press, 464 p.

Musser, Charles (2012): "Cinema, Newspapers and the US Presidential Election of 1896", *in*: Quintana, Ángel / Pons, Jordi (eds.), *La*

construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens. Girona: Museu del Cinema. Col·lecció Tomàs Malloll / Ajuntament de Girona, p. 65-84.

Quintana, Ángel (2003): *Fábulas de lo visible*. *El cine como creador de realidades.* Barcelona: El Acantilado, 320 p.

Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit.* Tome 1. Paris: Éditions du Seuil, 319 p.

Rotha, Paul (1952): *Documentary Film: the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. London: Faber and Faber, 412 p.

Schwartz, Vannessa R. (1998): *Spectacular realities: early mass culture in fin-de-siècle Paris.* Berkeley /Los Angeles/London: University of California Press, 230 p.

Soto Vázquez, Begoña (2012): "Actualidad reconstruida/reconstrucción de la actualidad. El caso de *Asesinato y entierro de Don José Canalejas* (Iberia Cines, 1912)", *in*: Quintana, Ángel / Pons, Jordi (eds.), *La construcció de l'actualitat en el cinema dels orígens*. Girona: Museu del Cinema. Col·lecció TomàsMalloll/Ajuntament de Girona, p. 167-179.

Spehr, Paul (2008): *The Man Who Made Movies: W.K.L. Dickson.* Hardcover: John LibbeyPublishing,650 p.

Toulmin, Vanessa/ Popple, Simon /Russell, Patrick (eds.) (2004): *The Lost World of Mitchell and Kenyon: Edwardian Britain on Film*. London: British Film Institute, 210 p.

Filmografía

Anónimo (1902): *Bradford Coronation Procession. Mitchell* & *Kenyon (United Kingdom).*

Anónimo (1913): *Emily Davison Throws Herself Under the Kings Derby Horse.* British Pathé (*United Kingdom*).

Blanco, Enrique / Fernández, Adelardo(1912): *Asesinato y entierro de Don José Canalejas.* Iberia Cines (España).

Chomón y Ruiz, Segundo Víctor Aurelio (1904): *Réception de sa majesté Alphonse xiii à Barcelone.* Pathé Frères (France/España)

Dickson, W. K. L. (1896): *McKinley at home.* American Mutoscope and Biograph Company (United States)

Flaherty, Robert J. (1922): *Nanook of the north.* Les Frères Revillon/Pathé Exchange (US/France).

García Berlanga, Luis(1952): *Bienvenido Mr. Marshall*. UNINCI (España).

—— (1963): El verdugo. Interlagar Films/Naga Films/Zebra Films (España/ Italia).

Méliès, Georges (1902): *Le sacre d'Edouard VII.* Star Film/Warwick Trading Company (France/ *United Kingdom*).

Moisson, Charles / Doublier, Francis (1896): *Le couronnement du tsar Nicolas II*. Lumière (France).

Shub, Esfir (1927): *The Fall of the Romanov Dynasty*. Sovkino (Unión Soviética).

Védrès, Nicole (1947): *Paris 1900.* Panthéon Productions (France).

EL HISTORIADOR FRENTE A LAS IMÁGENES DE ARCHIVO DE LA UNIÓN NACIONAL SINARQUISTA MEXICANA: ENTRE VERDAD HISTÓRICA Y UTILIDAD ESTRATÉGICA

Marjorie Janer
Université de Perpignan Via Domitia (Francia)

Resumen

La imagen ocupa un lugar preponderante en la comunicación de la Unión Nacional Sinarquista mexicana. ¿A qué remite este interés por la comunicación a través de las imágenes? ¿Corresponde a una política real de comunicación pensada y concertada, o son estos documentos la obra de militantes aislados o de unos jefes mostrando un interés personal por la imagen? Paralelamente a ello, nos interrogaremos sobre el contexto técnico y sociocultural, los temas de estas fotos, el público destinatario, el esquema de la comunicación de estas fotos, las diversas funciones que la U.N.S. les atribuye así como sobre el valor que les concede. Consideraremos las posibilidades de orientación subjetiva que ofrece la reproducción fotográfica en sí. Sólo al final de este estudio exhaustivo podremos determinar el valor de estos documentos como datos históricos.

El presente estudio se basa en un trabajo de recopilación de la memoria así como en la descodificación de las fuentes primarias en nuestro poder, esencialmente en las informaciones proporcionadas por el periódico *El Sinarquista.*

I. Estudio de la situación y problemática

La Unión Nacional Sinarquista (U.N.S.) es una organización política mexicana cuyo apogeo se sitúa a principios de los años 1940. Con matices fascistas, nacionalista radical, la Unión preconiza la acción católica secularizada así como el orden social y moral. Los sinarquistas son los contemporáneos de los campesinos movilizados por los fascismos a partir de los años 20 en Europa. El Movimiento se caracteriza por un anticomunismo exacerbado y su no violencia. El nacimiento de este movimiento en 1937 coincide con una subida global de la derecha en México, de la cual fue la parte más visible, por su función y su propia índole de movimiento oficial de oposición. Por su tamaño también, ya que fue un grupo subversivo de masa (hasta 500.000 miembros aproximadamente). Es preciso considerar la U.N.S. en un contexto nacional e internacional de voluntad de reconquista de la Iglesia Católica.

Los archivos restantes de la Unión Nacional Sinarquista, en otras palabras los que escaparon de las confiscaciones sucesivas por las autoridades[1] (Padilla 1987: 265-299) y de las consecuencias de las escisiones sucesivas[2] en el seno del Movimiento (Pouquet 2002: anexos, tomo I, 32) se encuentran mayoritariamente concentrados en el Instituto Nacional de

1. Ejemplo: en junio de 1944, el Gobierno disolvió la U.N.S., hizo detener a sus miembros, prohibió sus actividades (entre las cuales la publicación del periódico) y confiscó los archivos, tras la publicación de un artículo en *El Sinarquista.* En dicho artículo, Juan Ignacio Padilla, miembro del Comité Nacional, acreditando una huelga insurreccional comunista que anunciaba para el 5 de julio, desafiaba y atacaba al Gobierno, tachándolo de incapaz e inactivo y hacía un llamado al ejército.

2. La mayor escisión fue la que hubo entre la Base y la U.N.S. Acarreó la creación del partido político Fuerza Popular en 1945. Provocó una batalla judicial para obtener la propiedad literaria del periódico (*El Sinarquista* 1945: 4). La facción apolítica ganó la batalla legal. La facción política representada por Gildardo González y Manuel Torres Bueno se vio obligada a publicar el periódico bajo la denominación *Orden*, título de una revista sinarquista preexistente. Este periódico todavía hoy existe.

Antropología e Historia (I.N.A.H.) y en la Universidad Iberoamericana, y son de libre acceso. Los documentos conservados por estas dos instituciones son esencialmente documentos relativos al funcionamiento del Movimiento: correspondencia, notas, instrucciones, tarjetas de miembros, censos, balances contables… aunque también encontramos publicaciones de textos ideológicos, letras de canciones sinarquistas y hasta una obra de teatro (Pouquet-Janer 2002: 5). En mayo de 1997, gracias al apoyo del Jefe Nacional del Partido Demócrata Mexicano[3], Baltázar Ignacio Valadez Montoya, pude consultar los archivos de la Unión Nacional Sinarquista, que permanecían en su posesión, acervo conservado en la propia sede de la Unión, domiciliada en México D.F.

La mayor parte de los elementos que yo pude consultar en la sede de la U.N.S. constituye un conjunto de documentos de comunicación: *El Sinarquista*, semanario publicado durante la "Época Grande" del Sinarquismo, en los años 30 y 40, así como películas sobre los desfiles sinarquistas. Tras unas investigaciones logré finalmente procurarme una copia de una película rodada durante estos años gloriosos del Sinarquismo titulada *El sueño de José Antonio,* de cuya existencia me había enterado por unos viejos militantes. La primera constatación es que la omnipresencia de las fotos en la última página de *El Sinarquista*, las indicaciones textuales en el periódico y las imágenes de los desfiles, y la existencia de la película coinciden: la imagen ocupa un lugar preponderante en la comunicación del Movimiento.

Así pues, podemos preguntarnos ¿a qué remite este interés por la comunicación a través de las imágenes? ¿Corresponde a una política real de comunicación pensada y concertada, o son estos documentos la obra de militantes aislados o de unos jefes mostrando un interés personal por la imagen? Paralelamente a ello, estudiaremos el contexto técnico y socio-cultural, los temas de estas fotos, el público destinatario, el esquema de la comunicación de estas fotos, las diversas funciones que la U.N.S. les atribuye así como el valor que les concede. Consideraremos las posibilidades de orientación subjetiva que ofrece la reproducción fotográfica en sí. Sólo al final de este estudio exhaustivo podremos determinar el valor de estos documentos como datos históricos.

3. Entidad político-electoral que viene de la transformación del partido Fuerza Popular y emanación directa de la U.N.S. La U.N.S. sirve hoy de apoyo al P.D.M.

Para responder a estas preguntas nos apoyaremos tanto en nuestra investigación sobre el terreno basada en parte en un trabajo de recopilación de la memoria como en la descodificación de las fuentes primarias en nuestro poder, esencialmente en las informaciones proporcionadas por *El Sinarquista*, en el cual se registraban (en la rúbrica "Noticias de toda la República") los informes de actividades semanales de los comités sinarquistas de todo el país, que proporcionan abundante información sobre la vida diaria de los militantes durante ocho años. El conjunto de los documentos conservados en la sede de la U.N.S. merece que se le preste atención. Sin embargo, el trabajo de análisis emprendido aquí se centrará únicamente en las fotos publicadas en el periódico.

II. Constataciones

El Sinarquista es el órgano oficial de información y de orientación de la Unión Nacional Sinarquista. Fue publicado con este nombre del 7/01/1939 al 20/06/1946 y constaba de 4 a 8 páginas, formato 45 x 56 (un gran tamaño tipo *Excélsior*). En 1946, como consecuencia de divisiones internas, llevó el nombre definitivo de *Orden*. Fue publicado esencialmente en México, a partir de 1939, adonde se había mudado el grupo fundador[4], desde la región del Bajío. El periódico experimentó un desarrollo considerable a lo largo de los años y alcanzó una tirada de unos 96.000 ejemplares semanales aproximadamente, en diciembre de 1941[5], número destacadamente alto si lo comparamos con el de las tiradas de los demás periódicos de la época[6]. Era la principal fuente de financiación de la U.N.S. Militantes, simpatizantes y sobre todo dirigentes escribían los artículos. Si bien en su origen el periódico trataba únicamente de las actividades específicas del Movimiento, con el transcurso de los años se han ido agregando artículos de fondo sobre su ideología y sobre la política nacional e internacional.

4. Correspondencia personal inédita con Antonio Martínez Aguayo (16/02/1999), administrador del periódico en aquel momento. *El Sinarquista* se publicó por primera vez el 7 de enero de 1939 en León Gto. A partir del mes de marzo, el periódico se publicó en México (Pouquet 2002: 31).

5. En diciembre de 1941. Correspondencia personal inédita con S. Abascal (12/07/1998), tercer Jefe Nacional de la U.N.S.

6. Entrevista y correspondencia con S. Abascal, febrero y julio de 1998. Jean Meyer, basándose en los archivos del Movimiento menciona la cifra máxima de 97.500 ejemplares (Meyer 1977: 36).

De modo tradicional, la primera página lleva unas fotos que vienen a ilustrar los títulos de los artículos [ver imagen n° 1]. Encontramos fotos en el resto del periódico pero en las demás páginas, es decir las páginas internas, generalmente el texto prevalece con mucho sobre la imagen, con letras a veces casi imposibles de leer por lo pequeño de los caracteres. La última página es una de las constantes de la constitución y composición de este periódico; durante mucho tiempo fue totalmente iconográfica. Los suplementos, editados con motivo de los aniversarios de la fundación de la U.N.S., como fue el caso del 23 de mayo de 1942, son completamente iconográficos, o casi.

Por otra parte, la U.N.S. ha editado la *Historia Gráfica del Sinarquismo* en dos tomos a partir de fotografías encontradas en los archivos, fotos que coinciden con las publicadas en el periódico. No se conoce la fecha de publicación, necesariamente posterior a 1975, fecha de las últimas fotos propuestas en el tomo 2. En la introducción, se anuncia la finalidad de esta publicación: "Hemos querido reproducir estas gráficas como un *testimonio* de esa lucha". Entendemos pues que los editores fueron guiados por la preocupación, por el testimonio y no por el afán de conservación de este material alterable. En cualquier caso, equivale a una labor de salvaguardia que complace al historiador.

Constatamos también la importancia numérica de las fotografías. Eso me lo confirmaron Antonio Martínez Aguayo, uno de los miembros fundadores del Movimiento, y otros viejos sinarquistas: se tomaron muchas fotos[7], aún más durante las "concentraciones" de gran envergadura[8] [ver imagen n° 2]. Es una información comprobada precisamente por las fotos insertadas en *El Sinarquista*.

Evidentemente, la imagen ocupa un espacio importante en la comunicación de la U.N.S. Dicha importancia en el seno del Movimiento es corroborada por una recomendación de la jefatura del periódico en 1944: se pide a los jefes regionales que velen por el ahorro del material fotográfico, que se está agotando por causa de guerra. Las fotos deben seguir siendo publicadas[9].

7. "Se captaban en abundancia fotos de diversas reuniones sinarquistas y de las colonias" (Pouquet 2002: 117).

8. Correspondencia S. Abascal 12/07/1998.

9. *El Sinarquista*, 4/05/1944, p. 3.

Vista general de la imponente y magna Asamblea verificada en Sinarcópolis en conmemoración del VIII Aniversario del nacimiento de la UNS. en la que participaron cerca de cuarenta mil almas, —a pesar de lo dicho por los "ardidos"—, en demostración ferviente de civismo y en la que que se hizo patente el vigor, la pujanza y madurez del único Movimiento en México que ha resistido todas las embestidas y de las cuales ha salido con más bríos y aliento para las peleas venideras.

En los países démocratas un periódico no puede ser suprimido.

La libertad de prensa es un postulado de la Democracia.

El Sinarquista

El Noveno Año de lucha nos espera con muchos combates decisivos y hemos de llegar a él con energías para ganarlos.

ÉPOCA IV. — NUM. 28? | México, D. F., a 10 de junio de 1945. | Director FELIPE NAVARRO | Administrador J. JESUS CARRAGA

IMPETU Y FE EN NUESTRO VIII ANIVERSARIO

Torres Bueno Deja el Mando Nacional de la UNS

FRAGMENTOS DE LOS DISCURSOS DICHOS EN LEON

"La vida política de las naciones modernas exige transformaciones profundas y radicales en los sistemas de convivencia social para desenvolverse en un ambiente de progreso y seguridad que forje la grandeza de la Patria.

Desconocer la realidad es estructurarse al pensamiento primitivo de las hordas y retardar la marcha política del país.

El Sinarquismo es una doctrina de verdad y de vida que se proyecta en el futuro para determinar el destino de México.

El porvenir de México es amplio y cargado de promesas.

El porvenir del Sinarquismo tiene todos los horizontes abiertos. Ningún campo está vedado. Podemos enfrentarnos al porvenir seguros de que guiados por la mano de Dios venceremos al *porvenir*"

Felipe NAVARRO

"Todo el mundo está pendiente de las conferencias de San Francisco. Depositamos en ellas nuestra confianza. Tenemos grandes esperanzas en la Diplomacia y sinceridad de sajones y latinos. Pero desgraciadamente no podemos menos de abrigar graves temores y demostrar nuestra desconfianza por la ausencia de la Santa Sede, autoridad espiritual reconocida no sólo por los pueblos católicos sino inclusive por otros de ideas simplemente cristianas; la actitud arrogante y poco diplomática de la URSS demostrada en el discurso de Molotoff pronunciado en la Opera, en el que no sólo trata con desprecio a las naciones pequeñas, sino también trata de insultar a las naciones que "otrora llevaran las riendas de Europa" y sin la menor modestia hace resaltar la poderosa y sacrificada cooperación de las Rusias en el conflicto".

Lic. Luis MARTINEZ NARREZO

"La prohibición de nuestro periódico, la suspensión de nuestras reuniones y la represión de algunas actividades sobresalieron como obstáculos por vencer. Se pensó que habíamos muerto y nos envolvió una sorda conspiración de silencio. Otros hablaron de una nueva época para el Movimiento.

Ni una ni otra cosa ha sucedido. No hemos muerto porque nunca morimos; ni hemos variado rutas ni empezado nuevas épocas. Estamos aquí reunidos como una demostración magnífica de nuestra existencia y nos encontramos más unidos. Presentes en este gran domingo del Espíritu por excelencia, que de una manera

(Pasa a la Página ?)

GILDARDO GONZALEZ ES EL NUEVO JEFE

La Junta Directiva Nacional, integrada por el Jefe Nacional, Comité Nacional y Jefes Regionales, reunida en la ciudad de León, Gto., el día 19 de mayo próximo pasado conforme a la convocatoria que hiciera el Jefe Nacional licenciado Manuel Torres Bueno a efecto de que, se procediera a la designación de nuevo Jefe Nacional del Movimiento, eligió, para regir los destinos de la UNS durante los dos próximos años al señor Gildardo González Sánchez.

Esta designación de nuevo Jefe de la UNS fué dada a conocer a los sinarquistas y a la nación entera el día 20, en la magna Asamblea de nuestro VIII Aniversario verificada en la misma ciudad de León, en donde fué presentado el nuevo Jefe y tomó posesión de su cargo.

LOS DOS JEFES

Todos los sinarquistas conocen la actuación del licenciado Manuel Torres Bueno al frente del Movimiento. Le tocó soportar las pruebas más duras y peligrosas que hasta ahora se han presentado tanto para la existencia del Sinarquismo como para el honor del Jefe, habiendo salido limpios e ilesos uno y otro. Salvó al Sinarquismo de la destrucción que unos de sus enemigos buscaban y de la desviación que otros pretendían. En una palabra, cumplió con su deber.

Su última recomendación como Jefe del Sinarquismo fué la de que nunca nos apartáramos de estas dos normas: "El temor de Dios y el amor a México". Al entregar la Jefatura, el Jefe Torres Bueno agradece a todos los sinarquistas la confianza que le dispensaron durante su gestión y pide a todos unidad y disciplina en torno al nuevo Jefe, a cuyas órdenes ofrece su respeto y sincera colaboración.

El Jefe Gildardo González Sánchez es ampliamente conocido de

(Viene de la Página 3)

Jerarquía y Unidad del Movimiento

El 23 de mayo de 1937, José Antonio Urquiza, fundador del Movimiento, designó al licenciado José Trueba Olivares Presidente del Comité Organizador de la UNS.

El 30 de marzo de 1938, organizada la UNS, el licenciado Manuel Zermeño es designado Jefe del Movimiento.

El 6 de agosto de 1940, el licenciado Manuel Zermeño transmite el mando al licenciado Salvador Abascal.

El 12 de diciembre de 1941 el licenciado Salvador Abascal renuncia a la Jefatura Nacional y es designado el licenciado Manuel Torres Bueno.

El 19 de mayo de 1945 fué electo en la VI Junta Directiva Nacional el señor Gildardo González Sánchez, tomando posesión de la Jefatura el 20 de mayo de este mismo año.

He aquí la línea continua de la Jerarquía y de la Unidad del Mando de la Unión Nacional Sinarquista.

LA TRIBUNA DE LOS JEFES

Sobria y altiva, frente a la muchedumbre congregada se levantó la Tribuna, en la que flamearon enhiestas las banderas de México y de la UNS y los pendones glorificados por la sangre de nuestros mártires. Desde ella, los oradores señalaron los rumbos del Sinarquismo y pregonaron los derechos y libertades de un pueblo ansioso de libertad. Esta sí fué una Tribuna del pueblo mexicano.

40,000 SINARQUISTAS EN GRANDIOSA ASAMBLEA

En la vida ... los hombres, los partidos, son mudables. El Sinarquismo no es el hombre, ni el partido: es la angustia hasta vivir plenamente a México con alegría, es el ideal ardiente que enamora, es la fe que no puede ser derribada, es la bandera encendida de la verdad en marcha.

Por eso, cuando muchos se frotaban las manos por creer que el Sinarquismo ya había muerto a la vida política del país, después de un silencio de varios meses en que no se verificaban actos públicos, se había suspendido el periódico y nadie hacía mención a la existencia del Sinarquismo, la mañana del domingo 20 de mayo, CUARENTA MIL sinarquistas venidos de todos los Estados de la República y representantes de los mexicanos que viven en los Estados Unidos, se reunieron en la Plaza Principal de León, Gto., para conmemorar el Octavo Aniversario del Sinarquismo.

La presencia de esos hombres vino a revelar que cuando el pueblo posee los más firmes y duraderos ideales, no hay peligros, ni muertes, ni sacrificios, ni intrigas, ni nada que pueda romper o destruir sus altísimos propósitos.

Ahora, más que antes, puede afirmarse que el Sinarquismo es un movimiento indestructible impulsado por Dios para salvar a México.

La Asamblea Nacional del Octavo Aniversario muestra los frutos de ocho largas jornadas: duras, sangrientas, graves, sublimes de la vida heroica de los jefes y soldados de la UNS.

LIBERTAD Y DIFICULTADES

Con anticipación la Jefatura Nacional solicitó del señor Presidente de la República el permiso para la Asamblea. La Procuraduría General de la República dió la autorización legal. La convocatoria lanzada por el Comité Nacional a todos los grupos del país despertó interés mayor que en ocasiones anteriores. Motivos de toda índole movieron el deseo de ir a León. En todas partes se organizaron expediciones.

"Todos a León" era el grito de entusiasmo.

Pero las dificultades no habían de faltar. Año con año los Ferrocarriles habían prestado sus servicios. Este año la Gerencia prometió dar el servicio de 20 carros de transporte. En vísperas del día 20 se negó a darlos, saboteando la Asamblea.

Otra queja contra los Ferrocarriles es que los trenes de Irapuato a León se negaban a transportar sinarquistas. 207 sinarquistas compraron su pasaje colectivo. Les impedían subir. 121 lograron subirse y 86 fueron rotundamente impedidos, habiéndose robado el pasaje de estos 86 sinarquistas. A otros compañeros tan pronto como los identificaban, los bajaban en la primera estación. Hubo muchos compañeros que tuvie-

...tación.

MAS ATROPELLOS

De no haber sido por la pobreza general que reina en el país, el habérsenos negado el servicio de Ferrocarriles y demás dificultades, la Concentración hubiera sido mucho más numerosa.

En San Juan de los Lagos fueron detenidas 15 trocas llenas de gente que se dirigían a León. En Aguascalientes la Policía Federal de caminos impidió la salida de un camión. Por ese motivo fueron cancelados otros viajes. En Calvillo, Ags. fueron detenidos varios compañeros por invitar a la Asamblea. En muchas partes hubo diferentes motivos que hicieron restar contingentes. Sin embargo, la Plaza Principal de León, presentaba un espectáculo imponente.

LA FE MUEVE LOS CAMINOS

La fe mueve las montañas; pero también mueve los caminos y los corazones. En esta ocasión hubo rasgos conmovedores. De ...rangua, Gto., distante unos 200 kilómetros, el Jefe Genaro Reyes con 200 hombres emprendió el viaje a pie hasta León, durando ... días en el camino. Algunos de estos compañeros llegaron a León con los pies sangrando, pero con una bella alegría de fe en los ojos. En Celaya, los compañeros que venían de Puruándiro, Pátzcuaro, Tierra Caliente, etc., al no poder tomar tren, con el Jefe de Celaya hicieron el viaje a pie hasta Irapuato, donde los recogieron unas trocas.

De muchos otros lugares los sinarquistas hicieron el viaje a pie. los sacrificios ... ta vez fueron más. Superaron a los anteriores.

EL DESFILE

A las 10 de la mañana del domingo dos grandes columnas perfectamente ...nizadas en "cuadros" y "centurias", ... "jerarquías", "guías" y "abanderados".

La primera columna partió de la C... de los Héroes. La encabezaban el Je... liente, licenciado Manuel Torres Bu... nuevo Jefe Nacional Gildardo Gonzál... chez y el licenciado Juan Ignacio ... Llevaban el mando de la columna el J... gional de Guanajuato, Guillermo ... acompañado de los Jefes de Michoacán, ...relos, Yucatán, Puebla, Tlaxcala, Gu... Oaxaca, con los contingentes de esto... dos, cerrando la columna un grupo de ...llería de 150 jinetes.

La segunda columna venía enc... por el Jefe Regional de San Luis P... cenciado Luis Martínez Narezo, ac... do de los Jefes Regionales de Nue... Tamaulipas, Coahuila, Nayarit, Z... Aguascalientes, Distrito Federal, V... Querétaro.

Durante el trayecto, las columnas ... dados entonaron el "Fe, Sangre y V...

(Pasa a la Página ?)

Imagen 1: *El Sinarquista*, 10 de junio de 1945, p. 1

LAS GRANDES MARCHAS SINARQUISTAS

Imagen 2: *El Sinarquista,* mayo de 1942,
suplemento del quinto aniversario, p. 7-8

III. Contexto técnico y socio-cultural

En esa época, la comunicación vía las imágenes no era una novedad en México: las primeras fotos datan de 1850. A principios del siglo xx las fotos iban a desarrollarse considerablemente y tener una función documental sobre el tema de la Revolución mexicana. En los años 30 y 40, la foto estaba presente en los periódicos, los noticiarios que precedían a las películas en los cines, etc.

Todo esto remite a un dato sociocultural de la época: muchos mexicanos eran analfabetos. Según la historiadora Victoria Lerner, la tasa de población analfabeta era de un 42% en 1930 (Lerner 1979: 123). Para Rafael Ramírez, director de las Misiones Culturales de 1927 a 1935, ascendía a un 60% si se considera la población de más de diez años de edad (Ramírez 1936: 6). Algunas fuentes proponen hasta un 70% (Rocheli 1974: 101). El analfabetismo era probablemente aún más elevado en el campo (para Ramírez asciende a un 80%), donde las contingencias materiales hacían difícil el acceso a la educación. No se conoce la tasa de analfabetismo en el seno del Movimiento pero sabemos que el campo es precisamente el sector más receptivo a los trabajos de proselitismo de la U.N.S. Los militantes sinarquistas, campesinos sin un duro, pequeños artesanos y comerciantes, eran analfabetos en su gran mayoría. En estas condiciones, no hay que extrañarse de la presencia de las imágenes. La imagen transmite información, es aún más útil e importante cuando el lector no tiene la competencia necesaria para acceder al sentido de la escritura. Al fin y al cabo, es la omnipresencia del texto en tal contexto lo que sorprende e intriga (Pouquet-Janer 2007). Esto se explica a la vez por una implicación cívica, dentro de una lucha militante contra el analfabetismo, y un revanchismo comprometido frente a la educación llamada "socialista"[10]. *El Sinarquista* se convierte en manual de aprendizaje de la lectura.

Salvador Abascal, Jefe Nacional de 1940 a 1941[11], probablemente el líder más carismático que dejó su huella en el Movimiento, me informó

10. Abandonada en 1939.

11. Tercer Jefe Nacional de la U.N.S. del 6/08/1940 al 12/12/1941.

que su lectura era una actividad obligatoria[12]. A menudo se efectuaba en grupos: se leía en casa, con amigos o con la familia, al final de la jornada laboral[13]. Se leía durante las reuniones, en las salas de los comités, en voz alta[14]. De hecho, la lectura de *El Sinarquista* se caracterizaba por ser una lectura de grupo[15]. Los sinarquistas que sabían leer leían en voz alta. Podemos imaginar al lector educado, manteniendo el periódico abierto con ambas manos, rodeado por un público que tenía acceso a las informaciones difundidas por las fotos de la primera página y de la última, las páginas más iconográficas.

IV. Funciones de las fotos dentro del periódico *El Sinarquista*, temas tratados y público destinatario

1. Las funciones y el público destinatario

El propio periódico proporcionará parte de las respuestas, respuestas completadas por la memoria recogida de los viejos militantes, grabada durante investigaciones sobre el terreno o a través de una correspondencia personal. Dichas funciones coinciden con las misiones de *El Sinarquista*.

En aquel entonces la prensa era el único verdadero medio. Ya lo hemos mencionado, *El Sinarquista* era el órgano de información y de orientación de la U.N.S. Así se definía a sí mismo: "Nuestro periódico […] tiene por finalidad informar, orientar, hacer crítica de lo vivido y estimular lo bien hecho y lo bien determinado". Orientación ideológica y orientación de los comportamientos. Era un soporte ideológico que iba a facilitar el adoctrinamiento y "formatear" a los militantes. Al transmitir información, la Jefatura del periódico consideraba las fotos como un complemento importante del texto[16]. En 1947, explicaba a sus lectores en un anuncio: "No basta lo escrito. Parte muy importante, aun por vía de propaganda, es la gráfica, el grabado, la fotografía"

12. "Desde luego *El sinarquista* era una lectura obligada". Entrevista con S. Abascal, México, 4/07/1997.

13. *Ibid.* y correspondencia con A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

14. Correspondencia con S. Abascal, 12/07/1998.

15. *Ibid.* y entrevista, México, 4/07/1997, inédita.

16. Correspondencia con A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

(*Orden*, 31/07/1947: 4). Se hacen auxiliares del texto: "Las fotografías al igual que los dibujos, viñetas o caricaturas fueron valiosos auxiliares de los textos, superando a veces a éstos y causando un mayor impacto a los lectores"[17]. Ofrecen también unas pausas en la lectura, "pues con las gráficas se alegraban las páginas", recuerda Antonio Martínez Aguayo[18].

En consecuencia, *El Sinarquista* es un vínculo informativo que mantiene juntos a todos los centros sinarquistas (la U.N.S. era un movimiento nacional), y unidos a la Jefatura. Era también uno de los principales soportes de adoctrinamiento y de propaganda de la Unión. La jefatura lo utilizaba como instrumento con fines de proselitismo. Podemos también leer en un informe emanado del Comité Regional de Zacatecas:

> Todos los miembros actuales del Movimiento han recibido la orden acertada de enviar los periódicos ya leídos a sus parientes y conocidos de otros lugares para preparar nuevas conquistas […]. Pronto irán a dichos lugares enviados de propaganda para recoger el fruto sembrado por *El Sinarquista*.[19]

Este periódico era leído por sinarquistas registrados o por simpatizantes. Podía suceder que, precisamente por las fotos de las páginas exteriores, llamase la atención de personas exteriores al Movimiento. Pero pocos tendrían la curiosidad de llegar hasta la lectura por falta de interés o por ser analfabetas; finalmente, se asemejaban a los espectadores de los desfiles. El efecto deseado en los espectadores/lectores, que pertenecieran a las autoridades, fueran opositores o curiosos, era impresionar, por una real capacidad de estructuración y de control de los hombres, visible durante todos los actos públicos, y de la cual las fotos-reportaje se hacían eco. Eran demostraciones de fuerza, de dominación, eran "una espectacular exhibición de fuerza social por el número y la estructura", comentaba S. Abascal[20]. Sin embargo, más que la estructura, lo que enseñan perfectamente estas fotos, es el número de militantes [ver imagen n° 2]. Educación, propaganda y proselitismo

17. *Ibid*.

18. *Ibid.*

19. "Noticias de toda la República: Zacatecas, Zac.", *El Sinarquista*, 137, 2/10/1941, p. 5.

20. Entrevista S. Abascal, México, 03/02/1998.

se confunden. De la misma manera que *El Sinarquista* era el vínculo informativo, y casi social se podría decir, entre las decenas de comités que existían en todo el país, estas fotos permitían al lector conocer al otro, salir de su aislamiento y así sentirse más fuerte. El sentimiento de pertenencia al grupo era reforzado. Incitaban a la lucha[21]; "animaban para seguir luchando"[22] . Participaban en la galvanización de las tropas.

A la luz de las funciones atribuidas a estas fotos, se entiende mejor su importancia en el seno del Movimiento, y la recomendación de la dirección del periódico en 1944 de seguir publicando dichas fotos, a pesar de la escasez de recursos debida a la guerra.

El público destinatario era esencialmente sinarquista, aunque, como lo hemos mencionado ya, la idea de seducir a nuevos seguidores, o la de impresionar a los opositores o a las autoridades estaban siempre presentes. Luego estaban pegadas en los locales sinarquistas, conservadas en casa o publicadas en *El Sinarquista*[23].

2. El tema

El tema de estas fotos es invariablemente la Unión Nacional Sinarquista. Se centran esencialmente en los individuos, el cuerpo mismo del Movimiento.

Los retratos permitían honrar a un sinarquista que se había ilustrado por su comportamiento o sus acciones; era el ejemplo enseñado, el ejemplo a seguir. De forma reiterada, eran propuestos retratos de los jefes. Eran reflejos de una mística del jefe, y la foto se convertía en una herramienta a su servicio. Como ya lo hemos mencionado, la última página fue durante mucho tiempo completamente iconográfica. Era siempre constituida por fotos de grupos relativas a las manifestaciones y otros actos sinarquistas, o enseñaba a los miembros de los comités locales posando en varias filas, sentados o de pie, como en las fotos escolares.

A modo de ilustración, proponemos un análisis socio-crítico de la última página de *El Sinarquista* del 17 de abril de 1941[24] [ver imagen n° 3]. Una

21. Correspondencia A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

22. Correspondencia S. Abascal, 12/07/1998.

23. Correspondencia A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

24. *El Sinarquista*, 17/04/1941, n° 113, p. 8.

Imagen 3: *El Sinarquista*, 17 de abril de 1941, p. 8.

vez recorrida la página, constatamos que hay dos partes: una parte superior y una parte inferior, delimitadas por el encarte textual central, "Junta de Jefes de Aguascalientes", que sirve de título para la parte inferior de la página. La línea de separación entre las dos partes es una diagonal que pasa por el ángulo inferior de la izquierda y el ángulo superior de la derecha. Se obtienen así dos partes perfectamente equilibradas que corresponden a las dos temáticas tratadas: el trabajo de las brigadas de voceadores y fijadores (parte superior) y la Junta de Jefes de Aguascalientes (parte inferior).

La parte superior es una parte en movimiento que se divide en dos subpartes que constan de tres fotos cada una: una parte izquierda titulada "Brigada de fijadores", la cual cuenta con las fotos [1-2-3], y una parte derecha titulada "Brigada de voceadores", la cual cuenta con las fotos [4-5-6]. Este equilibrio se rompe por la diferencia de altura de dichos títulos. La ausencia de lectura lineal provoca una inestabilidad y mayor movilidad en la lectura. El uso de las letras cursivas así como de letras mayúsculas irregulares sugiere también el movimiento.

La foto [4] está centrada en el movimiento, sus dos elementos principales lo sugieren: un tranvía, es decir un medio de transporte, y un voceador con el brazo levantado para agitar el periódico que quiere vender. Un punto de fuga orienta la mirada del lector, del que deriva un dinamismo de la derecha a la izquierda, subrayado por las líneas paralelas delante de las ventanas del tranvía. En esta parte, la inclinación de la foto sugiere también el movimiento [5]. Las fotos [4-5-6] han captado a sujetos en movimiento.

La subparte izquierda es una parte más estática ya que dos de sus tres fotos [1-3] enseñan a individuos que posan. Sin embargo, se nota movimiento en la foto [2], así como en los verbos de acción utilizados en los pies de foto[25]. A modo de conclusión sobre esta parte superior, podemos decir que informa sobre las actividades de dos brigadas sinarquistas del Districto Federal: una brigada de fijadores (parte izquierda) y una brigada de voceadores (parte derecha). Tanto los carteles como los periódicos forman parte de los soportes ideológicos de la Unión

25. La "Brigada de voceadores" "ha tapizado de carteles sinarquistas casi todas las calles de la ciudad de México y de los pueblos del Districto", "las noches pasadas de claro en claro recorriendo plazas y avenidas".

Nacional Sinarquista. Estos objetos no tienen la misma finalidad, por su índole distinta. Los "carteles" se hacen para ser fijados. La acción de la fijación viene inducida por la foto [2], mientras que las fotos [1] y [3] remiten al carácter fijo del cartel pegado.

Los periódicos están destinados a ser difundidos. El periódico es un objeto que circula, se lleva, pasa de mano en mano. Viaja. Pensamos que el movimiento enseñado y contado en las fotos [4-5-6] y sus leyendas remiten a esta difusión. Además, notamos que el término "movimiento" aparece una sola vez en toda la página, precisamente en esta parte superior derecha, en el pie de página de la foto [4] "Compre usted El Sinarquista, el periódico del Movimiento que salvará a México". De hecho, la U.N.S. no es un partido político sino un *movimiento*.

La parte inferior titulada "Junta de Jefes de Aguascalientes" es una parte estática. Esta parte se dedica a este tema único. Su construcción es muy distinta a la mitad superior, las fotos son más numerosas y por consiguiente más pequeñas.

Las fotos [7-8-14-15], que enmarcan las demás, muestran a individuos solos, un sujeto por foto. Están de pie, sobre promontorios, estrados o caballos [16], están en altura. Son oradores en la tribuna [8-14-15]. Son jefes. Lo indican las posturas altaneras, los micrófonos [8] y las leyendas: "El Jefe Abascal arengando a los luchadores" [7], "dando instrucciones a los jefes" [8], "oradores" [14-15]. El nivel jerárquico se traduce por la exclusividad de la toma (que traduce la importancia del individuo), la sobreelevación y la posición.

Las fotos del centro [9-10-11-12-13] son fotos de grupo. Muestran a una multiplicidad de sujetos, una multiplicidad que ahoga las individualidades, un fenómeno expresado por el sustantivo singular colectivo "la muchedumbre". La multitud de rostros anónimos de soldados contrasta con los nombres de los jefes mencionados a pie de páginas [7-8-14-15]. Este número de personas se añade al número de fotos que constituyen la parte inferior. La redundancia numérica produce un efecto de aumento. Cabe relacionar este punto con unos datos históricos: precisamente, en 1941 es cuando la U.N.S. se convierte en un movimiento de masas que se extiende por todo el país. La impresión de masa es precisamente el efecto deseado: vean cuán numerosos somos. Su mayor actividad es el reclutamiento y el proselitismo.

Las fotos de los jefes que enmarcan a la muchedumbre corresponden a una construcción visual, re-presentación de lo que debe ser el control jerárquico en el seno del Movimiento. Estas fotos son tanto fotos-información como fotos-consigna en este órgano de información y de orientación ideológica que es *El Sinarquista*. La *voz* de los jefes [7-8-14-15] enmarca y contrasta con la obediencia y el *silencio* de las tropas mudas [10-11-12-13].

Esta parte inferior es una parte estática con ausencia total de movimiento y quizás sobre todo de desplazamientos.

A fin de cuentas, ¿qué es lo que se nos enseña? Dirigentes, individualidades, que enmarcan a una multitud de soldados. Ahora bien, a inicios de los años 1940, la U.N.S. puede valerse de ser no solo el movimiento que cuenta con el mayor número de miembros sino también de ser el mejor organizado de todo el país. Era el carismático jefe nacional Salvador Abascal el que iba a instaurar la organización paramilitar de sus "tropas" (como dice él) tomando como modelo a las legiones romanas: en compañías, centurias, escuadrones y columnas.

Soldados a quienes se les pide que bombeen el torso, levanten el mentón [1-3] o sea "en actitud de firmes" (postura codificada), es decir "de pie, en posición arrogante y gallarda", que blandan orgullosamente la bandera mexicana y el estandarte sinarquista [12-13] tanto para enseñar su soberbia de ser mexicano como la de pertenecer al Movimiento. Sin embargo, esta puesta en escena no puede esconder una realidad que salta a la vista y, al contrario, la revela aún más: tropas constituidas por mujeres, niños, hombres de rostro grave, cansados, estropeados por una vida cotidiana difícil y precaria, un ejército de miserables. Los niños calificados de 'bravos y tenaces luchadores' [12] están pues asimilados a niños-soldado. Obedeciendo las órdenes, reproducen el saludo sinarquista. La jerarquía de este ejército de soldados sin uniforme (porque era demasiado costoso) había logrado sin embargo estructurar perfectamente su organización con un Comité Nacional, comités regionales, municipales y subcomités rurales.

Las líneas rectas rotas de las letras mayúsculas del título son a la vez retomadas y subrayadas por las del marco de este título. Esta presentación y esta grafía son re-producción, probablemente inconsciente, de ciertas cualidades atribuidas a los jefes: autoridad, determinación, rigor,

inflexibilidad. Difieren totalmente de las letras originales de los títulos de la parte superior.

Al llegar al final del análisis de esta página, podemos afirmar que parte de los elementos de su construcción es el resultado de una reflexión y por lo tanto de decisiones conscientes ya que la construcción es activa. Esta creación es también la manifestación de lo inconsciente del o de los periodistas que refleja también su manera de percibir a la U.N.S.

V. ¿Cuál es el valor de estos documentos como material de estudio para el historiador?

Se plantea ahora la cuestión de su autenticidad, de su fiabilidad, de las posibilidades de orientaciones subjetivas. ¿Existía una verdadera política pensada y concertada o estas fotos eran el trabajo de militantes aislados o de unos jefes que manifestaban así su interés personal por la imagen?

1. Lo que sabemos

Algunos jefes, como Juan Ignacio Padilla, aficionados a la comunicación vía la imagen, conocían el poder de esta última. Padilla, ex-seminarista de la rama radical de la Unión, se especializó en la realización de películas-reportaje sobre las actividades de la U.N.S.[26], e incluso hizo una película titulada *El sueño de José Antonio*, en honor al fundador mítico de la U.N.S., José Antonio Urquiza.

Existe una propaganda organizada, estructurada a nivel nacional, en la que la imagen tenía su lugar; en vista de las diversas funciones que le atribuía la Dirección de la U.N.S., entendemos por qué. La jefatura del periódico, que constaba de jefes nacionales, era consciente de la importancia de la imagen en la comunicación. Era un instrumento al servicio de la propaganda, dirigida por una Brigada Nacional.

2. El circuito seguido por estas fotos

La cuestión de la autenticidad y de las posibilidades de orientaciones subjetivas de dichas fotos implica que nos interesemos ahora por el circuito seguido por éstas desde la toma hasta su publicación. Se plantean varios interrogantes: ¿Quién las tomaba? ¿Cómo llegaban a la junta

26. Los testimonios recibidos coinciden.

JOSE ANTONIO URQUIZA

EL inolvidable leñe asesinado el 11 de abril de 1938. Bajo su dirección, fueron organizados varios de los primeros grupos sinarquistas que existieron en México. Murió en plena juventud. El crimen lo arrancó de nuestro lado cuando apenas se iniciaba la lucha a la que él nos llamara. Fué suya la primera sangre sinarquista derramada en México. En la Primavera de nuestro Quinto Aniversario invocamos, emocionados, su nombre. Por su voz responde la de centenares de miles de soldados: ¡PRESENTE!

JOSE TRUEBA OLIVARES

PRIMER Presidente del Comité Organizador del Movimiento Sinarquista Nacional. Sentadas las bases en él dió el programa y trazó el camino del Sinarquismo. Del 23 de mayo de 1937, al 30 de marzo de 1938, estuvo al frente de la Organización, dándole forma, fijando los principios de su doctrina y los métodos de su acción. José Trueba Olivares tiene hoy bajo su dirección una de las empresas más bellas y grandes del Sinarquismo, la Colonia de Villa Kino, Son.

MANUEL ZERMEÑO

COMPAÑERO de José Trueba Olivares y de José Antonio Urquiza, fundadores del Movimiento Nacional Sinarquista. En el mes de marzo de 1938, José Trueba deja en manos de Manuel Zermeño la jefatura de nuestro Movimiento. Zermeño dirigió la UNS durante su período más importante: el de la atracción de las grandes masas, el de las tercas persecuciones, consagrándose como uno de los Jefes más limpios y más generosos que ha tenido el pueblo mexicano.

SALVADOR ABASCAL

JEFE de la UNS desde el 5 de agosto de 1940 hasta el 12 de diciembre de 1941. Consagró su vida al Sinarquismo. En el peligro, el primero; en el trabajo, el más abnegado. Renunció a la labranza del Sinarquismo y marchóse a fundar un nuevo grupo de población en las tierras desiertas de la Baja California: la Colonia "Manlio Anzaldúa".

Este fotografía representa una escena que resume la lucha sinarquista: El Derecho contra la Fuerza. He nuestro patria la Autoridad está acostumbrada a no emplear nunca la fuerza. El Sinarquismo ha vuelto a recordarle que en nuestro país existe el derecho de reunión, y que para que aparezca en la fotografía, sin un brazo de civiles, con un ejemplar de la Ley en la mano, a un mudito demandado.

Con frecuencia se ha intentado desbaratar pleitesías sinarquistas por la fuerza de las armas; mas nuestro pueblo, sin arredrarse ante el peligro de caer bajo el fuego de los rifles, ha dicho a los soldados: "Nuestras bocas piensa en los menos un arma para que nos protejan, no para que nos ataquen. La razón de la fuerza es nuestro derecho".

Muertos, mutilados, encarcelados, despojados, habitan del heroismo con que nuestro pueblo sostiene la lucha sinarquista. Mucha sangre, muchos sufrimientos, ha costado el Movimiento Sinarquista. La tiranía tiene armas, tiene poder físico para oprimir; pero será vencida por un pueblo que no deja matar. ¡VIVA MEXICO!

Imagen 4: *El Sinarquista*, mayo de 1942, suplemento del quinto aniversario, p. 3-4.

editorial del periódico? ¿Fueron seleccionadas? En tal caso ¿por quién?, ¿con qué criterios?, ¿con qué fines?

a) ¿Quién tomaba las fotos?

Salvador Abascal me explicó que pocos sinarquistas tenían una cámara; era un aparato costoso[27]. Esta consideración económica parece admisible y coincide con otros testimonios de viejos militantes; sucedía lo mismo con las cámaras de vídeo. Eso explica por qué algunos comités locales (municipales) no las poseían[28]. También conviene distinguir entre la cobertura noticiera con fotos de acontecimientos (grandes concentraciones, tomas de ciudades…) y las fotos que ponían de manifiesto las actividades comunes locales.

Las actividades de gran tamaño reciben una cobertura de tipo relato fotográfico y reportajes. Esta actividad se acentuó a lo largo de los años al alejarse el peligro con el paso del tiempo. Debemos recordar que al ser el Sinarquismo un movimiento contestatario y subversivo, sus actividades eran reprimidas, a veces con violencia, por las fuerzas del orden y que había regularmente enfrentamientos con miembros de las milicias agrarias, que habían sido armados. Hubo muertos. De manera estratégica, se pedía a los sinarquistas que adoptaran una actitud no violenta. Ser sinarquista en los años 30 era atreverse a ocupar el espacio público, monopolio tácito del Partido de la Revolución Mexicana (P.R.M.); era una actividad arriesgada. Los encarcelamientos formaban parte de lo cotidiano para los sinarquistas [ver imagen n° 4]. Estos relatos fotográficos eran el trabajo de unos militantes encargados de la cobertura mediática de los eventos; los reportajes filmados eran fundamentalmente la especialidad de Juan Ignacio Padilla[29]. A partir de 1947, aparece el nombre de fotógrafos vinculados al periódico[30].

Las fotos tomadas localmente eran el resultado de iniciativas personales o de militantes encargados de esta actividad por el comité[31]. Se

27. Correspondencia S. Abascal, 12/07/1998.

28. Correspondencia A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

29. Correspondencia S. Abascal, 12/07/1998.

30. *Orden*, 20/02/1947, p. 2.

31. Correspondencia A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

enviaban después semanal o mensualmente[32], al director del periódico, Alfonso Trueba[33], vía los "Secretarios de Propaganda" locales, que eran corresponsales. Los dirigentes de cada grupo tenían la instrucción de velar por ello[34].

b) Selección de las fotos

Para una publicación en *El Sinarquista*, las fotos eran seleccionadas. Lo afirma Antonio Martínez Aguayo[35]. ¿Cuáles eran los criterios utilizados? Teniendo en cuenta la información recogida en *El Sinarquista*, eran tres: claridad, interés y estética.

Instrucciones sobre la importancia de la calidad de las fotos eran dirigidas a los lectores. Dichos anuncios en el periódico indicaban claramente que eran los militantes locales los que se encargaban de la recogida de información y tenían que transmitirla, en forma de informes ilustrados, a la Dirección del periódico ubicada en México D.F. Desde 1942, aún se recomendaba a los comités que se aseguraran de que uno de sus miembros se formara como fotógrafo, así se lograrían buenas fotos[36]. La comunicación por las imágenes se aprende.

El tema elegido debía ser de interés general y las fotos tenían que transmitir un sentido o una finalidad concreta.

En un artículo titulado "educación sinarquista" con fecha de 1947, encontramos evocada la preocupación estética por estas fotos: debían ser bonitas y técnicamente logradas. Más allá de estas consideraciones relativas a la claridad de las fotos, existe una verdadera preocupación

32. *El Sinarquista*, 20/01/1944, p. 8.

33. "Avisos importantes", *El Sinarquista*, 22/01/1942, p. 2.

34. "Los dirigentes de cada grupo tomen la preocupación de tomar buenas fotos y enviarlas a *Orden*". *Orden*, 31/07/1947, p. 4.

35. Las fotografías eran seleccionadas para su publicación en el periódico. Correspondencia A. Martínez Aguayo, *op. cit.*

36. "Sugerimos a los comités que dediquen a uno de sus miembros a aprender el arte de la fotografía y encargar a él de tomar las placas en los actos que celebren". "A todos los sinarquistas que reclaman porque sus fotos no aparecen", *El Sinarquista*, 22/01/1942, p. 7.

Esta preocupación sigue viva en 1947: "Ya hemos dicho la conveniencia de que alguien se especialice en tomar vistas y escenas de interés, y bien tomadas", *Orden*, 31/07/1947, p. 4.

de orden estético[37]. Esta preocupación no era nueva en 1947. Era una teoría pensada y aplicada por el tercer Jefe Nacional, Salvador Abascal, desde 1941.

Lo ceremonial y lo ritual existen en todos los actos sinarquistas ya que son prácticas de carácter sagrado, o simbólico, a través de las cuales la comunidad se socializa. Era durante los desfiles cuando el arte de la puesta en escena culminaba. Bajo la jefatura de S. Abascal, la U.N.S. formaba a sus miembros siguiendo dos vías complementarias: una disciplina paramilitar y métodos misioneros. Se trataba de educarlos para que se convirtieran en hombres nuevos[38] (Comité Nacional Sinarquista 1991: 19, 38), de formar una sociedad que apoyaría a un régimen "apostólico, católico, cristiano"[39]. El Movimiento estructuraba el espíritu y el comportamiento mediante la disciplina militar. Se les enseñaba la organización, el rigor y la obediencia, el paso de ganso y moverse en formación. Los sinarquistas oponían esta disciplina a «la etapa anárquica, revolucionaria y decadente de la historia de México» a la que estaban determinados a poner fin. Gracias a esta organización, S. Abascal pone en escena al Sinarquismo. Estos desfiles son una encarnación de lo que significa el término Sinarquismo [sin / arqui / ismo]: con orden, gobierno y autoridad.

Además, afirma Abascal que la estructuración paramilitar de los desfiles coincidía con dos preocupaciones. La primera, en relación con la seguridad, la segunda, con lo estético y *por consiguiente*, la educación. Me comentó cómo había observado que con manifestaciones desordenadas corrían hacia la tragedia. Decía que "No se podía actuar públicamente como católicos, sin que fueran inmediatamente reprimidos"[40]. El historiador Jean Meyer habla de "*préparation au sacrifice*". El caudillo pensó en una organización paramilitar, un tipo de organización que conocía bien por haber recibido una educación militar durante seis

37. "Se llegará fácilmente a entender que de igual modo en las sociedades, cuando se busca lo mejor, se tiende también por necesidad hacia lo más bello en las manifestaciones de la vida humana. […] Si queremos dar a lo anterior una aplicación más práctica todavía, pensemos en una fotografía". *Orden*, 24/04/1947, p. 4.

38. Esta aspiración y esta estrategia siguen válidas hoy en el seno de la U.N.S.

39. Entrevista S. Abascal, México, 03/02/1998.

40. *Ibid.*

años[41]. No podemos evitar comparar esta coreografía con las grandes manifestaciones y los desfiles militares o civiles de los regímenes fascistas totalitarios del viejo continente, en la misma época: el parecido es patente y S. Abascal fue probablemente impresionado por ellos. En todo caso, la búsqueda de una estética estaba presente aquí también. Abascal puso la teatralidad militar al servicio de una estética. Deseaba que sus desfiles fueran "soberanamente bellos". Esta grandeza, esta "belleza ordenada", se alcanzarían "mediante el orden, la disciplina, la profusión de hermosas banderas, el hieratismo y la marcialidad de las marchas, y el patriotismo de los cantos". Su objetivo era "educar al pueblo en la escuela de lo Bello" y de la armonía, copiando los métodos empleados por la "Madre Hispanidad". Abascal, el ex-seminarista, había estudiado los métodos de educación empleados por los misionarios y los admiraba. Se trataba de una educación que pasaba por los sentidos. La idea era "cautivar los cinco sentidos del pueblo, de modo que por ellos (por los sentidos), llegaran fácilmente a las inteligencias y a los corazones, las ideas". La solicitación de los sentidos precedía a la conquista de las mentes. La importancia de lo sentido era fundamental dentro del sistema sinarquista. Sin embargo, este dato debe ser considerado en el marco de un contexto nacional. En México, unos años antes, ya se encontraba en las obras del intelectual José Vasconcelos tal preocupación por lo estético, en su concepción de la ley de los tres estados que tomaba en cuenta lo material, lo intelectual y lo estético[42] (Vasconcelos 1925: prólogo).

3. El punto de vista sinarquista: ¿qué valor les conceden?

S. Abascal consideraba estas fotos como "pruebas", muestras que ponían de manifiesto la expansión del Movimiento[43]. Dirigía la U.N.S. en 1940-1941. La idea era imponerse como fuerza social. Tenía una visión muy pragmática y contemporánea de su acción.

Otra visión que podemos considerar es la de los dirigentes en 1947: "Nuestro periódico, al mismo tiempo que tiene por finalidad informar,

41. *Ibid*.

42. Otras convergencias ideológicas son patentes como su misticismo o su paternalismo histórico, la misión civilizadora y redentora por la elevación espiritual, el conocimiento, la virtud y pueden explicar cierta benevolencia por parte del intelectual hacia la U.N.S.

43. Correspondencia S. Abascal, 12/07/1998.

orientar, hacer crítica de lo viciado y estimular lo bien hecho y lo bien determinado, al mismo tiempo tiene un valor documental de proyección histórica" podemos leer en un artículo de *El Sinarquista*. La hora de los enfrentamientos sangrientos se acabó. Pensaban en constituir un fondo de datos históricos, pensaban en la huella que iban a dejar en la Historia. La fotografía participaría en ello.

4. ¿Qué valor puede atribuir el historiador a estas fotos?

Consideración primera:

La foto no es sólo información objetiva. Es también testimonio. Los investigadores lo sabemos bien, buscamos la objetividad, nos rodeamos de herramientas, de métodos, trabajamos con rigor y cautela pero, cuando se trata de comunicar información, la objetividad absoluta no existe. Inevitablemente, elementos de subjetividad van a introducirse, contaminar se podría decir, los datos propuestos. Fabricamos filtros para la subjetividad, pero es una búsqueda en vano.

Las fotos que nos proponemos estudiar reflejan la mirada de los sinarquistas sobre ellos mismos. Para mí, tienen el mismo valor que el testimonio, con una ventaja en términos de fiabilidad: la constancia de la información proporcionada, no sometida a los vaivenes de la memoria viva. Al escoger el tema, al decidir de lo que enseña o no enseña, al elegir el ángulo desde el que se toma la foto, el fotógrafo propone una versión de la historia. Cada decisión, fruto de su mente, lleva inevitablemente subjetividad, incluso en ausencia de voluntad consciente de orientación[44]. Las fotografías son necesariamente una visión distorsionada de la realidad, una de las múltiples facetas de la Verdad.

Las fotos se deben considerar como *testimonios* sobre un tema dado, y colocarse dentro de un contexto, aquí geo-político. Se trata, en el caso estudiado, de un testimonio partidista.

Consideración segunda:

Ahora lo sabemos, las fotos fueron seleccionadas por la Dirección del periódico. La selección establecida se basaba en tres criterios: la

44. Susan Sontag en su ensayo *Sobre la fotografía* instala la idea de la fotografía como una creación en sí misma, en la que existe una porción de verdad, de realidad, pero también la presencia de una subjetividad que al mismo tiempo el sujeto incorpora como verdad (citado en Ciprinao 2010).

claridad o calidad, el interés, lo estético. La decisión de la publicación era sometida a juicio.

Consideración tercera:
La composición de las páginas: última acción sobre estas fotos.

Ante todo, podemos plantear la cuestión de una posible puesta en escena previa a la toma, lo que resulta ser una posibilidad. Existiría en este caso una voluntad deliberada de engaño; eso se asemejaría a la mentira. La cuestión se plantea de modo legítimo, específicamente para las fotos que causan impresión, pero tal procedimiento no era posible para las fotos de las grandes manifestaciones públicas (ver foto n° 2).

Otro dato de importancia es que Juan Ignacio Padilla, que los sinarquistas consideran como su cineasta, participó en la elaboración del periódico desde las primeras semanas y que este último era, en cierta manera, uno de los ideólogos del Sinarquismo por haber colaborado en la redacción de los textos ideológicos fundamentales. Otro dato es que pidieron que se mandaran las fotos al director del periódico, Alfonso Trueba. Ahora bien, este hombre fue Secretario de Propaganda bajo la Jefatura Nacional de Manuel Zermeño (1938-1940)[45]. Estos dos hombres dominaban los círculos de la propaganda vía la imagen y sabían adecuar la composición de las páginas a su ideología (ver IV 2).

En el caso que nos ocupa, las fotos publicadas en *El Sinarquista*, habiendo sido objeto de las diversas selecciones que acabamos de enunciar, deben considerarse como testimonios partidistas en un contexto geo-político preciso. Estas fotos pierden neutralidad a lo largo de los filtros a los que son sometidas: posibilidad de una puesta en escena previa, ángulo de toma, selección, reencuadre y composición de las páginas del periódico, un proceso sustentado por una ideología política y una voluntad de proselitismo. El trabajo del historiador es el descifrado de estos filtros para remontarse a una situación original lo más cerca posible de la verdad histórica. Dicho esto, el análisis de estas fotos y de su entorno también nos aclara sobre una realidad histórica, participando así en la escritura de una historia: la de la U.N.S.

45. Del 30/03/1938 al 6/08/1940.

Bibliografía

Aguilera Azpeitia, Juan (compil. de) (s. d.): *Historia Gráfica del Sinarquismo 1937-1947*. s.l.: UNS, tomo I, 512 p.

Augé, Marc / Didi-Huberman, Georges / Eco, Umberto (2011): *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne (Val-de-Marne): INA, 109 p.

Comité Nacional Sinarquista (1991): *Temas de estudio sinarquista*. México: UNS, 28 p.

Cipriano, María (2010): "Apuntes sobre fotografía, redes sociales y subjetividad", *El psicoanalítico*, <http://www.elpsicoanalitico.com.ar/num6/arte-cipriano-fotografia-redes-sociales-subjetividad.php> [fecha de consulta: 18.06.2015].

Cros, Edmond (2009): *La sociocrítica*. Madrid: Arco/Libros, 270 p.

Dubois, Philippe (1986): *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 192 p.

García Varas, Ana (2013): "Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen", *Enrahonar, Quaderns de Filosofia*, vol. 50, p. 11-29.

Ginzburg, Carlos (2001): *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris: Gallimard, 248 p.

Janouch, Gustav (2006): *Conversaciones con Kafka*. Barcelona: Destino, 208 p.

Lerner, Victoria (1979): *Historia de la Revolución mexicana (período 1934-1940). La educación socialista.* México: Colmex, 199 p.

Meyer, Jean (1977): *Le sinarquisme : un fascisme mexicain ?* Paris: Hachette, 248 p.

Padilla, Juan Ignacio (1987): *Sinarquismo: contrarrevolución*. México: Polis, 375 p.

Pouquet, Marjorie (2002): *Le mouvement synarquiste mexicain: à propos de* "*las canciones de lucha*" *1937-1947.* Tesis de doctorado, UPVD, 4 tomos.

Pouquet-Janer, Marjorie (2002): "Teatro y poder en la sinarquía mexicana (1937-1947)", *in*: Meyran, Daniel / Ortiz, Alejandro / Sureda, Francis (eds.): *Théâtre et pouvoir* / actas del iv Coloquio Internacional sobre Teatro hispánico, hispano-americano et mexicano, 8-10/10/1998 org. por el Crilaup. Perpignan: P.U.P., p. 511-517.

Pouquet-Janer, Marjorie (2007): "L'imagerie *d'El Sinarquista* : de l'ombre à la lumière" *in*: Castellani, Jean-Pierre / Zapata, Mónica (eds): *Texte et image dans les mondes hispaniques et hispano-américains* / actas del vii coloquio org. por el Ciremia, 14-16/03/2002, Tours: Presses universitaires François-Rabelais, p. 57-66.

Ramirez, Rafael, "Nuestro analfabetismo", *El Nacional*, 14/08/1936, p. 6.

Rocheli, Abraham (1974): *Lázaro Cárdenas. Ideología y política educativa (la escuela socialista).* México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 324 p.

Sontag, Susan (2006): *Sobre la fotografía*, Buenos Aires: Alfaguara, 288 p.

Vasconcelos, José (1925): *La raza cósmica.* México: Espasa Calpe, p. 47-51.

Veray, Laurent (2011): *Les images d'archives face à l'histoire* : de la conservation à la création. Futuroscope: Scérén-Cndp-Crdp, 319 p.

Periódicos consultados

Periódico *El Sinarquista* del 7/01/1939 al 20/06/1946. Y en particular:

El Sinarquista, "Avisos importantes", 22/01/1942, p. 2.

El Sinarquista, "A todos los sinarquistas que reclaman porque sus fotos no aparecen", 22/01/1942, p. 7.

El Sinarquista, 20/01/1944, p. 8.

El Sinarquista, 4/05/1944, p. 3.

El Sinarquista, "Se publicará *Orden*", 295, 20/12/1945, p. 4.

El Sinarquista, "Noticias de toda la República: Zacatecas, Zac.", 137, 2/10/1941, p. 5.

Periódico *Orden* de 1946 a 1947. Y en particular:

Orden, 20/02/1947, p. 2.

Orden, 31/07/1947, p. 4.

Orden, "Los dirigentes de cada grupo tomen la preocupación de tomar buenas fotos y enviarlas a *Orden*", 31/07/1947, p. 4.

GUERRAS SUCIAS DE AYER Y DE HOY EN *EL VIOLÍN* DE FRANCISCO VARGAS

Marie-Pierre Ramouche
Université de Perpignan Via Domitia (Francia)

Resumen

Este trabajo se propone estudiar el tratamiento temporal de la película *El violín* de Francisco Vargas. Por un lado, la estética documental y realista de la película parece situarla en la época de la llamada guerra sucia mexicana. Sin embargo, la voluntaria imprecisión temporal que afecta el conjunto de la obra, así como el cariz de fábula que se desprende de la estructura del filme, nos demuestran que Francisco Vargas quiere hablar de una guerra sucia atemporal, de las guerras sucias de ayer y de hoy que fueron siempre silenciadas.

La película *El violín* (Vargas 2005) del director mexicano Francisco Vargas, narra la lucha de una guerrilla campesina contra el ejército federal a través del personaje de don Plutarco, un viejo violinista manco quien, a lomo de mula y con su violín como única arma, intenta ayudar al grupo guerrillero de su hijo.

En un principio, la película parece ambientada en la época de la llamada guerra sucia que enfrentó, durante la década de los setenta, el ejército mexicano a grupos guerrilleros urbanos y rurales. Sin embargo, veremos que la voluntaria imprecisión temporal de la película parece hablarnos de una guerra atemporal, pasada y actual pero siempre silenciada. La melodía del violín de don Plutarco rompe con este silencio exhumando una realidad oculta para denunciarla y al mismo tiempo darle la dimensión de parábola y, de esta manera, opone a la mentira oficial la verdad atemporal del mito. Este rescate de la realidad viene además acompañado de un rescate artístico, cinematográfico y musical más precisamente, como si Francisco Vargas hubiera querido preservar la memoria de lo peor y de lo mejor de México.

Contextualización: la guerra sucia en México

Don Plutarco, su hijo Genaro y su nieto Lucio viven en un pueblo situado en una zona rural de México. El hijo Genaro forma parte de un grupo guerrillero que está a punto de atacar al ejército. Sin embargo el ejército se les adelanta, saquea y ocupa el pueblo para encontrar a los líderes. Para ayudar al grupo de su hijo, Don Plutarco decide entonces ir al pueblo para sacar municiones escondiéndolas en la funda de su violín. Logra burlar la vigilancia de los militares y ganarse la simpatía del comandante hasta que se descubre su estratagema al mismo tiempo que capturan a su hijo y al resto de los guerrilleros.

De buenas a primeras, como lo decíamos en la introducción, la acción parece suceder durante la época de la llamada guerra sucia en

México. Como en numerosos países latinoamericanos, en las décadas de los sesenta y setenta, surgieron en México guerrillas urbanas y rurales. Sus integrantes querían proseguir la lucha de los Zapatistas (sobre todo en las zonas rurales, el estado de Guerrero particularmente) y también el ejemplo de la revolución cubana. Laura Castellanos, en su libro *México armado*, indica que:

> La mayoría eran campesinos guerrerenses, pero otra buena parte había surgido de filas de estudiantes urbanos, ex militantes de la Juventud comunista o cristianos radicales que habían tomado las armas luego de atestiguar la violencia oficial del 68 y del 71 en la capital mexicana. (Castellanos 2006:167)

Estas dos fechas remiten a dos acontecimientos claves en la historia mexicana contemporánea por su gravedad y sus consecuencias. El 2 de octubre de 1968, se produce la masacre de Tlatelolco en la que centenares de estudiantes fueron víctimas de la represión brutal del gobierno de Díaz Ordaz. Tres años después, el 10 de junio de 1971, se repite esta trágica historia el día de *Corpus Christi*, bajo el gobierno de Luis Echeverría (1970-76). Después de estas dos matanzas, una parte de los estudiantes se radicaliza y entra en la clandestinidad formando una veintena de grupos guerrilleros. Durante unos diez años practican la guerra de guerrillas, organizan atentados, secuestros, asesinatos contra miembros del Gobierno y de la oligarquía financiera (hasta logran secuestrar al suegro del presidente Echeverría). De su lado, el Gobierno lleva a cabo una represión brutal y despiadada, una guerra sucia que nada tiene que envidiarles a las dictaduras del Cono Sur en cuanto a violencia y crueldad. La llamada brigada blanca, cuyos miembros se forman en la tristemente famosa "escuela de las Américas", tortura en cárceles secretas, asesina y desaparece a los oponentes guerrilleros. Según Pascal Beltrán del Río, México tiene incluso "el insigne honor de ser precursor de los llamados 'vuelos mortales' que luego serán practicados en las dictaduras latinoamericanas para desaparecer a disidentes" (Castellanos 2006: 160). En total, se habla de unos 1200 desaparecidos forzados entre los años 60 y 70 (Flores Solana 2012: 7). Aunque estas cifras contrastan con los 50000 desaparecidos del Cono Sur durante los mismos años[1], no esconden la intensidad y la violencia de los hechos

1. Hasta 200 000 en Centroamérica. (Castellanos 2006: 323)

mexicanos como lo comprueba Alejandro Jiménez Martín del Campo: "Ahora bien, que en América del Sur y Centroamérica hayan sido más los casos que en México, no disminuye en un ápice la gravedad de los hechos mexicanos, la brutalidad de las torturas ni el dramatismo de las desapariciones forzadas" (Castellanos 2006: 323).

Se puede subrayar además la hipocresía de la política del Gobierno de Echeverría (un sexenio en el que se concentra la etapa más violenta) que pública y oficialmente acogía a los refugiados políticos de las dictaduras del Plan Cóndor, mientras que, de manera oficiosa y secreta, aplicaba la misma política en el interior de su país (Castellanos 2006: 125).

A diferencia de la represión del Cono Sur, la guerra sucia mexicana es poco o mal conocida cuando no totalmente desconocida. Esto se debe probablemente a la cuestión cuantitativa de las víctimas y también al férreo control de la prensa por parte del Gobierno, que negará durante años tanto la existencia de guerrillas como, por supuesto, la represión ejercida por las fuerzas armadas. Hay que esperar el final de la década de los setenta para que se empiece a hablar de estos hechos[2] y que la sociedad civil, las familias de los desaparecidos se organicen. El comité ¡Eureka!, fundado por Rosario Ibarra, difunde a nivel internacional los casos de desapariciones forzadas que dañan la imagen democrática que se había querido forjar el gobierno mexicano. Gracias a esta movilización de la ciudadanía, en 1979 el presidente López Portillo ofrece la amnistía a los grupos guerrilleros y de esta manera reconoce la existencia de los mismos (Castellanos 2006: 296).

No es hasta el año 2000, cuando Vicente Fox, primer presidente democráticamente elegido del país después de los 70 años de reino del PRI, anuncia la creación de una fiscalía para investigar los hechos. En 2006, la fiscalía entregó su informe en que consideraba que "las acciones de los aparatos de seguridad del Estado podían calificarse como constitutivas de delitos de lesa humanidad" (Castellanos 2006: 322). Desgraciadamente, esas declaraciones no fueron seguidas de hechos concretos por falta de voluntad política y los principales responsables siguen impunes o murieron en paz (Castellanos 2006: 323).

2. El primer artículo sobre el tema se publica en 1977, se trata del nº17 del mes de febrero de la recién estrenada revista *Proceso.* (Castellanos 2006: 274)

Para acabar con esta parte de contextualización histórica, añadiremos que ni la amnistía del 79, ni la creación de la fiscalía acabaron con las guerrillas. Como señala Laura Castellanos:

> Cuando toda esta historia parecía formar parte de un pasado distante, corrosivo y velado, tres organizaciones logran extender su herencia y acción revolucionaria hasta el siguiente milenio: la unión del Pueblo, el Partido de los pueblos y las fuerzas de Liberación nacional. (Castellanos 2006: 310)

Este último grupo evolucionó y se convirtió en el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) cuyo sublevamiento sacudió el país en 1994. Si el EZLN optó por la vía civil y pacífica, en el 2006 seguían en actividad una docena de núcleos armados en México.

Paralelamente, las asociaciones de familiares de desaparecidos siguen hasta hoy en día luchando por la memoria y contra el olvido y la impunidad. Es el caso del Comité ¡Eureka! o de H.I.J.O.S de México (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). La nueva guerra emprendida contra el narcotráfico en 2006, desgraciadamente, acabó sepultando a los desaparecidos de la guerra sucia bajo el peso de las numerosas víctimas de este nuevo conflicto.

"Descontextualización": las guerras sucias de ayer y de hoy

Volvamos ahora a la película de Francisco Vargas. En 2005, un año antes del informe gubernamental sobre los hechos de la guerra sucia, se estrena esta película que por su ambiente general, su decorado, su acción, parece desarrollarse durante este periodo trágico de México. Sin embargo ningún elemento concreto permite relacionar la acción de la película con una fecha o un lugar precisos.

La utilización de una fotografía en blanco y negro favorece este efecto de imprecisión que fue trabajado hasta en los detalles del vestuario para el cual se buscó una mezcla de formas de vestir de diferentes regiones y épocas del país. Carlos Bonfil, en un artículo de la *Jornada,* observa esa semejanza con la época de la guerra sucia y saca las conclusiones siguientes:

> Sin que se mencione de manera explícita, se entiende que la acción transcurre durante el periodo de la *guerra sucia*, en los años setenta,

> y en una región que pudiera ser la sierra guerrerense. Es claro para el espectador, sin embargo, que la región y la época han quedado indeterminadas por la sencilla razón de que las circunstancias de pobreza extrema y de rebelión incipiente son tan vigentes hoy como hace 30 años. (Bonfil 2006)

Con esa imprecisión temporal y geográfica, Vargas no quiso pues limitarse a la guerra sucia de los años setenta en México sino hablar de las guerras sucias que tuvieron lugar en el siglo xx, en México y de manera general en América Latina ya que, salvo por el acento y el español hablado, la acción podría tener lugar en cualquier zona rural del continente en 2005 o 40 años atrás. El hecho de no restringir su propósito a la guerra sucia de los setenta y de abrirlo a la época contemporánea fue también, según el propio director, una manera de dejar claro que tocaba un tema histórico "no resuelto en México" (Garret 2013). No resuelto porque seguían las mismas condiciones de miseria y de lucha contra la injusticia, no resuelto porque esta guerra sucia, las guerras sucias, sus víctimas, sus desaparecidos, no obtuvieron justicia por parte del Gobierno, y no resuelto porque esta realidad sigue siendo ignorada por la mayoría de la población mexicana. La imprecisión temporal también es importante aquí porque nos indica que Francisco Vargas no pretende revelarnos "la verdad" sobre un caso concreto, sobre la guerra sucia de los años setenta en México, sino que nos recuerda que *El violín* es una ficción, que opone a las mentiras de la historia oficial, una verdad ficticia.

El violín aparece entonces como un trabajo de exhumación de la realidad, de esas guerras sucias silenciadas por el discurso oficial. Veremos ahora que este trabajo de exhumación está construido bajo la forma de una mezcla entre realidad y mito, entre un aspecto de denuncia documental y la poesía atemporal de la fábula.

La denuncia documental

El director mexicano no optó por el género documental pero sí quiso imprimir a su obra una dimensión documental para impactar más al espectador y abrirle los ojos sobre la miseria, la injusticia y la represión de las que fueron y siguen siendo víctimas las comunidades campesinas. Como afirma Vargas:

> La idea fue un poco buscar que la gente, cuando saliera de ver la película, tuviera la sensación de haber visto algo documental, que es una sensación diferente a la que uno tiene al ver ficción –reacciones como "bueno, es una película, ya está, se acabó". Cuando uno termina de ver un documental, y abre la puerta para salir a la calle, uno sabe que eso ha sucedido, o está sucediendo, o viene. (Goldbarg 2007)

Varios elementos conforman esta impresión documental o de hiperrealidad: el porte de la cámara al hombro, el blanco y negro y el hecho de filmar escenas de vida de la gente de los pueblos en que se hizo la película.

El blanco y negro de la fotografía aumenta el efecto de veracidad de la imagen porque lo asociamos con imágenes de acervo histórico y porque se suele considerar el blanco y el negro como colores que denotan objetividad.

Paralelamente, en muchas escenas se filma con cámara al hombro o en mano. Vemos muy bien cómo esta manera de filmar incrementa el efecto de realidad en la escena en que el hijo guerrillero observa desde lo lejos como los militares destruyen su pueblo y maltratan a sus compañeros. La escena filmada cámara en mano, con una focal larga, parece robada por reporteros de guerra y utilizada para un documental televisivo.

Finalmente, las escenas filmadas con los habitantes de los pueblos del rodaje aportan mucho a este cariz documental de la película. La escena de la cantina, la vendedora de tortillas o los vecinos que hacen el papel de los desplazados, forman una colección de rostros del México rural y popular a la par que muestran sus difíciles condiciones de vida. En una secuencia que dura aproximadamente un minuto, se suceden una serie de planos sobre el campo improvisado por los campesinos desplazados. Los vemos organizar de nuevo su vida, charlando, cocinando, los niños varias veces miran directamente a la cámara, lo cual da la impresión de estar frente a imágenes documentales. Se ven así concretamente las dificultades que pueden vivir campesinos desplazados pero, como reivindica Vargas, sin caer en el exhibicionismo o en lo que él llama "la pornografía de la pobreza" (Goldbarg 2007). En efecto, estas escenas en el campo de desplazados, por ejemplo, no son momentos de tristeza sino de vida (charlan, hacen de comer) lo que evidencia la fuerza y el valor de estos pueblos desplazados que, a pesar de la adversidad, siguen adelante.

En esta película Vargas denuncia sobre todo los abusos del poder y la represión militar. El cacique local, el patrón, es una primera representación de la injusticia del poder. Don Plutarco viene a pedir al patrón una burra para poder desplazarse hacia el pueblo ocupado por los militares. Desde el momento en que don Plutarco y su nieto entran en la hacienda, un travelling óptico sobre el portal que se cierra nos hace entender que abuelo y nieto, que se divisan entre las rejas del gran portal, están ya presos del poder del patrón y cayeron en su trampa. Y así es: el patrón sólo acepta dejar a Plutarco una burra a cambio de la totalidad de su futura cosecha. Antes de dejarle la burra, el patrón llama gritando a uno de sus empleados. El eco de su voz resuena a través de dos planos generales, el primero sobre un campo cosechado que remite a la futura cosecha de Plutarco, el segundo sobre un amplio panorama de cerros, imagen del inmenso señorío del patrón que se extiende hasta perderse de vista. La voz del patrón resuena una tercera vez cuando grita el nombre de Plutarco ahuyentando a inocentes palomas que descansaban en las almenas de la fortaleza de su poder. Igual que las palomas, Plutarco y su nieto están indefensos frente al poder y la perfidia del patrón. Éste pide a Plutarco que firme un contrato para asegurarse de que le dará su cosecha pero a la hora de firmar el patrón le da a Plutarco una hoja en blanco. Por el juego de miradas intercambiadas, comprendemos el malestar de don Plutarco y su resignación también. Impasible, escribe con una letra aplicada y dificultosa su nombre y apellido, Plutarco Hidalgo, sobre este incierto contrato.

En cuanto a la represión militar, su horror aparece en pantalla desde el principio de la película. Los cuatro primeros minutos de la obra son extremadamente violentos y nos introducen de manera abrupta en la barbarie de la represión militar. Estos cuatro minutos constituyen una especie de prólogo que deja esperar un filme particularmente violento. El primer plano nos sume *in medias res* en una escena de interrogatorio. Militares golpean y queman a un prisionero con un cigarrillo. Si bien no se ve ningún detalle de la violencia ya que en el momento de la quemadura se corta la imagen con un plano negro, se entiende la acción por los gritos y gemidos de dolor que se siguen oyendo. La escena está filmada de una manera muy peculiar, con cámara fija en el suelo, como si estuviera situada en un escondite del que captara de manera clandestina las atrocidades cometidas por los soldados. Con la cámara en el suelo,

se pone de realce la superioridad de la posición de los militares, quienes están de pie y de frente, delante del prisionero atado, de espalda y cuya cabeza no alcanzamos a ver. Además, la posición de la cámara intensifica la sensación de encierro y claustrofobia, sensación que se hace cada vez más fuerte a lo largo de estos cuatro minutos ya que el campo se reduce plano tras plano. En el último y más terrible plano de este prólogo, vemos agitarse delante de la cámara la cabeza de un soldado que está violando a una de las prisioneras que grita de dolor. En el fondo, la luz deja ver los uniformes desabrochados de dos soldados que se disponen a tomar el relevo. La hiperrealidad e hiperproximidad de estas caras del sufrimiento y de la represión, dejan presagiar, como lo decíamos, una película extremadamente violenta, pero en realidad, después de este prólogo, salvo la escena del saqueo del pueblo, la violencia desaparece totalmente de la pantalla. No se ven más golpes, no se oyen más gritos de dolor y sin embargo siguen latentes, presentes en la retina y el oído del espectador. Eso instala a lo largo de la película un ambiente de tensión y de suspense muy fuerte sobre todo para el enfrentamiento principal de la historia que opone don Plutarco al comandante de los militares. Este duelo entre el violín, don Plutarco, y la pistola, el comandante, es el símbolo de la lucha desigual entre los campesinos y el ejército.

Duelo violín-pistola

Para ayudar a su hijo, don Plutarco decide regresar a su pueblo, ocupado por los militares, para ir sacando las municiones en la funda de su violín. Para ello, tiene que burlar la vigilancia de los militares lo que no es cosa fácil. Su primera llegada al pueblo suscita obviamente la desconfianza del comandante que no se cree que un campesino manco sepa tocar violín. Pero poco a poco, gracias a la música de su violín, don Plutarco se hace aceptar por el comandante: el duelo violín-pistola se convierte en otra versión de la lucha entre David y Goliat en que la desigualdad de las fuerzas es superada por la astucia del más débil. Una extraña relación se va entablando entre los dos hombres en que se juntan confianza y recelo.

Confianza porque el comandante le va cogiendo cariño a don Plutarco y hasta quiere que le enseñe a tocar violín. No es una visión maniquea la que nos ofrece Vargas de este enfrentamiento entre violín y pistola: el

comandante, a pesar de las atrocidades que es capaz de cometer, tiene sensibilidad y sentimientos (hasta le confiesa a Plutarco que por él, ya se habrían ido del pueblo). El comandante es un ser humano que la suerte o la fatalidad puso del lado de los "guachos". Se abre a don Plutarco, le habla de sus orígenes humildes, de cómo tuvo que encontrar una manera de ganarse la vida. Nacido en otra familia, hubiera podido ser el hijo de otro don Plutarco, hubiera podido aprender a tocar música. Pero no pudo ser, su mundo es el ejército, la pistola y no la música. En algunas escenas divertidas, el comandante trata de tocar pero sólo le arranca al violín chirridos que alejan a sus soldados burlones. En una escena, el violín gime entre sus manos torpes y estos gemidos se sobreponen a una canción extradiegética tocada por don Plutarco. Da la impresión de que esta canción extradiegética es como un llamamiento del violín a su verdadero amo, o que representa lo que piensa o sueña el violín mientras sufre, manoseado por el comandante. De cierta manera, el violín se vuelve otro personaje, un doble, una metonimia de don Plutarco, o viceversa. El hecho de que Plutarco sea manco transforma ese violín en un apéndice suyo, en otro miembro de su cuerpo y en su principal arma.

A pesar de esta relación de proximidad, el clima de desconfianza y de tensión nunca desaparece. El espectador no olvida los riesgos que está corriendo don Plutarco al sacar de a poco las municiones. El duelo entre don Plutarco y el comandante da lugar a hermosos planos de gran fuerza simbólica. Pongamos el caso de la primera llegada de don Plutarco al pueblo ocupado. El triángulo que se forma entre los dos soldados y el viejo don Plutarco en su mula, hace hincapié en la desigualdad de las fuerzas y lo ridículo de la situación: dos soldados armados frente a un inofensivo abuelito manco. Otro ejemplo es el momento en que don Plutarco da un concierto a los militares. Los militares están sentados debajo de un toldo, en la sombra, escuchando a don Plutarco. La silueta de don Plutarco separada del grupo de los militares, sobresale al exterior del toldo, a plena luz. Esta separación entre él y los militares crea cierta ambigüedad: no se sabe si toca por gusto o por fuerza y seguramente son ambas cosas. Las diagonales de las barreras y del toldo que están construidas en una pendiente nos da la impresión de que estamos frente a un plano aberrante que muestra la incongruencia de la situación y refuerzan el malestar que se experimenta frente a esta imagen. Para

acabar, citemos la escena en que el comandante intenta tocar el violín. La escena empieza por un plano sobre el casco y la funda del violín, una especie de bodegón cinematográfico, y un oxímoron al mismo tiempo, que se prolonga mediante movimientos de la cámara hacia otro similar en que el arma del comandante roza el violín que chilla en manos del comandante.

El combate latente explota al final de la película cuando Plutarco es descubierto al mismo tiempo que el grupo guerrillero de su hijo es capturado por los militares. El comandante se ha dado cuenta de lo que hacía Plutarco y se siente engañado, traicionado. Dentro de un juego cruel, le ordena que toque una canción. En ese momento un grupo de soldados llegan con el hijo de Plutarco hecho preso y lo encierran en una cabaña. Al ver eso, al comprender que todo está perdido, con calma, orgullo y valor, Plutarco resiste y se resigna a la vez. Empieza el duelo final entre los dos hombres. El comandante sigue insistiendo, amenazante, para que Plutarco toque: desenvaina su arma y la carga. Paralelamente, don Plutarco hace exactamente lo contrario, con su propia arma, el violín: en vez de desenvainarlo, lo guarda en su funda y en lugar de cargarlo, se despide de él con unas caricias y unas últimas notas. Frente a la ira cada vez más patente del comandante, heroica y serenamente, con la misma impasibilidad de siempre, don Plutarco se contenta con decir, "se acabó la música". Un fundido a negro corre un velo tupido sobre la inevitable ejecución de don Plutarco, sobre el fracaso de los campesinos frente a la represión militar. Pero con este plano negro se oyen las notas de una guitarra que contradicen la última palabra de don Plutarco: no, no se acabó la música, no se acabó esta historia porque, desaparecidos el abuelo y el hijo, todavía queda el nieto, Lucio, con el que continuará esta música, esta historia sin fin, esta leyenda.

La leyenda de los hombres verdaderos

En esta película conviven una dimensión histórica, documental y una dimensión atemporal y mítica. De un lado tenemos una estética realista para condenar la represión y la miseria y del otro, elementos que convierten estos horrores en fábula atemporal. La estructura circular de la película y el epílogo contribuyen ampliamente a dar a la obra este cariz mítico.

Primero, los juegos temporales de esta obra van más allá de la imprecisión que comentamos anteriormente, se profundizan a través de la estructura circular de la película que nos hace entender que estamos frente a una historia sin fin, que se repite eternamente. Las terribles escenas del prólogo cobran un sentido más claro al final de la película, cuando los soldados traen prisioneros al hijo de Plutarco y sus compañeros y los encierran en una cabaña de madera. De pronto entendemos que las terribles escenas de tortura y violación del prólogo, son las que están a punto de suceder ahora en esta cabaña. Las escenas de tortura del principio pertenecen al prólogo de la película porque aparecen al mismo tiempo que los créditos y justo antes de que se pueda leer el título, *El violín*. Después del título, aparece Don Plutarco, el violín, y empieza la música, la historia. En cambio, el momento en que encierran a los guerrilleros en la cabaña precede la frase final de Plutarco "se acabó la música", porque se acaba el violín, es a saber el músico, don Plutarco, se acaba la historia de don Plutarco, pero empieza otra, la de Lucio, el nieto en lo que es el epílogo de la película. El epílogo con Lucio, el nieto, muestra también que Vargas nos cuenta una historia sin fin.

Este epílogo pone en escena a Lucio tocando la guitarra mientras una niña de su edad va recogiendo limosna entre los clientes de una fonda. Antes, era Lucio quien recogía el dinero mientras tocaban su abuelo y su padre. Pero ahora que es huérfano no le queda más remedio que continuar el camino solo con lo que heredó: una guitarra y un arma. Con la guitarra de su padre y una bolsa en la que sabemos que está una de las pistolas que su abuelo sacó del pueblo (un *close-up* sobre la bolsa nos impide dejar de lado este detalle), lo vemos alejarse por una larga carretera cuyo punto de fuga se pierde en el horizonte para simbolizar la larga ruta que le espera, y al mismo tiempo el camino sin fin de esta historia. Carga a sus espaldas la historia de su familia a la que está añadiendo un nuevo capítulo pero que está reescribiendo también. La canción que toca en la fonda es una de las canciones que su abuelo le enseñó pero Lucio hace suyo este patrimonio musical ya que le cambia ligeramente la letra añadiéndole una vertiente más política. Escribe Victoria Garret:

El cambio de la letra de su canción es sumamente revelador: mientras la versión de su abuelo carecía de un mensaje político explícito, su nueva versión relata las hazañas de su padre (de apellido Hidalgo).

> Tristes cantaban los jilgueros y cenzontles
> y demás aves que gorjeaban por la sierra
> tienen razón y tienen grande sentimiento
> porque les faltan esos señores Hidalgos.
> *En las montañas ellos andaban luchando*
> *por los derechos que el gobierno les negaba*
> *con cientos de hombres y mujeres a su lado*
> *de tantos pueblos por el tiempo olvidados.*
> Esos Hidalgos eran hombres de importancia
> que sus honores resonaban por doquiera
> ellos bajaron a obedecer un llamado
> por la justicia y no volvieron a su tierra.
>
> (Garret 2013)

Esa canción final, y la estrofa añadida por el nieto, en cursiva en el texto, resumen lo esencial de la película: la necesidad de recordar a esos Hidalgos (con el explícito juego onomástico entre el apellido y la connotación noble del sustantivo) "olvidados por el tiempo", o sea exhumar su memoria. Al mismo tiempo esa canción mitifica a esos Hidalgos, los convierte en héroes legendarios. A imagen de esta última canción, la película es un corrido, uno de estos romances populares mexicanos que cantan gestas heroicas y que cada generación se apropia.

Además de estos juegos circulares entre el principio y el fin de la película, la dimensión mítica de la obra se cristaliza en una escena particular. Durante la primera noche en el campo de los desplazados, el abuelo trata de explicar a su nieto la razón por la cual tuvieron que irse de su pueblo y le narra el origen mítico de esta larguísima guerra sucia. Como en cualquier relato mítico se remonta a los tiempos inmemoriales de la creación del mundo. En una escena de gran poesía y estilización visual, le cuenta a su nieto la historia de "los hombres verdaderos" que por culpa de un dios "juguetón" y "cabrón" tuvieron que luchar contra sus enemigos, "los hombres ambiciosos" que les quitaron sus tierras. Le explica que esta lucha que se principió "al inicio de los tiempos" la tienen que continuar ellos: "los hombres verdaderos regresaron a luchar por sus tierras, sus bosques, porque eran suyos, porque los dejaron sus abuelos para sus hijos y los hijos para los hijos de sus hijos y eso mismo vamos a

hacer nosotros, vamos a regresar". Mientras el abuelo va transmitiendo esta historia a su nieto, la cámara emprende un camino ascendiente desde las leñas que arden en el fuego hacia el origen de estas leñas, el tronco de un árbol y sus ramas, como para transcribir visualmente el relato de esta lucha desde sus orígenes hacia su futuro. Un dúo de violines aporta una nota emotiva y esperanzadora al relato de esta gesta. La última nota del violín cierra el movimiento ascendiente con un plano fijo sobre la luna llena, testigo inmemorial de esta lucha secular y símbolo a la vez, según Victoria Garret, de "la plenitud que pronto se alcanzará cuando regresen los hombres verdaderos a luchar por su tierra" (Garret 2013).

Esta secuencia es una hermosa escena de transmisión generacional de un patrimonio, de una cultura oral y de una conciencia histórica. Al mismo tiempo, es reveladora de otra dimensión de esta película: la recuperación de la memoria cultural de México, musical y cinematográfica.

Recuperación de la memoria cultural

La película *El violín* fue realizada después del documental *Tierra caliente* (Vargas 2004) en el que Francisco Vargas se interesa por el inmenso esfuerzo de don Ángel Tavira, el don Plutarco de la película, por salvar la música popular del estado de Michoacán. Se insiste mucho en el documental en el peligro de desaparición que amenaza este acervo musical michoacano. "Se va acabando esto", se lamenta don Ángel Tavira, "ya está cambiando feo", "los que tocaban eso son mayores", etc. La cámara sigue la lucha de don Ángel Tavira que acude en vano a universidades e instituciones musicales, ayuda a los jóvenes a dedicarse a la música, y también escribe las partituras de una música exclusivamente oral. La música, el violín en particular, desempeña, como lo hemos comentado, un papel fundamental en la película. Las piezas que se oyen de hecho son tocadas por don Ángel Tavira y sus compañeros de la tierra caliente. Como señala Julie Amiot, la música, omnipresente y alegre en el documental, se utiliza con más parsimonia en la película, en momentos en que sobresale su potencia dramática[3]. Y es que el violín,

3. "Il est à noter que si la musique est omniprésente dans le documentaire qui a pour fonction d'en rendre compte afin de la faire connaître, son intervention dans la fiction est largement plus parcimonieuse et, là encore, choisie en fonction de ses potentialités dramatiques" (Amiot 2009: 140-141).

tanto el instrumento, como el músico, como la película, es el símbolo, la voz de una amplia memoria cultural. Dice Vargas:

> Y el eje central también de la película, es la música. La música como este elemento que queda, a pesar de todo lo que pueda suceder. A pesar de que puedan aparecer o desaparecer los personajes, o morir, o perderse, lo que queda es la música, como símbolo de tradición oral, memoria, cultura y espíritu libertario de los pueblos. (Golbarg 2007)

El otro gran homenaje de la película, Vargas lo rinde al cine y la fotografía de su país.

Hacer una película en blanco y negro, sobre este tema además, es una prueba fehaciente de la radicalidad del compromiso artístico de Vargas y de su fotógrafo Martín Boege. Como lo hemos subrayado anteriormente, la elección del blanco y negro respondió a varios imperativos: la confusión temporal, el tratamiento estético de la miseria y también, según el mismo Vargas, se tiene que leer como:

> […] un homenaje a esa escuela visual, fotográfica, muralista, artística, de décadas importantes en México que tuvieron que ver con el blanco y negro de Figueroa y toda una serie de aportes técnicos, que incluso hizo al blanco y negro a nivel mundial y se conocen muy poco. (Golbarg 2007)

Las referencias a la memoria visual mexicana de Figueroa, pero también de Juan Rulfo o Eisenstein, saltan a la vista en ciertas tomas como aquellas en las que aparece en primer plano un maguey, icono del ruralismo mexicano. Citemos también este plano general en que las siluetas negras de don Plutarco y su mula se recortan sobre el horizonte, y que no puede sino hacer pensar en una fotografía de Juan Rulfo titulada *Nada de esto es sueño, Arrieros en un camino*.

Jacques Loiseleux observa que el fotógrafo siempre apela a su cultura estética para construir una imagen:

> La constante observación de la luz le permite crear, en palabras de Elisa Lozano, su "mnemoteca lumínica", es decir una colección de sentimientos y emociones ligados a impresiones luminosas que pondrá en práctica en la construcción de las imágenes. (Lozano 2008: 21-22)

La "mnemoteca lumínica" de Francisco Vargas y Martín Boege la comparten sin duda los espectadores conocedores del cine mexicano

que sitúan así a *El violín* en el surco de las grandes tragedias del cine de oro mexicano. Pero como añade Guillermo Martínez Sotelo, se puede leer también detrás de este homenaje visual una crítica implícita a esas represiones silenciadas:

> Hay partes de *El violín* que nos recuerdan películas como *Flor Silvestre* (1942) y *María Candelaria* (1943), sobretodo con una serie de tomas panorámicas amplias que hace Vargas durante su película. El acto de enlazarse con el cine mexicano clásico es una forma de autovalidación, de situarse a la altura de directores que marcaron un hito dentro del cine nacional y en la construcción misma de una conciencia nacional, pero con una temática completamente distinta, siendo ahora dueño Vargas de una denuncia amarga de lo que se ha convertido el ambiente rural mexicano; y como pasó de ser el lugar idílico, el *locus amoenus* de la comedia ranchera de los años cuarenta para convertirse en el espacio de la represión, la tortura y la muerte. (Martínez Sotelo 2012: 62-63)

Conclusión

Entre documental y fábula, Francisco Vargas nos ofrece, con *El violín*, una potente película sobre los conflictos armados, sobre la guerra sucia del México de los setenta, como sobre cualquier otra guerra sucia latinoamericana silenciada por la historia oficial.

Este trabajo de exhumación de la memoria histórica se hace primero mediante un tono documental que denuncia los abusos del poder, militar en particular. Pero *El violín* es ante todo una ficción, no un trabajo histórico. Así la estética atemporal que se desprende del conjunto de la obra la convierte en una fábula que universaliza y mitifica al mismo tiempo a los guerreros de la pobreza olvidados por el tiempo.

El violín, la película, rinde homenaje al violín, don Plutarco en la ficción, don Ángel Tavira en la realidad, quienes simbolizan a esos héroes que luchan por la justicia o por el rescate de la memoria histórica y cultural.

Bibliografía

Amiot, Julie (2009): "Du documentaire à la fiction : *Tierra Caliente* (2004), *El violín* (2005), deux modalités d'approche de la réalité mexicaine par Francisco Vargas", *Caravelle*, nº 192. Toulouse: PUM, p. 129-144.

Beltrán del río, Pascal (2002): "México, precursor de los vuelos mortales", *Proceso*, 1357, p. 18.

Bonfil, Carlos (2006): "El Violín", *La Jornada*, (31.12), <http://www.jornada.unam.mx/2006/12/31/index.php?section=opinion&article=a07a1esp> [fecha de consulta: 02.01.2015].

Castellanos, Laura (2006): *México armado. 1943-1981*. México: Biblioteca Era, 383 p.

Flores Solana, María Teresa (2012): "La lucha por la memoria histórica: el caso de h.i.j.o.s. México", *Aletheia*, nº 5, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5456/pr.5456.pdf>[fecha de consulta: 02.01.2015].

Garret, Victoria (2013): "Vidas que importan y subalternos que hablan (*El violín*, de Francisco Vargas)", *Crítica latinoamericana*, <http://criticalatinoamericana.com/el-violin-vidas-que-importan-y-subalternos-que-hablan> [fecha de consulta: 02.01.2015].

Goldbarg, Pablo (2007): "Resistiré: entrevista con Francisco Vargas", (8.12) <http://pablogoldbarg.blogspot.com.es/2007/12/resistir-entrevista-con-francisco.html> [fecha de consulta: 02.01.2015].

Lozano, Elisa (2008): "Figueroa antes de Figueroa", *Luna Córnea*, nº 32, México, Conaculta, 292 p.

Martínez Sotelo, Guillermo (2012): "Cine mexicano y su representación periférica: la representación de las luchas armadas contemporáneas", *Teatro. Revista de estudios culturales*, nº 25, <http://www.revistateatro.com/index.html>, [fecha de consulta: 02.01.2015].

Vargas Francisco (2004): *Tierra Caliente*.

—— (2005): *El violín*.

EL DOBLE LENGUAJE DE LAS IMÁGENES: LA IRONÍA EN *BIENVENIDO MISTER MARSHALL* (1952), DE BERLANGA

Kepa Sojo
Universidad del País Vasco UPV/EHU (España)

Resumen

Bienvenido Mister Marshall (1952) es una de las películas más importantes del cine español. En la historia del cine del franquismo hay un antes y un después marcado por este film de Berlanga que ya tuvo una gran acogida por parte de crítica y público, dejó un buen sabor de boca en el Festival de Cannes y marcó el camino de las *Conversaciones de Salamanca* de 1955. En este texto se va a trabajar la dicotomía verdad-mentira que está presente en toda la película, se aludirá también a la utilización paródica de varios géneros cinematográficos para obtener diversos fines, y no se olvidará la manipulación ideológica, ya que diversos planos y secuencias del film muestran la adscripción comunista, falangista desencantada o regeneracionista de sus artífices

Aspectos preliminares

Que *Bienvenido Mister Marshall* (1952) es una de las películas más importantes del cine español no hay ninguna duda (Sojo Gil 2009: 15)[1]. Desde su estreno en 1953, consiguiendo una gran acogida desde el punto de vista de la crítica y del público, el film se ha convertido en parte fundamental del imaginario cultural del franquismo y de la resistencia de un sector contrario al régimen dictatorial que abogaba por dar una bocanada de aire fresco al adocenado panorama cinematográfico español. La década de los cuarenta, dentro de la autarquía económica originada en la postguerra civil española, había generado un tipo de cine de género acomodaticio y mediatizado por la censura y la versión de hechos históricos desde el ideario de los vencedores. La promoción de un cine historicista de cartón-piedra que intentaba justificar la política de Franco, por medio de un revisionismo decimonónico, utilizando algunos hechos relevantes de la Historia de España, daba pocas oportunidades a los nuevos directores que ya a finales de la década estudiaban la carrera cinematográfica en el I.I.E.C., Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la flamante escuela de cine madrileña por cuyas aulas pasaron estudiantes deseosos de aportar nuevas ideas al cine español del momento[2].

1. Eso es algo que se dice en el artículo de Fernando Morales (Morales 2002: 70). Asimismo, la película ha sido elegida por el programa de RTVE *Historia de nuestro cine* (2015), para inaugurar la proyección de 390 filmes que recorrerán la historia del cine español, por ser quizás la obra cinematográfica más emblemática del séptimo arte hispano.

2. El Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) fue creado por Órdenes Ministeriales de 18 y 26 de febrero de 1947, con el objetivo de atender a la mejor formación teórico-práctica del alumnado, en las disciplinas que conforman la producción cinematográfica. En 1951, al crearse el Ministerio de Información y Turismo, el I.I.E.C. se integra en este departamento y, en 1962, cambia su nombre por el de Escuela Oficial de Cinematografía (E.O.C.).

Dentro de los nuevos valores que se hallaban estudiando por aquel entonces en el I.I.E.C., se encontraban Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. El primero de ellos, que ni siquiera finalizó sus estudios en la citada institución, era un joven madrileño relacionado con el comunismo en la clandestinidad, mientras que el segundo era un valenciano anarquista un tanto *sui generis* y compañero de viaje de otros personajes fundamentales en la lucha antifranquista. En compañía de otros entusiastas alumnos de la escuela como Ricardo Muñoz Suay, Florentino Soria, Eduardo Ducay o Paulino Garagorri, Berlanga y Bardem sacan adelante su ópera prima con una pequeña productora llamada *Industrias Cinematográficas Altamira*, formada por compañeros salidos del I.I.E.C. La película se titula *Esa pareja feliz* (1951) y cuenta la historia de una pareja de clase popular que intenta salir adelante en el Madrid de la época por medio del pluriempleo y de los cursos por correspondencia. Es evidente la influencia del cine neorrealista más urbano y de cineastas tan prestigiosos como el francés Jaques Becker y su filme *Antoine et Antoinette* (*Se escapó la suerte,* 1947), que había impresionado gratamente a los realizadores (Hernández Les / Hidalgo 1981: 32-33). No obstante, aparte del evidente barniz neorrealista de la obra, uno de los aspectos más destacables del mismo es la secuencia inicial que parodia el ya citado cine historicista y grandilocuente afín al franquismo y una de sus películas más emblemáticas, *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña. La crítica a este tipo de cine es certera ya que la pobreza de medios y el querer aparentar lo que no hay, preside el film de *fazaña* que se está rodando en unos estudios cinematográficos de Madrid[3]. Interpretaciones exageradas, actores y figurantes vestidos con trajes imposibles y pelucones ridículos, diálogos engolados y decorados de cartón-piedra, son algunos de los rasgos más significativos del tipo de cine que se quiere parodiar en esta escena. En el desenlace de la secuencia que se está filmando, una reina medieval se tira desde lo alto de una torre y destroza medio decorado, ya que la manta con que la van a recoger y mitigar, de ese modo, su caída está rota. El actor que interpreta el papel de director de la producción historicista dice que en esas condiciones es imposible hacer cine. Y tiene razón, ya que era muy

3. A las películas del cine historicista español de los años cuarenta se les llama *cine de fazaña*, refiriéndose ese término a las hazañas realizadas por los protagonistas de épocas pretéritas para preservar la unidad e identidad de España.

dificultoso filmar películas con los pocos medios que se contaban. Al modelo historicista auspiciado por la productora Cifesa le quedaba poco tiempo. Era el momento de un cambio progresivo, si bien *Esa pareja feliz* no encuentra distribución tras su filmación y tiene que esperar a que se produzca el éxito de *Bienvenido Mister Marshall* para ser estrenada.

La oportunidad de trascender y transgredir, con una película que marcará una época, llega a Berlanga y Bardem cuando ambos son llamados por la productora Uninci[4] para escribir el guión de una supuesta película folclórica para lanzar a la cantante andaluza Lolita Sevilla (Heredero 1994: 311-320). Los jóvenes se ponen a la labor y escriben el germen del guión de *Bienvenido Mister Marshall.* Para redondear el trabajo, la productora contrata a Miguel Mihura que remata la propuesta de Bardem y Berlanga y mejora sustancialmente los diálogos de la película. A causa de razones económicas, Bardem es expulsado del proyecto, rompiéndose definitivamente el tándem Bardem-Berlanga y quedando en solitario éste último como único director de la película. La obra es presentada a la censura como un musical folclórico ideado para el lucimiento de la estrella emergente de la canción andaluza Lolita Sevilla y no tiene dificultades para superar la coercitiva y voraz tijera. El estreno de *Bienvenido Mister Marshall* el 4 de abril de 1953 en el cine Callao de Madrid se convierte en un acontecimiento y la película logra un gran éxito de público y de crítica. En la capital española permanece en cartelera cincuenta y un días. A Barcelona llega el 29 de abril y permanece otros cuarenta días ininterrumpidos (Tena 2002: 120-121). El gran éxito comercial del film fue sustentado por una ambiciosa campaña publicitaria fundamentada principalmente en la presencia de llamativos anuncios en prensa escrita (Palacio 2004: 232-233). La crítica fue benévola y uno de los rasgos más significativos que echaban en falta los críticos en la película era la existencia de una historia de amor en la misma (Tena 2002: 122).

El paso de la película por el Festival de Cannes de 1953 y la obtención de dos premios en el prestigioso certamen, se antoja fundamental

4. Uninci es una de las productoras fundamentales para entender el cine español del franquismo ya que comenzó su actividad con *Bienvenido Míster Marshall* y la concluyó con *Viridiana* (1962), dos de los filmes más importantes de la Historia del cine español de todos los tiempos (Salvador Marañón 2006).

para comprender el éxito del film y el despegue de su distribución internacional (Sojo Gil 2009: 347)[5]. En España se intentará repetir la exitosa fórmula de *Bienvenido Mister Marshall* y, de ese modo, se producirán una serie de películas parecidas: comedias ambientadas en pequeños pueblos del interior del país con repartos corales, así como la inclusión de alguna anécdota relacionable con la política internacional del momento en el guión, con una reinterpretación evidente de la visión que de los Estados Unidos se tiene desde España tras los Acuerdos Bilaterales de 1953 firmados entre los dos países. Si bien en el film de Berlanga se aboga por una resignación ante el paso de largo de los americanos, a quienes se critica por medio de la ironía, en las películas consecuentes al éxito de *Bienvenido Mister Marshall*, los visitantes son vistos como nuevos y buenos amigos que ayudan a España y con los que hay que cooperar de cara a combatir al enemigo común en la Guerra Fría, la Unión Soviética. Este hecho se ve perfectamente en *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), ambas de Rafael J. Salvia, así como en *El hombre del paraguas blanco* (1959), de Joaquín Luis Romero Marchent (Sojo Gil 2011).

Para finalizar con estos aspectos preliminares y antes de entrar en la materia propiamente dicha de este estudio, hay que citar la celebración en 1955 de las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, verdaderos Estados Generales del cine español, donde se intentaron resolver los males endémicos del sector y cuyas conclusiones se resumen en el famoso pentagrama de Bardem: "El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico". Uno de los filmes que se proyectaron en el encuentro con la intención de abogar por un nuevo modelo de cine fue, como no podría ser de otra manera, *Bienvenido Mister Marshall*.

Dicotomía verdad-mentira

Uno de los ejes fundamentales en que podemos analizar *Bienvenido Mister Marshall* es aquel que se articula en torno a una dicotomía verdad-mentira que contrapone una serie de aspectos presentados en

5. Estos galardones fueron el Premio internacional a la mejor película de humor y la Mención especial de la FIPRESCI al mejor guión para Bardem, Berlanga y Mihura.

el desarrollo del film de manera excelente y que se presentan a lo largo de la película como ejes vertebradores de una lectura lineal de la obra y de otro texto subyacente tras ese barniz de normalidad que permite una lectura crítica de la España del momento, desde posturas ideológicas dispares como la comunista o la falangista desencantada, siempre ambas insertas en una reinterpretación del regeneracionismo de finales del siglo XIX, en un contexto tan complejo como era el de la postguerra franquista.

A este respecto, en la película se presenta una contraposición entre la España real que aparece en el texto fílmico representada por la depauperada realidad del pequeño pueblo castellano de Villar del Río, trasunto de la atrasada España rural de inicios de los años 50, y la España ficticia que supone el enmascaramiento de esta realidad bajo una apariencia ilusoria que es la aldea castellana disfrazada de pueblo andaluz como imagen desenfadada y festiva que se quiere dar de cara a la llegada de los norteamericanos[6].

Y es que, sin duda alguna, Villar del Río es la imagen real de una España, que a inicios de la década citada es una nación atrasada, en la que todavía persisten las cartillas de racionamiento, la autarquía económica y el autoabastecimiento, no hay tractores para trabajar el campo de manera mecanizada, el aislamiento internacional del país es una evidencia y una de las maneras de salir de esa penosa situación económica es abrirse en cierta manera al exterior, receloso de la condición dictatorial de España que está sufriendo aún su postguerra y al no haber intervenido en la II Guerra Mundial se queda fuera de las ayudas del *European Recovery Program*, más conocido como Plan Marshall. Como dice Ramón Tamames: la vía autárquica a ultranza demostraba que no se podía dar más de sí. Era necesario buscar como fuese ayuda al exterior para acabar con un racionamiento que duraba trece años (Tamames 1980: 460). La imagen real y preocupante del atrasado campo se articula con el respeto de Berlanga por el único personaje de la película que es tratado con dignidad y no aparece caricaturizado, que es el campesino Juan, símbolo de un labrador cualquiera, uno de muchos, que se desloma para sacar el jornal y mantener a su humilde familia, y que nos retrotrae al

6. En la película se dice en varias ocasiones que a España en el extranjero se la conoce a través de Andalucía.

labriego Juan Castilla de la mítica *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey[7]. Pues bien, el Juan de *Bienvenido Míster Marshall* es un campesino que necesita un tractor para labrar la tierra, ya que la mecanización del agro español es realmente escasa. La posibilidad de que los americanos del norte le traigan uno como si de los Reyes Magos se tratase y como aparece parodiado en la secuencia del sueño del campesino, es la esperanza a la que se aferra el labrador para salir adelante. La ayuda externa es precisa. Juan la necesita y Villar del Río como reflejo de la España de la época también. La nación española tenía un hándicap sustentado en la escasa tecnificación del campo. Un 88,6% de la población agrícola era personal no cualificado en ese momento (Tamames 1980: 430). Era necesaria una revolución agronómica y fuertes inversiones en abonado y tractorización. Este hecho supondría salir de la miseria económica, intentar despuntar económicamente y alinearse en el bloque capitalista luchando contra la "sinrazón bolchevique". La España real que presenta Berlanga por medio de Villar del Río es también una España caciquil cuyo gobierno en el pueblo está llevado por una pequeña oligarquía de fuerzas vivas que detentan el control de las cosechas y llevan adelante sus chanchullos aprovechándose de la gran masa campesina que trabaja de sol a sol. Del mismo modo, estos poderes fácticos locales rinden pleitesía, aunque con cierto resquemor, a los funcionarios estatales cada vez que vienen al pueblo con noticias importantes. España está también gobernada por una oligarquía caciquil con el Generalísimo a la cabeza y un gobierno cada vez más formado por tecnócratas que apartan a los miembros de Falange, importantes en la victoria de la Guerra Civil y en la reconstrucción de la nación en los años cuarenta, para crear un nuevo orden más acorde con los tiempos. La fracción agraria de las clases medias rurales está integrada por élites locales, "fuerzas vivas" o caciques de pueblo (Tamames 1980: 385).

La España ficticia que intenta dar una imagen moderna y desenfadada ante la visita de los estadounidenses es la otra cara de la moneda. Villar del Río se traviste de pueblo andaluz y los habitantes de la aldea castellana se disfrazan de cordobeses. Las calles se engalanan y pintan y se

7. Con esta película se pueden sacar grandes similitudes que aparecen también en el film que nos ocupa, aunque la obra de Rey sea un drama canónico y la de Berlanga una comedia costumbrista.

construyen estructuras de cartón-piedra que asemejan las villas andaluzas que supuestamente se conocen en el extranjero. La imagen tópica del flamenco, los toros y el *cante jondo*, vende mucho más en el exterior que la austeridad, sequedad y sobriedad de la Castilla eterna. El cartón-piedra de los decorados es el mismo que se utilizaba en las películas historicistas. El cine falso tiene que ser sustituido por un realismo veraz exento de artificio. El intento tercermundista de dar una imagen desenfadada a los imperialistas visitantes, ataviando el pueblo de farolillos, banderitas y fuentes con chorrito luminoso deviene en una sensación de frustración en la escena del paso de largo de los norteamericanos y la subsiguiente decepción y depresión del pueblo en la secuencia de la lluviosa resaca en que hay que sufragar el carnaval entre todos los habitantes del pueblo. Y de ahí es de donde surge uno de los mensajes regeneracionistas del film: la solidaridad y unión de los habitantes de la aldea para sufragar los gastos de la mascarada, aportando todos alguna cosa que poseen, supone que se puede salir de la miseria apostando por el esfuerzo cotidiano y por la unidad de todos. La lluvia, además, regenera la situación anterior y limpia la conciencia de los habitantes del pueblo. Además, sale el sol después y se mantiene viva la esperanza.

Este hecho, el de disfrazar una población de otra cosa para agasajar a los visitantes y dar una imagen de lo que no se es en realidad, no es algo novedoso en *Bienvenido Míster Marshall*, sino que se da en dos filmes precedentes que influyen claramente en la cinta de Berlanga. Nos referimos a la película estadounidense *Wild and woolly* (*De lo vivo a lo pintado*, 1917), de John Emerson (Braucourt / Guarner 1978: 38) y a *La kermesse héroïque* (*La kermesse heroica,* 1935), del belga Jacques Feyder (Hernández Les / Hidalgo 1981: 39). Sobre este último film, Berlanga ha reconocido que es una de las fuentes de inspiración para elaborar la propuesta de guión de la película que nos ocupa, negando cualquier relación con la obra cinematográfica del mudo norteamericano, con la que, sin embargo, hay coincidencias evidentes (Sojo Gil 2009: 175-178). Y es que en *De lo vivo a lo pintado*, los habitantes de un pequeño pueblo del Oeste americano se disfrazan de *cow-boys* y engalanan su aldea como si fuese el escenario de un western en la segunda década del siglo xx. Todo es falso en Bitter Creek (Arizona). Los vaqueros están disfrazados, los edificios asemejan los lugares arquetípicos de un film de este tipo. Y todo ello para agradar al hijo de un magnate que quiere invertir en el

pueblo y que es muy aficionado a este tipo de cine. Paradójicamente, la secuencia del sueño del alcalde en *Bienvenido Mister Marshall* también recurre al western como género paródico y homenaje al cine, aunque toma como modelo *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939), de John Ford (Sojo Gil 2009: 137-139). En el caso de la película de Feyder, como hemos comentado, Berlanga y Bardem reconocieron la influencia de esta obra a la hora de confeccionar el guión de *Bienvenido Míster Marshall.* El pavor de los habitantes masculinos de una localidad flamenca, en la época en que Flandes pertenecía a España, a la visita de la temible armada hispana conocida por sus saqueos, hace que las mujeres del pueblo organicen un recibimiento en que colmen de agasajos a los visitantes y eviten todos los desmanes previstos por sus atemorizados maridos.

La máxima expresión de la mentira en la película viene dada por la manipulación con que las fuerzas vivas del pueblo tienen sometidos a los habitantes de la pequeña localidad castellana de Villar del Río. Para ello, estos poderes fácticos emplean una serie de medios a su alcance para manejar al pueblo llano y para transmitir el mensaje que el Gobierno de Franco quería difundir por España ante el acercamiento al bloque capitalista cuya punta de lanza eran los Estados Unidos. En todo momento, el gobierno municipal capitaneado por su, relativamente sordo, alcalde don Pablo, utiliza resortes gubernamentales como la enseñanza o el cine para divulgar mensajes oficiales. Para preparar la venida y el recibimiento a los americanos en una celebrada secuencia del film, los habitantes de la aldea escuchan en la escuela municipal una disertación pedagógica sobre la grandeza económica de Estados Unidos por medio de la maestra del pueblo. Poco más tarde, antes de proyectarse un previsible western, el NO-DO, noticiario documental oficial del Régimen, presenta a los asombrados paisanos de la villa castellana un reportaje sobre los Planes Marshall y la reconstrucción de Europa gracias al capital norteamericano. España necesita tractores para mecanizar el campo y sacar más rendimiento a las tierras y otros países como Italia o Francia están saliendo de sus posguerras gracias a la influencia estadounidense. No es que este NO-DO cuente en este caso mentiras a la población, ya que habla de los Planes Marshall y de las ayudas americanas a Europa, sino que muestra el ansia de España por entrar en ese programa, aunque los americanos ignoren las pretensiones de Franco, y manipula a la población ante la necesidad de que el país entre en la órbita yanqui

para salir de la grave crisis económica en que se encuentra, viendo como única salida probable el alineamiento en el bloque capitalista dentro de la Guerra Fría, a pesar de los recelos de algunos de los estados democráticos que componen ese grupo.

El momento álgido de la manipulación mentirosa hacia la población de Villar del Río se produce en la secuencia más conocida de la película, la del discurso del Ayuntamiento a cargo del alcalde, Don Pablo (José Isbert), y del organizador del recibimiento y representante de la cantante folclórica Carmen Vargas (Manolo Morán). Desde el balcón del consistorio, el pregonero del pueblo presenta al primer edil y al promotor, todos ellos disfrazados de cordobeses, y una enfebrecida multitud de aldeanos castellanos, también ataviados de andaluces, escucha las palabras de las autoridades. La mentira es atroz ya que es imposible creerse lo que allí se cuenta. Parece un pregón festivo y no un acto político. La mascarada y el carnaval, fiestas que dan rienda a las bajas pasiones, imponen su ley. Gracias a la maestría de los diálogos concebidos por Miguel Mihura, el discurso del Ayuntamiento se compone de dos individuos hablando de diferentes maneras sin decir absolutamente nada claro a los allí presentes. Relacionados con la novela picaresca del Siglo de Oro, los personajes del alcalde y del promotor juegan con distintas formas de comunicarse pero ambas válidas para el efecto que se quiere lograr. El alcalde, que utiliza su sordera para parecer menos listo de lo que es, da un discurso vacío repitiendo frases una y otra vez sin decir absolutamente nada[8]. El promotor, por su parte, es un personaje verborreíco que habla sin parar dando un discurso vacío, abrumador en datos y lleno de mentiras y exageraciones, propio de un charlatán de feria que es lo que es este personaje. La inteligencia de Berlanga es grande al jugar en la alternancia plano-contra plano, con las reacciones de los falsos cordobeses ante el vacuo discurso de sus autoridades. El discurso se articula en torno a la mentira que es España en ese momento y la imagen de nación festiva, andaluza y folclórica que se quiere dar de cara al exterior, frente a la miserable y subdesarrollada imagen real castellana que no vende producto ante la posibilidad de llegada de ayudas foráneas. El

8. "Como alcalde vuestro que soy os debo una explicación, y esta explicación que os debo os la voy a pagar. Porque yo, como alcalde vuestro que soy os debo una explicación..." Este es el inicio del célebre discurso del alcalde de Villar del Río en *Bienvenido Míster Marshall*, con alguna de las frases más conocidas de la historia del cine español.

momento álgido del discurso es cuando Manolo se refiere a los habitantes de Villar del Río como "inteligentes y despejaos" y acto seguido Berlanga nos muestra dos rostros del subdesarrollo agrario español más propios de los cuadros del Zuloaga segoviano o de *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), de Buñuel. Hay más detalles que muestran la ingenuidad de los paisanos que hacen lo que sus mandatarios les exigen: el niño metiéndose el dedo en la nariz, la joven que se cambia la flor con la de detrás…. La secuencia finaliza, además, con una frase: "Viva Andalucía" que no hace sino que el pueblo de Villar del Río, y por qué no, sus dirigentes también se vayan creyendo su propia mentira. La única ruptura a la ortodoxia del discurso oficialista de las fuerzas vivas se produce con la aparición de Don Luis, el hidalgo venido a menos, que es junto a Don Cosme, el párroco, el único habitante del pueblo que no ve clara la llegada de los americanos[9].

Utilización paródica de los géneros cinematográficos. La ironía en *Bienvenido Mister Marshall*

Uno de los ejes en que vertebra su discurso *Bienvenido Mister Marshall* y con el que acrecienta su propuesta irónica, es el referido a la utilización de géneros y movimientos cinematográficos y la parodia de los mismos insertos dentro del desarrollo del film. A nivel promocional la película se vendió aludiendo a esta cuestión. Algunos de los anuncios editados a tal efecto en los principales periódicos del país presentaban unos carteles con el *Tío Sam* vaciando una cartera repleta de dólares y a su lado cuatro fotogramas del film con la siguiente leyenda que se refería a *Bienvenido Mister Marshall* por medio de la negación de los géneros parodiados: "No, no es una película del Oeste, ¡Qué va a ser una película histórica! Desde luego no es una película neorrealista, y no, tampoco es una película folclórica" (Palacio 2004: 233). La obra consta de un desarrollo lineal en el guión tan sólo roto por la secuencia de los sueños de los personajes en que se ponen de manifiesto sus anhelos y obsesiones respecto a la llegada de los americanos al pueblo. La cinefilia

9. El hidalgo pertenecía a una oligarquía rural relacionable con Falange que no encontraba acomodo en la nueva política de Franco y por eso era un sector desencantado con el Régimen, mientras que el sacerdote velaba por la integridad del catolicismo frente a la multiplicidad de credos y pecados que podrían traer los visitantes.

de Berlanga, recién salido del I.I.E.C., por otro lado utiliza estos homenajes a corrientes cinematográficas y a géneros conocidos de la historia del cine con diferentes objetivos como explicaremos a continuación. Los géneros cinematográficos parodiados en el film son: el cine negro norteamericano, el cine historicista español y el western, mientras que los movimientos homenajeados en la obra son el expresionismo alemán y el neorrealismo agrario italiano. Además de los que aparecen en los sueños, nos encontraríamos con una parodia y crítica al cine folclórico español a lo largo de todo el film. Vayamos por partes.

Las películas de *gangsters* del cine negro norteamericano protagonizadas por James Cagney o Edward G. Robinson, eran muy conocidas por el gran público español de la época. Como ya es sabido, uno de los principales opositores a la llegada de los norteamericanos a Villar del Río es el cura del pueblo (Luis Pérez de León), ya que tiene miedo que se pierda la ortodoxia de la fe católica con la perniciosa influencia de protestantes, judíos y otros integrantes de religiones diferentes a la católica, apostólica y romana, que se reafirmará en España como oficial sobre todo tras el Concordato con la Santa Sede de 1953. En la pesadilla del párroco se celebra una procesión de Semana Santa con los penitentes circulando por una calle con sus capirotes y hábitos. La solemnidad es nota distintiva como requiere la ocasión. Al doblar la comitiva una esquina, la música marcial hasta el momento cambia y se transforma en una melodía de *dixie-band* y los cofrades se convierten en miembros del *Ku-Klux Klan*, como vemos en la parte trasera de sus vestimentas. El siguiente plano nos muestra un interrogatorio a que es sometido el sacerdote por unos tipos con pinta de policías corruptos o *gangsters*. De ahí pasamos a la segunda parte de la pesadilla donde se homenajea al expresionismo alemán y concretamente a la película *Das kabinet des Dr. Caligari* (*El gabinete del Dr. Caligari,* 1919), de Robert Wiene. Los decorados concebidos por el director artístico Francisco Canet aparecen alargados exageradamente. El punto de vista de la cámara también deforma las imágenes. Un extraño juicio al cura por su oposición a la llegada de los visitantes está a punto de suceder. Será juzgado por el *Comité de Actividades Antiamericanas*, célebre en la "caza de brujas" del *maccarthysmo*. El juez es un extraño personaje que se asemeja a Salvador Dalí y que habla al revés, en clara relación al surrealismo y a una escena de *Spellbound* (*Recuerda,* 1945), de

Alfred Hitchcock. Los miembros del jurado son los disciplinantes que atraparon al sacerdote en un primer momento. El sueño se torna siniestro ya que el cura es condenado a muerte. Desde una óptica irónica, los herejes americanos defensores de la supuesta libertad de clero, ejecutan al adalid de la religión católica en la película.

El siguiente género parodiado en la película es el cine historicista de Cifesa que el Régimen promocionó, especialmente en la década de los cuarenta, para justificar la cruzada franquista en un contexto de depresión económica que era la posguerra, por medio de episodios gloriosos de la historia de España. Es la segunda vez en dos películas que Berlanga arremete contra el grandilocuente "cine de fazaña", tras el episodio anteriormente comentado de *Esa pareja feliz*. Si en aquel caso el film parodiado era *Locura de amor*, en esta ocasión el valenciano se atrevió con otro de los proyectos ambiciosos de la "antorcha de los éxitos"[10], que no fue otra que la película de Juan de Orduña *Alba de América* (1952), prácticamente el canto de cisne de este tipo de cine que deja paso a otro tipo de propuestas entre las continuistas que prefirieron centrarse en géneros más populares y consolidados como el folclórico, el religioso o la comedia costumbrista sin pretensiones. En el film que nos ocupa, el cine historicista es cuestionado por medio del sueño del indiano venido a menos, el otro opositor a la llegada de los americanos junto al párroco, que sueña que es uno de los conquistadores españoles de América. A diferencia de la pesadilla expresionista, donde el decorado juega un papel fundamental, en este caso la llegada del hidalgo a las Indias se produce en un escenario teatral, parecido a uno que ya aparecía en *Esa pareja feliz*[11]. La partida del barco desde España es solemne como así justifica la música de Jesús García Leoz. El navío es despedido por un variopinto grupo de gente entre los que hay personajes de la época, algunos falsos cordobeses e incluso varios individuos ataviados con trajes del XVIII. Como se trata de un sueño absurdo, todo vale. El desembarco en tierra se hace atravesando unas falsas olitas a bordo de una barca llamada Purita, con lo cual la ridiculización del género es manifiesta ya

10. Por este lema, que aparecía en su imagen corporativa, se conocía a Cifesa en España.

11. En este film hay una secuencia ambientada en un teatro de barrio donde se representa una obra relacionada con la *Conjuración de Catilina* y cuya escenografía es tan pobre como la del sueño del hidalgo.

que incide en la falta de medios que gobernaba por aquel entonces el cine español. El descubridor es recibido por unos indios que lo meten en un puchero gigante con intención de comérselo. Además, el actor que encarna al conquistador, Alberto Romea, formaba parte del reparto de *Alba de América.* Irónicamente, los "indios", criticados por el hidalgo y ascendientes de los americanos que van a visitar España, se comen a este personaje queriendo dar a entender que la cultura visitante va a comerse literalmente la personalidad española, a pesar de que ésta tiene más raigambre e historia que la americana.

Dentro del complejo secuencial que componen los sueños de los personajes principales de la película ante la llegada de los americanos, el más destacado es del alcalde, que es una parodia de uno de los géneros más populares del cine norteamericano por aquellos tiempos. Nos referimos al western. A diferencia de las otras tres pesadillas, la duración de esta es mayor y parodia de manera certera el género del Oeste con la utilización de prácticamente todos los convencionalismos y arquetipos que están unidos a este género: vaqueros, whisky, *saloon*, disparos, duelo, cabareteras, póker... La acción transcurre en el café cantante de Villar del Río y los protagonistas del sueño son los tres principales personajes de la película: el alcalde convertido en el *sheriff* de la función, el promotor que hace el papel del cuatrero y la folclórica, que es la cabaretera que actúa en el lugar, interpretando canciones andaluzas y coplas. Un primer rasgo que llama la atención del peculiar western de *Bienvenido Mister Marshall* es que los personajes no hablan en castellano sino que chafardean o chamullan, como dice la tonadillera, una suerte de inglés chapurreado en el que no dicen nada real. Es una parodia a los filmes en versión original que veía Berlanga en festivales y otros foros, sin duda. Desde un punto de vista irónico, el inglés farfullado, idioma de los visitantes se torna en un vehículo de incomunicación y se convierte en algo incomprensible para los habitantes de Villar del Río reflejados en este sueño. El único personaje de esta pesadilla que es entendido por todos es la tonadillera que interpreta en español una canción que critica el empleo del inglés chapurreado. Símbolo de la cultura caduca promovida por el franquismo, la cantante es interrumpida por la pelea que se provoca en el *saloon* y por el nuevo orden establecido por los americanos en el mundo. Otro aspecto que llama la atención poderosamente en esta secuencia es la utilización como referente de la escena final de la taberna y el posterior

duelo del mítico filme de John Ford *La diligencia*, verdadero ejemplo de revitalización del género western y compilador de todos los arquetipos y convencionalismos del mismo. En el bar del filme fordiano se masca la calma tensa cuando la diligencia llega a Lordsburg y se produce el enfrentamiento entre Ringo Kid (John Wayne) y los malvados Hermanos Plummer, al igual que sucede cuando el villano encarnado por Manolo Morán irrumpe en la taberna del film de Berlanga. El duelo entre este último y el sheriff-alcalde y la ingesta de whisky y el posterior recorrido de la botella de lado a lado de la barra están claramente sacados de *La diligencia.* El absurdo onírico será característica preponderante en el final de la pesadilla con la irrupción de la cabaretera que canta una copla titulada *De Sevilla a Canadá* y la posterior pelea pondrá colofón a esta desvirtualización genérica del western que puede ser vista como precedente del *spaghetti-western* más paródico y humorístico.

El siguiente homenaje llevado a cabo por medio de un sueño, no se remite en este caso a un género, como los anteriores, sino al movimiento cinematográfico neorrealista en su vertiente más agraria, en este caso. Nos referimos al sueño del campesino Juan, trasunto de la población anónima del campo hispano y personaje tratado con una gran dignidad, frente a la caricatura del resto del elenco principal del film, como ya se ha comentado con anterioridad. Por medio de bellas imágenes, el labriego recibe un inesperado regalo que le llega del cielo: un tractor, elemento necesario para el progreso, para la mecanización del campo y para poder trabajar de manera más eficiente las tierras y salir de la miseria y la pobreza. Los americanos, vestidos de Reyes Magos, lanzan el tractor en paracaídas desde un avión. El campesino y su familia montan en el vehículo y el paracaídas se abre creando imágenes de gran belleza gracias al trabajo del director de fotografía Manuel Berenguer[12]. El campesino, el obrero o el pescador es presentado con dignidad como sucedía en filmes italianos como *Riso amaro* (*Arroz amargo,* 1949), de De Santis, o *La terra trema* (*La tierra tiembla,* 1948), de Visconti. Hay

12. Berlanga tuvo muchos problemas en el rodaje de *Bienvenido Míster Marshall.* Uno de ellos fue con el director de fotografía, Manuel Berenguer, al respecto del plano citado en que el director valenciano quería que se abriese el paracaídas mientras no corría una gota de viento. Finalmente la filmación salió bien y el paracaídas se abrió milagrosamente. El otro lío lo tuvieron en el rodaje del sueño del alcalde, con el espejo del café que reflejaba en todo momento al equipo del film.

un grado de ingenuidad en el pueblo llano adoctrinado por los gobernantes que piensan que las ayudas van a llegar de ese modo. Para montar la secuencia y ante la imposibilidad de contar con un avión que lanzara tractores al campo, Berlanga utilizó imágenes de archivo referidas al Plan Marshall procedentes del NO-DO, y ambientadas en algún frondoso y verde lugar europeo que contrasta con la sequedad del campo madrileño donde se rodó la película.

El único género ridiculizado en la película fuera del complejo secuencial de los sueños de los principales personajes es el folclórico. La película fue presentada a la censura como un filme musical folclórico al servicio de la estrella emergente de la canción española Lolita Sevilla. Siguiendo los cánones oficiales y convencionalismos de este popular género, sobre todo en los años 40 y 50, en *Bienvenido Míster Marshall* se utiliza la canción española para ridiculizar un género populista, falso, festivo y alejado de la penosa situación por la que se pasaba en España y en Andalucía. Los filmes realizados como vehículos de lucimiento de estrellas de la tonadilla y la copla como Lola Flores, constaban de cuatro o cinco números musicales en que la cantante en cuestión se lucía, siendo el número musical final el *clímax* del film y el colofón al mismo. Ni que decir tiene que los números contaban con una escenografía y unas condiciones especiales dentro de las películas y en todos ellos en el caso de que hubiera público éste ovacionaba y aplaudía a rabiar la tonadilla en cuestión. Al margen de eso, la imagen que se daba de Andalucía era idílica y falsa, nada que ver con la mala situación económica de la región, y se olvidaba del verdadero valor del flamenco y la copla a favor de la música al servicio de la película[13]. Todo esto se pone en tela de juicio en *Bienvenido Míster Marshall.* De los cuatro números musicales que interpreta Lolita Sevilla, el primero tiene un cierto interés por parte de la concurrencia al café del pueblo. El segundo, por el contrario, es cortado a la mitad en montaje con la reunión entre el alcalde y el promotor, y el final sólo suscita tres aplausos y a varios parroquianos jugando a cartas de espaldas sin hacer caso a la canción. El tercer número musical, la famosa *copliya de las divisas* supone uno de los momentos culminantes

13. No todas las películas ambientadas en Andalucía o que mostraban el folclore de esta tierra eran malas. Dos estimables intentos de dignificar el flamenco fueron *Embrujo* (1947), de Carlos Serrano de Osma, y *Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville.

de la transformación de Villar del Río en villorrio andaluz y funciona a la perfección articulado dentro de la estructura del guión. Por último, la postrera aparición de la tonadillera se produce dentro del sueño del alcalde, la pesadilla del western, y su interpretación de un tema musical de ilustrativo título: *De Sevilla a Canadá*, provoca el desencadenante de la pelea final del citado sueño y el postrero despertar del alcalde. Todo ello y la impostación por medio de los falsos decorados de la esencia andaluza en un pueblo de Castilla consuman la ridiculización del género folclórico en el film de Berlanga.

Manipulación ideológica por medio de varios planos.

El último de los rasgos llamativos de *Bienvenido Míster Marshall* que vamos a comentar en este artículo, es la manipulación del público al que se le ofertan mensajes subyacentes relacionados con la ideología de los artífices de la película y que se llevan a cabo por medio de algunas imágenes o planos concretos dentro de la misma. Se ha comentado en repetidas ocasiones la filiación comunista de algunos de los artífices de la película como Ricardo Muñoz Suay o Juan Antonio Bardem. Siendo cierta esta filiación, también observamos mensajes falangistas en algunas imágenes del film, ya que no hemos de olvidar que varios miembros de Uninci, como los hermanos Joaquín y Alberto Reig provenían de Falange, y en 1952 la citada organización pasaba a un segundo plano y ya no era el sustento del Régimen como había sido en la Guerra Civil y en los primeros años de la postguerra. Por último, no hemos de olvidar la filiación regeneracionista de la película como veremos en algunos momentos de la misma. Este regeneracionismo puede complementar la visión comunista o falangista de diversos momentos de la obra (Sojo Gil 2009: 283).

Respecto al comunismo, llama mucho la atención un plano dentro de la secuencia del discurso del Ayuntamiento cuando observamos un mar de sombreros cordobeses como homenaje a un plano similar del film de Vsevolod Pudovkin que Berlanga conocía a la perfección, que no era otro que *Koniets Sankt Petersburga* (*El fin de San Petersburgo,* 1927). En el caso del filme soviético el plano se encuentra en la secuencia en que los burgueses se reúnen en la plaza y de manera similar escuchan un discurso, al igual que los personajes del film que nos atañe. Homenaje

soterrado pero efectivo para todos aquellos que profesaban el comunismo en la clandestinidad y conocían el filme soviético. Y además de eso un gol por la escuadra a la censura.

Otra referencia clara al comunismo es la cola solidaria que se monta en el pueblo tras el frustrante paso de los americanos y la aportación de todo tipo de enseres para paliar los gastos de la mascarada. Es como la continuación de la cola petitoria de obsequios a los estadounidenses pero a la inversa. La idea de esta fila solidaria proviene del film comunista militante *Espoir* (*Sierra de Teruel,* 1938), del francés André Malraux, en cuya secuencia inspiradora todo el mundo aporta algo y la cooperación de todos origina la salida al problema.

Y es que la solidaridad de todos los habitantes de Villar del Río y la unión de los mismos para organizar el recibimiento o para paliar los gastos del mismo se inscriben dentro de un regeneracionismo noventayochista presente en gran cantidad de filmes del momento. Para salir adelante no hay que creer en ayudas externas ni en los Reyes Magos ni en quimeras, como sucedía en *Esa pareja feliz*. El trabajo cotidiano y el esfuerzo de todos darán sus frutos. Es un mensaje paradójico que postulaban los comunistas, los falangistas desencantados e incluso los franquistas. Todo el mundo quería salir de la miseria a toda costa y volver a reengancharse a un mundo que iba una década por delante. En ese sentido, la secuencia posterior a la pasada de largo de los americanos en que llueve y hay tristeza y melancolía ante los Planes Marshall que dejan abandonada a España, se torna en la solidaridad que ya hemos comentado al hablar de la cola solidaria y en esperanza ya que el agua será para Franco el *leitmotiv* de sus planes agrarios, de la modernización de las estructuras rurales, y el agua, además tiene un componente simbólico de limpieza y además, tras la lluvia sale el sol y con él la esperanza que es lo último que se pierde, como sucede en la película. El agua regeneradora será un componente básico de las películas ambientadas en medio rural de los años cincuenta (Sojo Gil 2009: 292-295)[14]. La posesión de la misma generará el milagro agrario español, siempre desde una óptica

14. Dos ejemplos de lo que estamos comentando serían las películas *Aquí hay petróleo*, de Rafael J. Salvia, y *Orgullo* (1955), de Manuel Mur Oti. En la primera, se busca petróleo en una de zona de Burgos y se encuentra agua. En la segunda, en los Picos de Europa, un grupo de campesinos cruza unas montañas para buscar el preciado líquido que les da la vida y que es necesario para desempeñar su labor ganadera.

regeneracionista. Y es que no debemos olvidar la visión bucólica que del campo nos da el falangismo. La bonhomía de las gentes y el contraste con la corrupción y el peligro de lo urbano, aspecto que se veían claramente ya en *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, film ambientado en una cruel Madrid en que el campo sólo es evocado, también se observa en *Bienvenido Míster Marshall* sobre todo en los planos dedicados al campesino Juan.

Antes de terminar, hemos de referirnos a un plano que creó mucha controversia sobre todo en la proyección de la película en el Festival de Cannes y que fue el de la alcantarilla por la que discurren dos banderitas, la española y la norteamericana. Uno de los jurados de aquella edición del certamen, el actor Edward G. Robinson, que había sido sospechoso en la caza de brujas del *maccarthysmo*, denunció la ridiculización de su país por medio de su símbolo más sagrado, la bandera de las barras y estrellas, que es arrojada por una alcantarilla por el contumaz Berlanga. La cosa no fue a mayores, pero el actor pidió la retirada del plano en la película, lo que no hizo sino acrecentar la publicidad del film a este respecto, ya que los artífices de la película habían sido llevados al cuartel de la policía de la ciudad francesa, acusados de falsificar moneda por lanzar por las calles unas octavillas en forma de dólar con las efigies de los principales actores del filme. Podríamos referirnos a la visión que de los Estados Unidos, sus símbolos y cultura se da en la película pero eso daría para otro artículo.

Por último, es preciso decir que la problemática entre la imagen y la verdad no solamente se desarrolla en *Bienvenido Mister Marshall,* como hemos comentado en las líneas precedentes, sino que adquiere una importancia mayor en filmes posteriores del valenciano como son *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Este hecho fue una constante en el cine español del franquismo a causa de la censura. Los subterfugios utilizados por Berlanga para mostrar una verdad subyacente por medio de una imagen que refleja otra cosa son variados y eficientes en la resistencia contra la ideología dominante en su momento.

Bibliografía

Braucourt, Guy / Guarner José Luis (1978): "La comedia", en: *El cine. Enciclopedia Salvat del séptimo arte*, Vol. 3, *El cine cómico, documental y publicitario.* Barcelona: Salvat, 208 p.

Heredero Carlos F. (1994): *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961.* Valencia: Filmoteca Española y Filmoteca de Valencia, 560 p.

Hernández Les, Juan / Hidalgo, Manuel (1981): *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga.* Barcelona: Anagrama, 157 p.

Morales, Fernando (2002): "Reseña televisiva de *Bienvenido Mister Marshall*", *El País,* 19-09-2002, p. 70.

Palacio, Manuel (2004): "La productora busca su público: la campaña publicitaria de lanzamiento de *Bienvenido Mister Marshall*", en: Pérez Percha, Julio (ed.): *Bienvenido Mister Marshall.…50 años después.* Valencia: IVAC, 284 p.

Salvador Marañón, Alicia (2006): *De Bienvenido Mister Marshall a Viridiana. Historia de Uninci, una productora cinematográfica española bajo el franquismo.* Madrid: Egeda y Ed. Ocho y medio, 727 p.

Sojo Gil, Kepa (2009): *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall.* Madrid: Notorious, 400 p.

—— (2011): "La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el Pacto de Madrid", *Ars Bilduma*, n° 1, Vitoria-Gasteiz, Universidad del País Vasco UPV/EHU, p. 39-54.

Tamames, Ramón (1980): *La República. La época de Franco.* Barcelona: Alfaguara, 373 p.

Tena, Agustín (2002): *50 aniversario de Bienvenido Mister Marshall.* Madrid: Tf, 160 p.

Filmografía

Becker, Jacques (1947): *Antoine et Antoinette* (*Se escapó la suerte*)

Berlanga, Luis G. (1951): *Esa pareja feliz*

—— (1952): *Bienvenido Mister Marshall*

Buñuel, Luis (1933): *Las Hurdes, tierra sin pan*

De Orduña, Juan (1952): *Alba de América*

De Orduña, Juan (1948): *Locura de amor*

De Santis, Giuseppe (1949): *Riso amaro* (*Arroz amargo*)

Emerson, John (1917): *Wild and woolly* (*De lo vivo a lo pintado*)

Feyder, Jacques (1935): *La kermesse heroique* (*La kermesse heroica*)

Ford, John (1939): *Stagecoach* (*La diligencia*)

Hitchcock, Alfred (1945): *Spellbound* (*Recuerda*)

Malraux, André (1939): *Espoir* (*Sierra de Teruel*)

Mur Oti, Manuel (1955): *Orgullo*

Neville, Edgar (1952): *Duende y misterio del flamenco*

Nieves Conde, José Antonio (1951): *Surcos*

Pudovkin, Vsevolod (1927): *Koniets Sankt Petersburga* (*El fin de San Petersburgo*)

Rey, Florián (1930): *La aldea maldita*

Romero Marchent, Joaquín Luis (1959): *El hombre del paraguas blanco*

Saenz de Heredia, José Luis (1954): *Todo es posible en Granada*

Salvia, Rafael J. (1955): *Aquí hay petróleo*

—— (1957): *El puente de la paz*

Serrano de Osma, Carlos (1947): *Embrujo*

Visconti, Luchino (1948): *La terra trema* (*La tierra tiembla*)

Wiene, Robert (1919): *Das Kabinet des Doktor Caligari* (*El gabinete del Doctor Caligari*)

DECONSTRUCCIÓN DE UN PODER PATRIARCAL / RECONSTRUCCIÓN DE UN IMAGINARIO EMANCIPADOR

LA IMAGEN ICONOCLASTA

DESTAPE DEL DESTAPE: DECONSTRUCCIÓN DE UN PODER MODELADOR EN LA NOVELA *DANIELA ASTOR Y LA CAJA NEGRA* (2013) DE MARTA SANZ

Isabelle Touton
Université Bordeaux Montaigne (Francia)

Resumen

Este trabajo pretende mostrar cómo la novela *Daniela Astor y la caja negra*, al deconstruir las imágenes de las llamadas Musas de la Transición y de lo que queda de ellas a través de archivos de Internet, lleva a cabo un acto político. Busca las raíces de una persistencia de la desigualdad actual entre hombres y mujeres (en particular en la cultura española canonizada) en la historia de la Transición y la versión de la verdad que imponen de ella los relatos hegemónicos: laguna de género en la representación política, falta de transmisión de las luchas y pequeñas resistencias feministas, y asimetría del campo visual mediático en la exposición de los cuerpos desnudos.

La novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013, Anagrama)[1] de Marta Sanz propone una lectura crítica de las imágenes del "destape" de la Transición, es decir de imágenes de desnudos femeninos, hermosos cuerpos jóvenes, que procedían sobre todo de la cultura visual popular de la época y fueron difundidos por los medios de comunicación de masas (cine, televisión, portadas de las revistas ilustradas, en particular de *Interviú*). Esta lectura apunta al poder performativo de esas imágenes de mujeres que, según los discursos que los acompañaban, pretendían ser emancipadoras, productos o agentes de la liberación sexual, pero que han sido (¿también?) fuente de otro tipo de alienación cuyas consecuencias la novela rastrea hasta hoy día en los programas de televisión y en la red. La problemática –hasta qué punto la identidad de una adolescente se construye tanto en las representaciones mediáticas circundantes como en las relaciones que teje con las mujeres y los hombres que la rodean– estaba en germen en la autobiografía ficticia de Marta Sanz, *La lección de anatomía*. En *Daniela Astor*, se articulan los relatos de dos metamorfosis, la de dos chicas adolescentes en el momento de su construcción sexuada y la de la historia colectiva de la transición a la democracia:

> Es la adolescencia de dos chicas, y al mismo tiempo, de un país; esta transición que estábamos viviendo también se podía considerar como una metamorfosis, como un paso hacia la madurez desde una infancia dictatorial, tutelada. Me interesaba establecer este contrapunto entre lo físico y lo histórico y que los personajes tuvieran esa edad en ese momento. (Marta Sanz en Touton 2013)

En un primer momento, empezaré por situar esta novela en el campo literario español, el cual se puede caracterizar a mi juicio por tres tendencias:

1. Recibió en Zaragoza el premio Cálamo "Otra mirada 2013" por ser el libro "diferente, original o polémico" y el asturiano Premio Tigre Juan (2013).

1. La primera, es que gran parte de la narrativa actual se podría calificar como "narrativa de la imagen" (Touton 2015) y en particular de la pantalla (de cine, de televisión o de ordenador). Desde luego se observa este fenómeno en las obras de la "Generación Nocilla" que reivindica el legado postmoderno y la firme creencia en un "giro visual" que le estaría asociado. Para los que practican y teorizan este tipo de narrativa, la imagen-pantalla crea la realidad y, para los más radicales de ellos, no hay realidad sino virtual o por lo menos mediatizada por la pantalla. Pero esta visión no es exclusiva de la "Generación Nocilla" o de los "Mutantes" sino que se manifiesta en autores tan distintos como Isaac Rosa, Ricardo Menéndez Salmón, o Alfons Cervera. Ahora bien, a pesar de que hay una larga tradición de interés por el cine en la narrativa femenina española como bien mostró Carmen Peña Ardid (2011) y a pesar de que algunas ficciones recientes de autoría femenina (de Belén Gopegui, Remedios Zafra y Marta Sanz, en particular) indagan en el poder de las imágenes tecnológicas –eso sí, con un acercamiento más político que formal o técnico– las autoras suelen estar ausentes de los corpus analizados por los estudios intermediales (Touton 2015).

2. La segunda característica de la narrativa actual es, a mi parecer, que la literatura política y social, durante mucho tiempo tenida a menos por su asociación con el desprestigiado realismo social de los 50 está ganando terreno y legitimidad (Touton 2014), en parte por una realidad y una materialidad –las de la crisis actual– de las que es difícil escapar:

> En las democracias avanzadas, la literatura de tesis y la literatura con afán de intervención en lo público se desacreditan y desactivan: a la literatura se le reserva un lugar metafísico, de ensueño, un lugar de preguntas, pero se le veta la posibilidad de arriesgar una respuesta […]. Rota la fantasía de la socialdemocracia, lo que tenemos que decir se hace evidente y casi se impone la necesidad de una literatura política tanto en la selección del asunto como en el modo de construir ese asunto a través de nuestras propias palabras. Ese riesgo que uno está dispuesto a asumir frente al mercado como discurso dominante es el origen de *Daniela Astor y la caja negra*. (Marta Sanz 2013b)

Esta narrativa empieza a radiografiar la democracia actual y a proponer su lectura de los orígenes de la "crisis" (económica, política, social) en particular a partir de una ficcionalización crítica del momento fundador de la Transición. Desde luego, la obra más emblemática en

este sentido es la de Rafael Chirbes, pero aunque la hayan calificado de visionaria (*Crematorio* es de 2007), otros se habían anticipado a 2008, en particular Marta Sanz con *Animales Domésticos* en 2003 o Francisco Casavella con la trilogía de *El día del Watusí* en 2002-2003. Sin embargo, el papel de la mujer, de sus luchas específicas, de sus resistencias, oposiciones o exclusiones (García de León 2008), de sus críticas contemporáneas al proceso de Transición[2], de su representación durante el paso a la democracia y posteriormente, no parecían ser hasta ahora elementos que necesitaran volver a pensarse para entender la actualidad. Solo se ha hecho en un círculo de estudios feministas sin que permee ni la sociedad civil (Larumbe 2004: 15), ni la historiografía hegemónica de la Transición (Beth Radcliff 2009), ni la ficción literaria consagrada[3]. La idea es más bien que ha sido "un terreno conquistado para siempre para la mujer" (Sanz Villanueva 2012: 32) y los ensayos que reevalúan hoy día el balance de la Transición pocas veces mencionan la laguna de género en su historia. Es de notar por fin que una de las escasas novelas que dio cuenta de la insatisfacción de las mujeres durante el proceso, *Crónica del desamor* (1979) de Rosa Montero, se reedita desde 2009 con una nota preliminar de la autora que previene que de eso "hace treinta años", es "una instantánea de lo que fuimos", negando toda posibilidad de establecer un vínculo con el hoy y el ahora.

3. La tercera característica concierne la radical dominación masculina en el campo literario actual, y más generalmente en el de la prosa, de ficción o ensayística (menos en la académica) y del androcentrismo

2. Viene aquí como ejemplo una declaración de la organización feminista vasca *Emakume Askatasunarem Mugimendua* contra la Constitución: "Además de los aspectos citados anteriormente que nos oprimen específicamente como mujeres, y partiendo de la base de que las mujeres formamos parte del conjunto de la sociedad, también repercute en nosotras el resto de cuestiones negativas y tratadas en esta Constitución, por lo que queremos denunciarla como una Constitución capitalista, monárquica, autoritaria, represiva, centralista y machista (y) hacemos un llamamiento a todas las mujeres para que se organicen y rechacen esa Constitución, ya que dar la aprobación a un texto así supone dar un sí a un marco legal que va a servir para perpetuar la discriminación y la opresión de las mujeres (*Por qué rechazamos la Constitución*, EAM, 1978, p. 15)" (citada por Larumbe 2004: 103). Asimismo, las publicaciones de la revista *Vindicación feminista* en 1977 y 1978 fueron muy críticas hacia el proceso de Transición y hacia la Constitución como revela el título de algunos artículos como "La Constitución, las españolas ni fu ni fa", "¿Democracia para quién?" o "Las feministas no votaron a sus redentores", como lo ha estudiado Carmen Peña Ardid (2015).

3. Entre las pocas excepciones es de notar la novela *El azar de la mujer rubia* de Manuel Vicent sobre Carmen Díez de Rivera que fue directora del gabinete de Adolfo Suárez.

del canon contemporáneo español, dominación sin embargo denegada por casi todo los escritores y críticos hombres, y por una parte de las mujeres (no es el caso de Marta Sanz) (Freixas 2013, Cabré 2013, Touton 2014). Me limitaré a facilitar dos datos: desde la Transición, la proporción de mujeres a las que se ha otorgado los premios nacionales más importantes (Narrativa, Letras, Cervantes) oscila entre un 3% y un 6%. En 2011, casi todos los rankings propuestos en los suplementos literarios o de las redes sociales no comportaban mujeres, o solo una que en realidad era la "cuota implícita" (Cabré 2012) –es decir que los críticos o autores que interrogué me dijeron que las habían añadido después–. En su propia lista de los veinticinco mejores libros del año *El País*, periódico emblemático de la Transición, después de consultar a cincuenta y siete personas (el 22% de ellas eran mujeres), no citaba sino a una mujer, en el duodécimo puesto, que era Carmen Martín Gaite en su correspondencia con… Juan Benet. En unas entrevistas que estoy haciendo a novelistas, las mujeres que como Marta Sanz reconocen esta dominación, dicen no haberse percatado de ello sino después de haber publicado varios libros. Esta toma de conciencia tardía, *a posteriori*, que caracterizaría el feminismo según Uma Nayaran (1997)[4], es también la que se pone en escena en la novela *Daniela Astor y la caja negra*, donde se intenta mostrar el paso de la interiorización de unas representaciones y de unos discursos alienadores hacia un principio de lucidez que no significará nunca que la protagonista pueda deshacerse por completo de lo internalizado[5].

A priori estos tres aspectos (obsesión por la pantalla, revisión de la Transición en una literatura política y estructura patriarcal del campo literario) no parecen vinculados, y sin embargo me gustaría analizar cómo *La novela Daniela Astor y la caja negra* demuestra lo contrario.

4. "Según esta autora, para que haya feminismo, es necesario que las mujeres sean capaces de ver que existe una conexión entre sus experiencias y las de otras mujeres. Además, añade Nayaran, para que se pueda hablar de feminismo, es necesario que haya una conciencia, adquirida *a posteriori*, de que hay que intentar buscar soluciones político-sociales para los problemas que asolan a las mujeres" (Langle 2010: 92).

5. La toma de conciencia progresiva de la enajenación, como también muestra Didier Eribon en sus estudios sobre la vergüenza y el insulto contra las minorías dominadas, implica que la mirada subalterna cohabite siempre con aquello contra lo que se construye (Eribon 2009; 185-186), esas "voces que me susurran ideas contradictorias" en la novela (245).

Ficciones, representaciones y *performance*

Estructuralmente, la originalidad de esta novela es que propone dos discursos que se alternan (por medio de dos registros y dos formas literarias) pero que reflejan el punto de vista de un mismo personaje, una creadora de casi cincuenta años, contemporánea de la publicación. En la primera parte, la narradora recuerda en primera persona –"más bien, revive, porque la memoria se cuenta en presente, dando al recuerdo un dinamismo irresistible" (Fajardo 2013)– su preadolescencia en los primeros años de la Transición (sus doce y trece años en el 77-78), utilizando el "lenguaje del opresor" según el epígrafe de Adrienne Rich (9)[6]. Poco a poco va juzgando retrospectivamente mientras intenta encontrar su propio lenguaje para contar su historia. La construcción progresiva de una identidad y de una sexualidad vinculadas con representaciones mediáticas, con los juegos con su mejor amiga y con cierto desprecio hacia su madre, se tambalea a raíz de un acontecimiento dramático: el aborto clandestino de la madre, el posterior abandono del padre –"Mi padre se va porque quiere mucho a mi madre" (183)–, la denuncia que sufre, el juicio y su encarcelamiento durante seis meses. La otra parte, es la muy larga écfrasis de un documental ficticio escrito y dirigido por la narradora de la parte seudoautobiográfica. Se transcriben el guión y la voz en *off*, didáctica y sociológica, que viene a subrayar el efecto perverso de las imágenes de mujeres del "destape", actrices o modelos sublimes que posaban desnudas (y en muchos casos, fueron víctimas directas del culto que se les rindió). El montaje del documental, dividido en capítulos llamados "Cajas", incluye un gran número de descripciones de esas imágenes de archivo. En la versión electrónica del libro, una parte de las imágenes de la época se pueden visualizar gracias a hipervínculos hacia Internet que llevan o bien a los archivos, o bien a comentarios actuales de internautas o blogueros sobre este pasado. La versión impresa del libro recoge estos enlaces al final.

Catalina Hernández Griñán a sus doce años tiene una amistad exclusiva con Angélica Bagur con tendencias homoeróticas inconscientes. Las dos se han inventado un personaje de mujer adulta que representan secretamente juntas y una para la otra. Catalina, caracterizada por su

6. A partir de ahora se indican entre paréntesis las referencias (número de páginas) a la novela *Daniela Astor y la caja negra*.

precocidad y su falta de apetito, se desdobla en Daniela Astor, actriz con coche descapotable que se desnuda "por exigencias del guión" (31), estereotipo de la mujer hueca e irresistible. Angélica, niña gordita y aparentemente menos espabilada, es Gloria Adriano, hija de una familia adinerada, tonta y despistada, que multiplica los amantes pero espera a su príncipe azul. Las dos tienen a "su chica más guapa del mundo", para la primera es Amparo Muñoz y para la otra Blanca Estrada. Las niñas que se adhieren por completo al "mito de la belleza" tal como lo describió Naomi Wolf, se construyen con modelos y contramodelos (las madres), siendo su objetivo adquirir una apariencia hipersexuada que les permitirá ser deseada por cualquier hombre –y así gozar de un poder absoluto sobre ellos–, hasta por los que ellas no desean[7].

Según Judith Butler la *performance* de género, es decir la reproducción corporal de un *habitus* –efecto duradero que ejercen las violencias simbólicas en los cuerpos[8]– se hace mediante una internalización inconsciente:

> O sea, hay una sedimentación de las normas de género que produce el fenómeno peculiar de un sexo natural, o de una verdadera mujer, o de cierto número de ficciones sociales prevalentes y coactivas, sedimentación que con el tiempo ha ido produciendo un conjunto de estilos corporales que, en forma cosificada, aparecen como la configuración natural de los cuerpos en sexos que existen en una relación binaria y mutua. (Butler 1998: 303-304)

En cambio, en la novela, como las chicas no quieren repetir el *ethos* de sus madres, sino apropiarse de cierta modernidad, el aprendizaje del papel de la mujer que desean ser –la *femme fatale*– no es inconsciente, sino que *performan*, en el sentido de que representan teatralmente, a modo de juego y complicidad secreta, esos dos personajes inspirados en modelos que solo conocen a través de imágenes, Musas de la Transición o actrices americanas:

7. "Lo que aprenden las niñas no es el deseo de otro ser, sino el deseo de ser deseadas" (Wolf 1991: 203).

8. "El lenguaje del 'imaginario' que vemos utilizar por doquier, un poco a tontas y a locas, es sin duda mucho más inadecuado que el de la 'conciencia' en la medida en que ayuda especialmente a olvidar que el principio de visión dominante no es una simple representación mental, un fantasma ('unas ideas en la cabeza'), una 'ideología', sino un sistema de estructuras establemente inscritas en las cosas y en los cuerpos (Bourdieu 2000: 57).

> Yo asiento con la boca llena de masa mientras hago lo posible por no enfadar a mi amiga, escatimándole a su padre el descubrimiento de mis estilizadas piernas y el susurro de la voz casi rota de Daniela Astor. La voz de Daniela Astor que se parece mucho a la de otras actrices que él conoce bien. (108)

Toda la libido de las chicas parece estar empleada en incorporar gestos, voces, hasta naturalizarlos. Y esto configura también una libido erótica: en parte homoerótica (contemplar a la mujer), narcisista (verse a sí misma) y, de eso volveremos a hablar, masoquista. Es así como unos meros signos icónicos (imágenes de mujeres) se hacen cuerpo, libido y afectos (Preciado 2010: 148).

¿Musas de la Transición?

Los modelos de mujeres propuestas por el cine de fantaterror del tardofranquismo, por las comedias castizas del "destape", pero también por el cine de la llamada Tercera Vía, y todas las representaciones de las "Musas de la Transición" que aparecen en la novela, se corresponden con una larga tradición en que las mujeres son representadas como pura apariencia para ser miradas y admiradas como bellos objetos:

> […] a las mujeres se las representa antes de describirlas o de hablar de ellas, y mucho antes de que ellas mismas hablen. Incluso es posible que la profusión de imágenes sea proporcional a su retiro efectivo […], la evolución de este imaginario es una cuestión capital. (George Duby et Michelle Perrot en *Historia de las mujeres en Occidente* citados por Castejón 2013: 32)

De hecho, las chicas hacen dibujos de "la mujer desnuda" que quieren ser (52). En cambio, los hombres son los "maestros de las palabras" tal como se califica al padre de Catalina, dueño de una palabra progresista –no quiere que su hija vea el programa televisivo "Eva a la diez" porque le parece "machista" (35)– pero que asume a la hora de la verdad un papel profundamente patriarcal para con su mujer.

Tal como se presenta en la novela, la difusión de una pornografía de masas (centrada en el cuerpo desnudo de una mujer postdoméstica y urbana, con una uniformización incipiente de los cánones de belleza) como control de las fuentes de masturbación, esencialmente masculina, corresponde parcialmente a la llegada tardía de este capitalismo

fármaco-pornográfico que observó Beatriz Preciado en los Estados Unidos de los años 50 a través de su estudio sobre la revista Play-Boy:

> El capitalismo fármaco-pornográfico podría definirse como un nuevo régimen de control del cuerpo y de producción de subjetividad que emerge tras la Segunda Guerra Mundial, con la aparición de nuevos materiales sintéticos para el consumo y la reconstrucción corporal (como los plásticos y la silicona), la comercialización farmacológica de sustancias endocrinas para separar heterosexualidad y reproducción (como la píldora anticonceptiva, inventada en 1947) y la transformación de la pornografía en cultura de masas. Este capitalismo caliente difiere radicalmente del capitalismo puritano del siglo XIX que Foucault había caracterizado como disciplinario: las premisas de penalización de toda actividad sexual que no tenga fines reproductivos y de la masturbación se han visto sustituidas por la obtención de capital a través de la regulación de la reproducción y de la incitación a la masturbación multimedia a escala global. A este capitalismo le interesan los cuerpos y sus placeres, saca beneficio del carácter politoxicómano y compulsivamente masturbatorio de la subjetividad moderna. (Preciado 2010: 112-113)

Solo parcialmente, ya que antes de que se despenalizaran los anticonceptivos y el aborto, tal como nos muestra la novela, la deseada separación entre heterosexualidad y reproducción seguía siendo una fuente de sufrimiento para las mujeres. En la novela se insiste en la parte farmacológica (no tanto en el uso de hormonas o drogas, pero sí en el desarrollo de una cirugía estética uniformadora), pero sobre todo en la parte pornográfica –una reconfiguración de lo público y lo privado, una "estructuración *voyeurista* del campo visual" con una "rigurosa segmentación entre sujeto y objeto de la mirada" (Preciado 2010: 55)–, y en la dimensión económica sacada de esta producción de subjetividad sexual –"Las mujeres disponen libremente de las partes comerciales de su anatomía, aunque el comercio sea a la vez incompatible con la libertad. El paso que dan hacia adelante es casi siempre irreversible" (188).

La novela nos recuerda asimismo que la reconfiguración del campo visual viene acompañado de un discurso que tiene en España sus propias características, empezando por la calificación a esas primeras actrices o modelos que se mostraron desnudas de "Musas de la Transición". ¿Musas de quién? ¿De los hombres artífices de la Transición? ¿Musas para qué? ¿La realización de esta obra maestra, de este nuevo Renacimiento que fue la Transición? Esta repartición desigual e interesada de los papeles

genéricos ya en juego en la Transición pero acentuada por la manera como la recordamos se ve magníficamente plasmada por la famosa fotografía de Enrique Tierno Galván, considerado, con el paso del tiempo, como el alcalde más popular de Madrid, y Susana Estrada "enseñando una teta"[9].

Esta fotografía despierta la indignación de la madre en uno de los primeros capítulos de la novela y es objeto de análisis en el documental ficticio. La violenta reacción de la madre de Catalina, que conjuntamente encuentra a Susana Estrada ridícula en su afán por existir mediáticamente con la exposición de su cuerpo y agresiva hacia el "viejo profesor", será recordada por el lector cuando lea el final del documental, la "Caja 10. Los platós bárbaros" (243-263). Esta última parte consiste en la écfrasis de un programa de telerrealidad reciente donde, a sus sesenta años, una de las antiguas Musas de la Transición y probable amante del Rey, Barbara Rey, se ve obligada a confesar con una soberbia violenta una noche de amor, años atrás, con una periodista. Ambos ejemplos nos enseñan que entre la mujer endiosada por el arte y la fotografía erótico-artística, y la mujer como bestia de circo o pasto de la sociedad del espectáculo solo hay un paso, que generalmente la edad permite franquear.

"Bello juguete roto": la *femme fatale* decadentista

> La mujer como electrodoméstico, como artículo de lujo, como objeto de deseo inalcanzable. La mujer que amuebla cualquier espacio en el que se sitúe. La mujer cara. Gimpera [Teresa Gimpera en Fata Morgana] representa el espejismo de la feminidad, la multiplicidad de sus formas, y encarna la predestinación de la víctima: lo que se desea y no se consigue es, tarde o temprano, pasto de la destrucción. La mujer mágica rechaza al caballero y entonces pierde el lado celestial de sus poderes: se la quema en la hoguera mientras el público aplaude. Morgan Le Fay, hada o hechicera. Las mujeres fatales sufren la paranoia de sentirse permanentemente rodeadas, perseguidas, vigiladas, coleccionadas, perpetuadas en la fotografía y rememoradas en las masturbaciones. Seducen y a la vez causan miedo. (221)

9. Se puede consultar la fotografía en línea: <http://elpais.com/diario/2007/05/17/madrid/1179401067_850215.html>, [Fecha de consulta: 12 de enero 2015].

Además de heredar una tradición que ya echaba raíces en las descripciones petrarquistas (Langle 2010: 165) y en una concepción romántica de la mujer y del amor, los ejemplos propuestos por la novela revelan una concepción idealizada[10], mórbida, decadentista de la mujer representada por el arte tal como la descodificó Mireille Dottin-Orsini en *Cette femme qu'ils disent fatale*. Mujer-objeto, mujer-muñeca, frágil, pero también y sobre todo mujer recortable, hecha de fragmentos, mujer-autómata, monstruo, mujer-cadáver o mujer asesina. La narradora subraya que "la necrológica que Diego Galán le dedica a Amparo Muñoz el 28 de febrero de 2011 también se titula: 'un bello juguete roto'". "Bello juguete roto" (Dottin-Orsini 1993 : 116) –"encantador y frágil objeto de arte", decía Edmond de Goncourt (Dottin-Orsini 1993: 69)– es una expresión que aparece en varias de las necrologías de esas mujeres en Internet y aluden al final trágico de varias de ellas, a las que remite la novela: "*Nadiuska, el juguete roto del cine erótico español*" (83). La expresión condensa las ideas de mercantilización, de cosificación, de obsolescencia programada por el creador-Pigmalión –"Sobre todo si se vende por un precio astronómico y está programado para la fractura por sus propios fabricantes" (87)– y de una sexualidad masculina contemplativa que se justifica a través de la estetización de la mirada, como lo reconoce Jesús Laguna en la novela: "Yo soy un esteta con sentido del humor" (43). Esta mujer endiosada inspira al hombre obsesión y miedo, sentimientos que, según quiere demostrar el capítulo dedicado a la compra de las portadas de *Interviú* en Internet (Subasta, 187-194), configuran una sexualidad masculina masturbatoria, fetichista, coleccionista y necrófila, según una lógica que lleva de la Diosa a la carroña que Mireille Dottin-Orsini analizó muy bien para el arte de fin de siglo:

> Siempre la exhibición del cadáver descompuesto se tiene que relacionar con la adoración divina, simultáneamente adulada y mofada, pedestalizada y manchada. Es precisamente en la medida en que la mujer es un ser distinto, casi divinizado, que la carroña femenina se convierte

10. "La sobrevaloración de la mujer no es sino otra expresión de la inferiorización de las mujeres, reducidas a un singular esencial e idealizado por los hombres, la mujer, declinada en musa, en obra de arte o en ejemplo de buena conducta: una mujer ideal porque nacida de la *idea* del hombre, porque existe solamente gracias a él, a su creación, al verbo poético o al dibujo creativo" (Segas en prensa).

> en espectáculo conmovedor, objeto de horror y de júbilo creado por el discurso masculino. (Dottin-Orsini 1993: 49)[11]

Por otra parte, en las páginas de Internet que dedican artículos a estas mujeres y que la novela nos incita a buscar (biografías, páginas de crítica cinematográfica, foros) se transparentan dos aspectos de la Transición reprimidos por los relatos más difundidos. El primer aspecto, en particular vinculado con el destino de Amparo Muñoz (de quien se sospechó públicamente que había contraído el VIH), es la importancia de la droga[12] (en particular de la heroína y del alcohol) y posteriormente del Sida en la destrucción de parte de una generación. Este aspecto aparece poco en la novela, lo descubrimos en Internet sin que la autora se lo propusiera, como me confesó en una entrevista. El segundo aspecto, sí asumido por la narración –"Caja 5. La muerte de Sandra Mozarowsky y otras perlas del cronicón amarillo" (113-132)–, es el papel de ogro que los internautas atribuyen al Rey en la aniquilación de tres de esas musas que podrían haber sido sus amantes: en el suicidio o asesinato de Sandra Mozarowsky a sus dieciocho años (de la que se sugiere que podía estar embarazada del Rey), en la esquizofrenia de Nadiuska, en la fragilidad de Bárbara Rey, convertida en animal recauchutado del circo televisivo. El Rey aparece así en el imaginario colectivo de los internautas como el Pigmalión y esteta decadentista por excelencia que colecciona a las musas, las paga y las destruye cuando ya no le divierten o cuando han caducado. El mismo Rey que cierta cultura de la Transición presentaba como el salvador de la democracia gracias a su intervención televisiva (¿su obra maestra?) el 23 F y que las protestas y críticas recientes han llevado a abdicar en favor de su hijo para intentar salvar la institución monárquica.

11. Las traducciones de Dottin-Orsini son mías.

12. "El sexo, el exceso, el alcohol, la adicción a la heroína –que entró en España y causó estragos precisamente a partir de 1975 y, que, como vehículo de infección del Sida, da un término medio de quince años de vida– se llevó y se está llevando a muchos cuya influencia en la Movida fue determinante pero que ya no podrá trascender el círculo de amigos que ellos afectaron" (Vilarós 1998: 41).

La mujer y la muerte: sadomasoquismo y necrofilia

Cuando la literatura finisecular se explayó en la descripción de cadáveres femeninos, la imaginería permaneció bastante alusiva. En cambio el cine de fantaterror, según explica el documental de la novela, por el que pasaron casi todas las Musas de la Transición desde *La Residencia* de Narciso Ibáñez Serrador (1969), que, si bien no mostraba desnudos exponía las carnes femeninas laceradas con placer (61), enseñaba en primer plano vísceras y pieles desgarradas:

> El significado del verbo "destapar", el significado del verbo "desnudar", adquiere su dimensión hiperbólica cuando lo que sale a la luz, bajo el ropaje de la carne, son las vísceras, los meollos, el lado más obsceno de unas anatomías en las que la sensualidad se asocia al sentido del gusto, y el sexo y la gula son las dos caras de una misma moneda. (664)

Las garras de Lorelei (de Amando de Ossorio con Silvia Tortosa), película de 1974 que las adolescentes representan en su leonera, permite a Angélica, que hace el papel de la víctima, experimentar o exteriorizar un verdadero placer masoquista homosexual:

Imagen 1 – Amando Ossorio (1974): Fotograma de ***Las garras de Lorelei***

> La intensidad de las respiraciones de Gloria Adriano me está diciendo: "Pégame, golpéame, secuéstrame para siempre, demuéstrame que me quieres, viólame, porque cuando me rompas la ropa yo sabré que te gusto de verdad, que no te puedes resistir". […] Porque ahora y casi siempre soy un reptil, una criatura subacuática de sangre gélida que

> hace que la temperatura corporal de Gloria Adriano baje con cada imposición. Cada vez que la toco, ella siente escalofríos. Repelucos, más bien. Me pregunto si serán verdaderos o falsos. Me pregunto en qué nivel de conciencia, en qué personajes, brotan de este cuerpo sus calambres y destemplanzas. Acerco los dedos a las braguitas de Gloria Adriano. Palpo por fuera el algodón. Noto que la tela se le ha humedecido. (68-69)

El origen de este placer masoquista (ver también p. 92) que experimenta la mujer en primera persona en el momento de su emancipación (como en *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes[13]) puede verse como originado en la estructuración del campo visual –en efecto, la mujer es un monstruo de dos cabezas que se identifica con el objeto de la representación y con la mirada del hombre– o de manera más amplia en el papel que le es asignado en la historia: "Hay una predisposición femenina al masoquismo, no procede de nuestras hormonas, ni del tiempo de las cavernas, sino de un sistema cultural preciso, y no tiene pocas consecuencias en el ejercicio de nuestras independencias: sentirse atraída por lo que nos destruye nos aleja siempre del poder" (Despentes 2006: 52)[14].

En cuanto a la pulsión inversa, complementaria, la obsesión masculina, necrófila, por la mujer trágica demasiado guapa, es la que rige a uno de los personajes ficticios, Norberto Pérez –trasunto de los internautas que coleccionan las portadas de *Interviú*– que se da cuenta, en "Subasta", de que está coleccionando fotos de mujeres fallecidas, a las que guarda en fundas-mortajas de plástico:

> N. P. está contento, pero le desconcierta la idea de haberse convertido en una especie de necrófilo. La sensación se acentúa cuando se percata de que Rocío Jurado envuelve algunas partes de su cuerpo con un plástico. N. P. visualiza el interior de un depósito de cadáveres. (189)[15]

Pero esta fascinación perversa es sobre todo la que asume, en una necrología publicada en su blog y reproducida en la novela (Reig 2011),

13. "La relación económica entre lo erótico-pornográfico que la novela destaca es una relación basada en el sadomasoquismo" (Vilarós 1998: 225).

14. La traducción es mía.

15. Se puede consultar la portada en línea: <http://www.libertaddigital.com/fotos/portadas-historicas-interviu-chic-1007693/rocio-jurado.jpg.html>

el escritor Rafael Reig en la muerte de Amparo Muñoz, esta mujer tan bella que "no se la podía dejar de mirar […]. Incluso cuando la calavera se le fue transparentando bajo la piel" (85):

> Como quien dice: vendrá la muerte y tendrá tus ojos.
> Yo amaba a **Amparo Muñoz**.
> Y amaba esa mirada suya que quería parecer turbulenta y era diáfana, y esa sonrisa difícil y esquinada, pero indoblegable; amaba su fragilidad contundente, que era como la vida misma, como la muerte misma, o como la piedra pómez, porosa y a la vez infranqueable.
> La de pajas que me habré hecho evocando sus muslos y sus pezones, que tenían una carnosidad imprevisible, como si fueran labios, y ese color de atardecer visto desde un balcón, a través de las rejas. (79)

La sangre de los abortos

De la misma manera que lo hace Mireille Dottin-Orsini en su estudio sobre las representaciones artísticas de finales del siglo XIX –"sin duda hay que acercar al destripar sangriento, los partos y los abortos descritos en los relatos naturalistas como escenas de carnicerías o torturas" (1993: 272)–, la novela establece un vínculo entre esta fascinación erótica mórbida y la representación del aborto en las obras españolas de los 60 y 70. Si la película de la Tercera Vía *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1972) se ve valorada en el documental por su "modo de abordar la condición femenina vinculándola a una clase social y a una cultura" (167), la voz en *off* denuncia el hecho de que en todas las películas españolas como en la literatura más progresista "el aborto se retrata desde la sordidez y la parafernalia hechicera" (169). Por el contrario, el aborto tal como lo contó posteriormente su madre a la narradora se describe a base de lo que no es, en un capítulo donde sirve de contrapunto la intertextualidad con la película de Bodegas, con *Aborto Criminal* (Ignacio I. Quino, 1973), pero también con la novela *Tiempo de Silencio* de Luis Martín Santos (1961), ficciones que han elaborado imágenes tétricas de escenas de aborto (238-239). De la experiencia de su madre, la narradora deduce que lo más violento, en muchos casos, no es el aborto clandestino en sí sino la estigmatización y la condena por parte de la sociedad, la toma de conciencia de esta "ciudadanía paradójica" a la que alude Beatriz Preciado en un artículo reciente, redactado

en reacción al anteproyecto de ley que preveía limitar drásticamente el derecho a abortar:

> El cuerpo de las mujeres contiene dentro de sí un espacio público, por cuya jurisdicción se disputan no sólo los poderes religiosos y políticos, sino también las industrias médicas, farmacéuticas y agroalimentarias. De ahí que, como bien señala la historiadora Joan Scott las mujeres hayan estado durante largo tiempo en una situación de "ciudadanía paradójica": si como cuerpos humanos pertenecen a la comunidad democrática de ciudadanos libres, como cuerpos con úteros potencialmente gestantes, pierden su autonomía y pasan a ser objeto de una intensa vigilancia y tutela política. (Preciado 2014)

En la novela, el único momento en que se alude directamente a las militancias feministas de los años 70 está relacionado con el tema del aborto, a través del *collage* de un artículo de *El País* de 2001 que vuelve sobre el tema. Ironía de la historia, a principios del siglo XXI, el autor del artículo podía pensar (según descubrimos al leer el texto entero en Internet) que "Hoy 25 años después a una veinteañera le resultaría casi imposible entender aquella odisea" (171). La mirada de Marta Sanz hacia las imágenes de ayer (la Transición) y de hoy (Internet, televisión) permitió a la novelista visibilizar "uno de esos ángulos muertos de la realidad" (Sanz en Touton 2013) que al calor de la crisis y poco después de la publicación de la novela, incitó al Partido Popular a poner en tela de juicio la ley del aborto de 2010 (que reformaba la de 1985), en un retroceso histórico que Beatriz Preciado traduciría con una imagen no por casualidad digna del cine de fantaterror: "Si la historia biopolítica pudiera ser narrada cinematográficamente diríamos que la película que nos prepara el PP es un febril porno-gore en el que el presidente Rajoy y su ministro de justicia Ruiz Gallardón plantan una bandera de España en todos y cada uno de los úteros del Estado-Nación" (Preciado 2014).

Modelos y contramodelos

En la novela, las niñas han interiorizado una visión despectiva de sus propias madres en las que se mezclan complejos de clase, rechazo estético y moral a su condición subalterna, condicionamiento de sus miradas por las de terceros: "mi desconfianza no es mía sino una transferencia" (231). Catalina juzga socialmente a su madre que "huele a campo", "a leche a punto de hervir" (192), un juicio heredado de su abuela paterna

–"Yo he aprendido a mirar a mi madre con los ojos radiográficos de la abuela Consuelo" (150)– con el que va a tomar distancia poco a poco frente a la tentativa de manipulación y culpabilización de esta hacia su nuera. Catalina se avergüenza del servilismo de su madre con el odontólogo en cuya consulta es enfermera, fruto de una dominación social –la enfermera ha sido estudiada por Amanda Castro García como personaje estereotipado del cine posfranquista y de Transición, que encarna "obediencia y servilismo" y una relación erotizada con un médico (Castro Garcia 2009: 260)–; al mismo tiempo se burla de su pretensión de estudiar Historia del Arte: "me la imagino demasiado bien fingiendo que se entera" (335). En cuanto a la madre de Angélica, socióloga, feminista, militante política comunista, le falta *sex-appeal* según los criterios de las jóvenes. Las niñas que ambicionan dominar a los hombres por medio del deseo que les inspirarán no entienden que detrás del carácter arisco y de la ironía de una y otra madre, se encuentra una forma de resistencia a la dominación masculina a la que parecen sometidas: "Sin embargo, hoy echo de menos la crueldad de mi madre y creo que debería haber mirado de un modo aún más corrosivo para defenderse de ese mundo que se le iba a echar encima" (198).

Estos rechazos sistemáticos a las madres como *contramodelos*, que observó también María Antonia García de León en *Las rebeldes ilustradas. La otra transición* (2008), plantea el problema de la falta de transmisión, de la ruptura generacional. Los juicios androcéntricos –de los familiares, de las ficciones– pesan sobre las hijas; pues bien, de los juicios dependen emociones y sentimientos. La ruptura con las madres obliga a las mujeres a partir de cero, las fragiliza, las priva de las experiencias ajenas. A Catalina le sobran imágenes de *femmes fatales* y le faltan imágenes para poder representarse a su madre, "quizá la verdadera *femme fatale*", en la cárcel (203), y sin embargo constata que en ambos casos "hablamos del mismo cuerpo que Daniela Astor exhibe en las portadas glamourosas" (239).

Lo que lleva a cabo aquí Marta Sanz es un proceso de desvelamiento del condicionamiento de las miradas –mediante poderosas palabras e imágenes– y del reconocimiento del compromiso feminista de las madres aunque no se haya convertido en militancia: esta "emoción feminista" que Teresa Langle de Paz propone integrar a la historia del feminismo

aunque no llegue a cobrar la forma de una lucha militante, y que se presta tan bien a la ficción (Langle de Paz 2010: 31).

Conclusión

> Marta Sanz ha escrito una novela arriesgada, de las que exigen del lector atención y complicidad, pero que en su caso devuelve a cambio de ese esfuerzo una narración poderosa y atractiva que te arrastra como en un torbellino de tiempo hacia una España en la que se germinaron trágicamente todas las contradicciones que hoy la sacuden. No se me ocurre una manera más brillante ni más inteligente de devolver a la realidad una posición central en la literatura sin ceder un centímetro en la búsqueda literaria y en la ambición de estilo. (Fajardo 2013)

El punto de vista, retrospectivo y analítico, hace que la novela *Daniela Astor y la caja negra* entrega muchas de las claves de su interpretación: el poder avasallador de las imágenes de mujeres que están al servicio de la mirada masculina en una estructuración desigual del campo visual (no se ven desnudos masculinos) y la persistencia de su efecto durante décadas, el hiato entre esta y otra realidad, la de la resistencia más o menos larvada de unas mujeres (aquí las madres) que intentaron escribir el propio guión de su vida: "Sin embargo, eso no es una novela victoriana y Sonia e Inés son dos mujeres fuertes que procuran no ceñirse a las exigencias de las historias de otros. A sus guiones" (219). Esas mujeres se deben considerar como luchadoras y víctimas políticas, por mucho que las leyes de la Transición no lo quisieran reconocer –contra ello protestaron las escritoras de *Vindicación feminista*[16]–. Este juego de ida y vuelta entre imágenes fragmentarias y comentadas de obras de la época (recordadas o visualizadas en Internet por el lector) y écfrasis de las mismas en la novela, su yuxtaposición al hilo de un comentario distanciado, pero también la estructura en contrapunto, permiten desvelar cierta verdad, una verdad que discrepa de la idea de que las cuestiones de género son CT, es decir "cultura (oficial) de la Transición" (Martínez). Nos sugiere

16. "Con el título 'Sin amnistía. El aborto, el adulterio, la prostitución, motivo de vergüenza para todo', el editorial del nº 4 (octubre 1976) dio curso al que fue un clamor, también en la calle, a la hora de exigir que los '*delitos* específicos de la mujer' fuesen materia *política* y que la esperada ley de amnistía no beneficiase sólo a militantes de los partidos en la clandestinidad sino a las mujeres encarceladas por la represión sexista y homófoba de las leyes del franquismo" (Peña Ardid 2015).

también quizá otra realidad silenciada: el amor lesbiano ocultado detrás de la supuesta convivencia de ciertas madres/amigas (Sonia e Inés se van a vivir juntas) (Luengo 2015).

Por medio de estas polisémicas "cajas" en las que se encierran a mujeres consideradas como objetos estéticos frágiles (pantallas, portadas de revistas), se encarcelan a mujeres juzgadas como criminales, se entierran a cadáveres precoces y se confiscan las historias de resistencia de esas mujeres (242), nos damos cuenta de que la representación de la mujer en la iconografía popular del destape revela que la alteridad de la mujer era y sigue siendo simbólicamente radical y que "desde entonces hasta hoy son muchas las cosas que perduran. Aunque el instinto de supervivencia nos empuje a exaltar lo que ha cambiado" (19). La presencia fantasmática de esos personajes femeninos en Internet o las apariciones televisivas de unas musas envejecidas (las que no desaparecieron o no se retiraron como Marisol), pueden leerse como síntomas del fracaso de una construcción igualitaria de la sociedad y de la persistencia en algunos y algunas de unas sexualidades infantiles o enfermizas. Como preconiza la tercera ola de feminismo desde los años 90 (Gil 2011: 37), Marta Sanz se interesa por "la economía subjetiva y simbólica" de las imágenes de la Transición: el particular mito español de la belleza destapada que surge entonces explica también, por una parte la confiscación de cierta palabra artística y literaria por aquellos interesados en que perdure una concepción idealista del arte, y por otra parte su relativo abandono por las que siguen bajo influencia de la mirada masculina. Como declaró la escritora Elvira Navarro: "Mientras persista nuestra sumisión a gustar al otro, [las mujeres] seremos incapaces de generar canon" (Arjona 2014).

Daniela Astor y la caja negra contesta a la vez a los que pretenden imponer un canon visual o literario apolítico y a los que quieren apartar de la agenda de revisión del balance de la Transición las problemáticas femeninas y las luchas feministas. Nos da asimismo pistas de reflexión para entender a la favor de qué condicionamiento unas escritoras políticas y lúcidas como la joven Elvira Navarro se hayan podido prestar a juegos sugerentes con su imagen[17] que llevan agua al molino de cierta

17. Se puede consultar en <http://patrulladesalvacion.com/2011/07/12/premio-jaen-de-novela-%C2%A1que-emocion/>.

crítica androcéntrica, paternalista o machista, como la del siguiente blog anónimo (supuestamente escrito por "la sargento Margaret"):

> Ese dinero con que se ha pagado unas vacaciones en Madrid Elvirita [Elvira Navarro] sale, en parte, de mi bolsillo, de mis impuestos. ¿Cuál ha sido el fruto de esa beca? Dos libritos de cuentos. El primero, siguiendo el mismo truco de Almudena Grandes con *Las edades de Lulu*, es un grupo de relatos sobre adolescentes sexualmente traviesas. Vila-Matas, un rijoso, lo elogió. Mi difunto, que compraba el *Interviú* y el *Lib* todas las semanas, hubiera disfrutado con estos relatos. (Patrulla de Salvación, 2011)

Bibliografía

Arjona, Daniel (2014): "Entrevista con Elvira Navarro. La locura es demasiado estridente para el canon literario", *Elcultural.es*, 23 de enero, http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Elvira-Navarro/5824 [15 de enero 2015].

Beth Radcliff, Pamela (2009): "La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición", *in*: González Ruiz, Pilar / Martínez Ten, Carmen / Gutiérrez López, Purificación (coords.): *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid/Valencia: Cátedra/Universitat de València, p. 53-70.

Bourdieu, Pierre (2000) [1998]: *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 159 p.

Butler, Judith (1998) [1990]: "Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", trad. Marie Lourties, *Debate feminista*, p. 296-314 [http://www.debatefeminista.com/PDF/Articulos/actosp433.pdf].

Cabré, María Ángeles (2012): "Carme Riera en la RAE: la cuota invisible", *La independent*, 25 abril, http://www.laindependent.cat, [fecha de consulta: 12 de enero 2015].

—— (2013): *Leer y escribir en femenino*. Barcelona: Editorial Aresta, 323 p.

Castejón Leorza, María (2013): *Fotogramas de género. Representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Logroño: Sinídice editorial, 146 p.

Castro García Amanda (2009): *La representación de la mujer en el cine español de la transición (1973-1982)*. Oviedo: KRK, 384 p.

Despentes, Virginie (2006) : *King Kong Théorie*. Paris: Grasset et Fasquelle, 151 p.

Dottin-Orsini, Mireille (1993): *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris: Grasset, 373 p.

Eribon, Didier (2009) : *Retour à Reims*. Paris: Fayard, 247 p.

Fajardo, José Manuel (2013): "Daniela Astor y la caja negra", Blog *Fuera de juego* (Bitácora de lectura), 18 agosto, <http://www.fueradeljuego.josemanuelfajardo.com/>, [fecha de consulta: 10 de diciembre 2014].

Freixas, Laura (2013): "La igualdad en la cultura, ni está, ni se la espera", *Público.es,* 1 marzo, <http://www.publico.es/actualidad/451509/laura-freixas-la-igualdad-en-la-cultura-ni-esta-ni-se-la-espera>, [fecha de consulta: 12 de enero 2015].

García de León, María Antonia (2008): *Rebeldes ilustradas (La otra Transición)*. Barcelona: Anthropos, 220 p.

Gil, Silvia L (2011): *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión.* Madrid: Traficantes de Sueño, 344 p.

Langle de paz, Teresa (2010): *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la* emoción feminista. Barcelona: Icaria editorial, 194 p.

Larumbe, María Ángeles (2004): *Las que dijeron no. Palabra y acción del feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 299 p.

Luengo, Ana (2015). "Resistencia creativa contra las contra-reformas: literatura, cine y movimientos sociales", ponencia en las III jornadas de Alces XXI en Soria, julio (inédito).

Martínez, Guillem (2012): *CT o cultura de la Transición*. Barcelona: Random House Mondadori, 246 p.

Montero, Rosa (2012) [1979]: *Crónica del desamor*. Madrid: Alfaguara, 265 p.

Patrulla de salvación (blog) (2011), "Premio Jaén de novela, ¡qué emoción!", 12 de julio, <http://patrulladesalvacion.com/2011/07/12/premio-jaen-de-novela-%C2%A1que-emocion/>, [fecha de consulta: 15 de enero de 2015].

Peña Ardid, Carmen (2011): "Más allá de la cinefilia y la mitomanía. Las escritoras españolas antes el cine", *Arbor*, 187-748, marzo-abril, p. 345-370.

—— (2015): "Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en vindicación feminista (1976-1979)", *Letras femeninas* (U. of Alabama), en prensa.

Preciado, Beatriz (2010): *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la guerra fría*. Barcelona: Anagrama, 236 p.

—— (2014): "Huelga de úteros", *Público.es*, 29 enero, <http://blogs.publico.es/numeros-rojos/2014/01/29/huelga-de-uteros/>, [fecha de consulta: 12 de enero 2015].

Reig, Rafael (2011), "Siempre tuvo tus ojos, Verrà la norte e abrà i tuoi occhi", *Blog de Rafael Reig*, <http://www.hotelkafka.com/blogs/rafael_reig/2011/03/siempre-tuvo-tus-ojos/>, [fecha de consulta: 12 de enero 2015].

Rodríguez Rivero, Manuel (2014): "Listas: las cuentas de la vieja", *El País-Babelia*, 27 diciembre, <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/23/babelia/1419363671_385979.html>, [fecha de consulta: 12 de enero 2015].

Sanz, Marta (2013a): *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama, 272 p.

—— (2013b): "La nueva ley del aborto y la creación literaria. La invasión de los bárbaros y su máscara de la piedad", *El País*, 23 diciembre, <http://blogs.elpais.com/papeles-perdidos/2013/12/la-invasion-de-los-barbaros.html>, [fecha de consulta: 12 de enero 2015].

Sanz Villanueva, Santos (2012): "Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas", *in*: VV. AA.: *El relato de la Transición. La Transición como relato*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p. 13-41.

Segas, Lise (en prensa): "Variaciones en la menor. El retrato femenino en la narrativa modernista venezolana", *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 3, www.creneida.com.

Touton, Isabelle (2013): Entrevista con Marta Sanz (archivo privado).

—— (2014): "De subjetividades creadoras y legitimadoras en el campo literario actual", introducción a Roberto Valencia, *Todos somos autores y público*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, p. 9-61.

—— (2015): "Simulacre de simulacre ? Le biais de l'artefact visuel et de la culture de l'écran dans la prose narrative actuelle", *in*: Florenchie, Amélie / Santa Cruz, Maylis (dirs.), "Référence et autoréférence dans le roman espagnol contemporain: bilan et perspective - Hommage à Geneviève Champeau", *Bulletin Hispanique*, 116, 2.

—— (2015): "La intermedialidad en la novela española actual: apuntes desde una perspectiva de género", in: Cordone, Gabriela / Béguelin-Argimón,

Victoria (dirs.), *Intermedialidad en la lengua y la literatura hispánicas* (en prensa).

Vicent, Manuel (2014) [2013]: *El azar de la mujer rubia*. Madrid: Santillana, 245 p.

Vilarós, Teresa (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*. Madrid: Siglo xx de España Editores, 280 p.

Wolf, Naomi (1991) [1990]: *El mito de la belleza*. Barcelona: Emecé editores, 384 p.

RELECTURAS SIMBÓLICAS DE LA ICONOGRAFÍA POPULAR HISPANA. RELIGIÓN Y FAMILIA EN EL PRIMER CINE DE PEDRO ALMODÓVAR

Enrique Mora*
Universidad de Zaragoza (España)

Resumen

El cine de Pedro Almodóvar en los años ochenta, década de consolidación del régimen democrático en España, ha sido acusado frecuentemente de 'apolítico' por su rechazo a representar el pasado de la dictadura franquista. Proponemos que, en realidad, el cineasta llevó a cabo en esos años un complejo programa de reiconificación de las imágenes de la cultura popular que el franquismo había secuestrado para dotar de legitimación simbólica a su poder. En particular, nos centraremos en las imágenes de lo 'femenino' definidas por el régimen, como madre y ama de casa, monja o prostituta. Almodóvar reformula ese imaginario de la cultura popular, heredado de los géneros sainetescos, las costumbres religiosas, el folclore y la canción nacional, para subvertirlo, descontextualizarlo y dotarlo de un nuevo contenido simbólico en un contexto democrático, igualitario y plural de la nueva sociedad política.

* El autor es miembro del grupo Red Interdisciplinar sobre la Imagen Hispánica Contemporánea (RIVIC), financiado con fondos de la Comunidad de Trabajo de los Pirineos, y este estudio ha sido realizado con su apoyo.

El cine español y el imaginario de la iconografía popular hispana

La aventura del cine español está ligada, desde sus orígenes, al complejo y traumático proceso de incorporación de una sociedad anclada en un universo preindustrial, al proyecto europeo de modernidad. A finales del siglo xix, las imágenes tomadas por los operadores de los hermanos Lumière, en su afán por retratar la idiosincrasia de lo español, recurrieron al imaginario exótico y escapista acuñado por el romanticismo europeo en los escritos de Washington Irving, Théophile Gautier o Prosper Mérimée, los recuerdos de viajes de Lord Byron o Victor Hugo, las obras de Gustave Doré o Édouard Manet, donde describían un país de familias campesinas, aglutinadas en torno a un sólido patriarcado y una arraigada religiosidad, asoladas por la miseria y la pobreza, conviviendo con los tópicos castizos, folclóricos y taurinos. Esta iconografía, que definía los rasgos característicos de lo 'hispano', gozó de una gran difusión durante el siglo pasado: postales y estampas, carteles y publicidad, fotografía y revistas; cine, radio y televisión.

La tensión entre esta tradición popular heredada y la apuesta por la vanguardia artística internacional es fundamental para comprender la evolución de la cultura, el arte, la literatura y, en particular, el cine español contemporáneo. El movimiento regeneracionista de inicios del siglo xx intentó dotar de nuevos significados a esta herencia folclórica, y con la instauración de la república muchos creadores la reinterpretaron a la luz de los nuevos valores de un país en pleno proceso de modernización. Así apareció en los cuadros de Gutiérrez Solana, en la obra de Valle Inclán, en el teatro y la poesía de Federico García Lorca, en el cine producido por Luis Buñuel para Filmófono, o en las series de tauromaquia pintadas por Pablo Picasso. Pero este proyecto regeneracionista se quebró con el levantamiento militar de julio de 1936, al que siguieron tres años de traumática y sangrienta guerra civil. La victoria de las tropas sublevadas, al mando del general Franco, desembocó en una dictadura

articulada sobre un ideario basado en la defensa a ultranza de la nación, encarnada en una concepción imperialista del proyecto político; la religión, identificada con el credo católico como fundamento de la ley y la moral; y la familia tradicional, según el modelo patriarcal, y utilizó todos los medios a su disposición para poner la iconografía y el imaginario de la cultura popular al servicio del ideario específico del régimen. Se apropió de los géneros cómicos populares, desde la picaresca al sainete o el género chico, los tópicos del casticismo, las músicas folclóricas y la copla, la iconografía taurina o las tradiciones religiosas populares, para canonizarlos con el marchamo de lo auténticamente hispano, con un contenido netamente conservador y en defensa del ideario oficial.

Cultura popular en la transición española: el *pop*, la movida, la risa

Tras la muerte del dictador en 1975, la sociedad española activó un vertiginoso y complejo proceso de transición al sistema democrático. En el terreno de la cultura, se ofrecieron dos respuestas radicalmente diferentes. Por un lado, una cultura de la memoria que trató de dar cuerpo a los fantasmas del pasado, ocultos por la dictadura; por otro, una cultura de la identidad que tuvo por objeto imaginar las identidades del futuro, los relatos y ficciones que constituirían el universo simbólico de la democracia. Ambas tendencias recorrieron de forma paralela la transición y los años ochenta. Sin embargo, los defensores de la cultura de la memoria pertenecían, por lo general, a una generación mayor, su discurso cultivaba la seriedad y gravedad de la política del compromiso, la recuperación de la voz de las víctimas y los vencidos, y sus presupuestos estéticos nacían de la alta cultura, el modernismo hermético de los años sesenta. Por el contrario, las tendencias más rupturistas eran practicadas en su mayoría por artistas jóvenes, cuyas propuestas creativas se vinculaban al universo de la risa y la celebración hedonista –también autodestructiva–, una estética *pop* y posmoderna, y mezclaban elementos de la alta cultura con referencias e iconografías de la cultura popular y los medios de masas. Esta bipolaridad tuvo una consecuencia inmediata: la cultura de la memoria fue privilegiada como arte serio, comprometido, alta cultura; mientras los artistas posmodernos fueron considerados frívolos exponentes de una rebelión adolescente sin auténtico valor estético. A esa cultura oficial de la naciente democracia, guardiana del

imaginario simbólico del pactismo y el consenso, se dirigen las diatribas contenidas en el irregular aunque interesante libro *CT o Cultura de la Transición*, coordinado por Guillem Martínez (2012), para quien la izquierda intelectual de la transición entregó al Estado la gestión de la cultura para garantizar la estabilidad simbólica nacional[1]. Así,

> básicamente, la relación del Estado con la cultura en la Cultura de la Transición es la siguiente: la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores. Parece una relación civilizada, de padres divorciados pero enrollados. Pero es, básicamente, una relación intrínsecamente violenta. (Martínez 2012: 16)

Las leyes, las instituciones artísticas y los poderes públicos favorecieron el arte de lo serio, el grave discurso de la reconciliación y el consenso, mientras el arte posmoderno buscó refugio en los espacios alternativos, las salas de música o la cultura de masas, como la televisión, el cómic, la fotografía, las revistas, el cine *underground* o el videoclip. Por eso, resulta muy cuestionable la imagen cultural de la transición como un bloque monolítico, homogéneo, unidireccional. Atendiendo a la diversidad de producciones que emergen de la convulsa e hiperactiva sociedad española de la etapa transicional, no es posible hablar de una cultura de la transición. Deberíamos hablar más bien de una cultura diversa, plural, que alberga propuestas conservadoras, modelos reformistas e innovaciones más rupturistas; una política del consenso y una política de la herida[2].

1. En los últimos años, ha tomado cuerpo un encendido discurso que, cuestionando el triunfal relato sobre el tránsito del franquismo a la democracia en España, denuncia la producción cultural de las décadas finales del siglo xx acusándola de legitimar un acuerdo espurio entre la oposición política y las élites socio-económicas del régimen, y ser cómplice de un supuesto pacto de silencio sobre los crímenes de la dictadura. Según esta nueva lectura de la transición, la creación literaria, artística, musical y cinematográfica de los años ochenta y noventa, no haría sino celebrar una cultura consensualista y consoladora, aproblemática, conformista y ajena a cualquier debate en profundidad sobre las heridas del pasado nacional. Esta visión crítica de la transición a la democracia encuentra sus referentes en obras como Morán 1991, Subirats 1993; y, más recientemente, en Gallego 2008, Monedero 2013, la colectiva Martínez 2012 o Morán 2014.

2. De hecho, en una interesante lectura, Teresa Vilarós interpretó el franquismo como una adicción, una droga que narcotizó a sus partidarios y a detractores, obsesionados con la utopía de un mañana que nunca terminaba de llegar. Y esta adicción derivaría después en el síndrome de abstinencia, el mono. Expone de este modo la diferenciación de los dos

En esta segunda propuesta se enmarca la denominada *movida*, concepto discutido e imperfecto bajo el que aglutinamos una corriente creativa joven, de corte rupturista, que incorporaba los nuevos movimientos estéticos europeos, el elemento lúdico del *pop*, la transgresión del *punk* y el eclecticismo de los nuevos aires de la posmodernidad, en una ruidosa glorificación de la cultura de masas. Todo ello envuelto en un febril ambiente de libertad, humor, hedonismo y celebración de la naciente democracia. Román Gubern, calificando al fenómeno como dionisíaco, afirmó: "la *movida* constituyó una contracultura tardía, en relación a otros países, empapada de hedonismo, heterodoxia, creatividad, espíritu libertario, psicodelia, polimorfismo estético y caracterizada por el individualismo y el tribalismo a la vez" (Gubern 2007: 172). Se trató, por tanto, de un *movimiento*[3] heterogéneo, una amalgama de propuestas musicales y creativas que, desde finales de los setenta y a lo largo de los ochenta, expresaron las ansias de libertad de la juventud española, el deseo de entroncar con la contracultura europea, la fascinación por la heterodoxia, la diversidad y la fiesta, así como un particular gusto por unir la estética de las élites y los medios de la cultura de masas.

En esa atmósfera de renovación, emergió la figura de Pedro Almodóvar. Procedente de una humilde familia rural, emigró a Madrid a finales de los sesenta para terminar bachillerato, con el proyecto de estudiar cinematografía. Sin embargo, tras el cierre de la Escuela Oficial de Cine (EOC) por parte del régimen, a principios de los setenta, tomó

discursos: desde su punto de vista, "en España, el *wrapping* de la posdictadura presenta, por lo menos, dos estilos diferentes. El primero, el que por comodidad califico en mi estudio como 'oficial', corresponde a la voz que patrocina el consenso histórico. [...] El segundo estilo, el tipo de envoltura 'no oficial' en que queda embarcada en aquel momento buena parte de la población, aunque relacionada con aquélla por el mismo proceso político, no busca consenso ni explicita ningún tipo de reforma" (1998: 173). Y más adelante, explicita: "desordenados, desmadrados y escandalosamente ruidosos, homosexuales, drogadictos, prostitutas, desposeídos, locos y marginales forman la 'pluma' de la transición. Ellos son el nuevo cuerpo aparecido en la posdictadura franquista, aquel que va a desplazar y dislocar de forma violentamente espectacular las tradicionales narrativas al uso hasta aquel momento" (183). A esta escritura de la pluma correspondería, sin duda, la filmografía almodovariana.

3. El nombre utilizado para describir este fenómeno, la *movida*, mantiene una relación irónica y paradójica con el *movimiento*, que en la nomenclatura del franquismo aludía a todo el organigrama político, asociativo, institucional y sindical que constituía la base sociopolítica del régimen. Como es evidente, la *movida* se edificó, en oposición al *movimiento*, sobre una explícita ausencia de principios, orgánicos, doctrinales o programáticos.

la decisión de presentarse a unas oposiciones en Telefónica y, con su primer sueldo, compró en Londres una cámara de *Super 8*. A lo largo de esa década, Almodóvar rodó una serie de cortometrajes en los que mezclaba sin rubor elementos de la tradición popular con la cultura de masas, y los exhibía en los circuitos *underground* de Barcelona, donde su cine irreverente empezó a tener cierto éxito, pese al recelo de los autores y críticos más conceptuales y herméticos. Su obra formó parte de la exposición *Práctica fílmica y vanguardia artística* organizada por el Centro Pompidou de París en 1981[4], un fascinante acercamiento a las apuestas más radicales de nuestro cine, y el más completo recorrido nunca realizado por el cine experimental español.

De ese contexto nacieron dos películas estrechamente vinculadas al *punk*, el *pop* y al movimiento contracultural madrileño. La primera, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Almodóvar 1980), realizada casi sin presupuesto, en formato cooperativo, rodada de forma discontinua a lo largo de más de un año, describe la amistad de tres jóvenes protagonistas en esa atmósfera renovadora y rebelde. Pese a sus defectos formales y a su anarquismo estilístico, propios además de las condiciones ínfimas de producción y de los riesgos asumidos por un cineasta autodidacta, la película se convierte en un título de culto de los pases nocturnos en el cine Alphaville, permaneciendo tres años en cartel. La segunda, *Laberinto de pasiones* (Almodóvar 1981), financiada por ese mismo cine, es un retrato caleidoscópico a la manera del *pop* lesteriano, de los grupos musicales y artísticos de la *movida* y de las nuevas tribus urbanas que la habitaban. Estos primeros títulos se alimentaban esencialmente del *pop* y los medios de masas, pero ya introducían elementos del folclore y la tradición hispana, como el casticismo, la zarzuela o el sainete.

4. Esta exposición se trasladó posteriormente a España, como quedó reflejado en un catálogo titulado *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981* (Bonet y Palacio 1983). El catálogo traza un recorrido por el cine experimental en nuestro país, que arranca en las vanguardias, con la *Gaceta Literaria*, Giménez Caballero y Gómez de la Serna, así como el cine experimental durante la Segunda República. Después, analiza la figura de José Val del Omar, para recorrer otras propuestas de los sesenta, como las de Antoni Padrós, el zaragozano Antonio Artero, Pere Portabella o Joan Brossa. Un cuarto apartado se refiere al "Panorama reciente del cine experimental en España", en el que figuran Iván Zulueta, Eugenia Balcells, José Luis Guerín o un joven Pedro Almodóvar.

Tras sendos iconoclastas estrenos, el cine de Pedro Almodóvar fue inmediatamente calificado como frívolo y hedonista, alejado de la seriedad, carente de compromiso, hondura y sentido político, insensible a las heridas de la memoria. De hecho, su cine en la década de los ochenta retrata un país que parece completamente ajeno al reciente pasado franquista, como si la dictadura no hubiera existido. Él mismo afirmaba que "mis películas nunca han sido antifranquistas, porque no reconozco en ellas la existencia de Franco. Es, en cierto modo, mi venganza contra el franquismo: quiero que no quede ni el recuerdo, ni la sombra" (Strauss 2001: 30). Desde esta postura crítica, el cine de Pedro Almodóvar era sólo una anécdota, un juego de rebelión adolescente, una frivolidad consentida en aras de la imagen de desinhibición y libertad que el país quería ofrecer al exterior. En el ámbito institucional, sus proyectos fueron reiteradamente rechazados por las comisiones que evaluaban guiones a la luz de la Ley Miró[5], y sus películas sistemáticamente olvidadas tanto en los Premios Goya de la Academia como en los Premios de la Asociación de Directores –Adirce. El canal público Televisión Española no compró sus películas[6] hasta que fue nominado en los Óscar de Hollywood en 1989. Ese prejuicio institucional y académico se mantiene en ciertos ámbitos hasta la actualidad.

Sin embargo, como pretendemos mostrar en este estudio, detrás de estas primeras propuestas almodovarianas, que acompañan su aprendizaje de la técnica cinematográfica, subyace todo un proyecto de reescritura de las imágenes folclóricas secuestradas por la dictadura, dotándolas de un nuevo significado, acorde con un imaginario abierto a la diferencia, sensible a otras miradas, propio de una sociedad democrática. Así, en muy pocos años, ofreció una visión inédita de la religión y la tradición mística española en *Entre tinieblas* (Almodóvar 1982) y una mirada innovadora sobre la figura del ama de casa y la familia en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* (Almodóvar 1984), estrategia que continuó con *Matador* respecto a la fiesta nacional taurina. Si el

5. *La ley del deseo* (Almodóvar 1987) fue rechazada por las comisiones de evaluación de proyectos, aunque finalmente recibió ayudas gracias a la intervención directa del Director General del ICAA, Fernando Méndez Leite.

6. Con la excepción de *Matador* (Almodóvar 1985), producida por Andrés Vicente Gómez, que sí contó con la compra del operador público español, gracias a las excelentes relaciones del conocido productor.

franquismo había utilizado iconografías tradicionales sobre la familia, la religión o el folclore para apuntalar su ideario político, convirtiéndolas en mecanismos de poder, el cine de Almodóvar llevó a cabo un trabajo sistemático de deconstrucción y reiconificación de esa cultura popular. Este proyecto se articuló a través del mecanismo por excelencia de denuncia de la desigualdad y de resistencia al poder, la risa, el humor propio de las tradiciones populares y carnavalescas.

Religión: de la caridad redentora a la mística de los sujetos deseantes

No es necesario extendernos en el papel central desempeñado por la religión en el régimen franquista, como un sólido aliado institucional y, sobre todo, como instrumento de control social. La Iglesia Católica tuvo un protagonismo fundamental desde el mismo golpe de estado, con su apoyo al levantamiento militar, que se interpretó como una Cruzada y, por tanto, como un proyecto de índole religiosa. Ese apoyo de la jerarquía fue ratificado en la Pastoral Colectiva de 1937, que consideraría la guerra civil como guerra de religión, y recibió su contrapartida cuando la doctrina de la fe católica pasó a formar parte esencial de los Principios del Movimiento –vigentes desde 1938, pero aprobados oficialmente en 1958– y así, base reguladora del ordenamiento jurídico español. La Iglesia adquirió protagonismo en la formación de la juventud y en los programas educativos, en la censura sobre cualquier producción cultural, o en el control social ejercido a través de diversas instituciones religiosas, litúrgicas, asociativas, educativas o caritativas. Así se constituyó lo que se ha denominado nacional-catolicismo, como una imbricación inseparable entre la identidad hispana y la religión católica, utilizada como cobertura legitimadora. Con ese objetivo, el régimen se apropió no solo de la religión sino también de la cultura popular y de la iconografía a ella asociada, de las costumbres y tradiciones, de los santos, las procesiones y las cofradías.

En 1982, Pedro Almodóvar recibió la propuesta de un empresario, Luis Calvo, para dirigir una película que debía estar protagonizada por Cristina Sánchez Pascual, una actriz con capacidades interpretativas limitadas pero consorte de este rico especulador inmobiliario. Almodóvar escribió *Entre tinieblas* y encerró a su protagonista, huida tras la muerte de su novio heroinómano, en el convento de las Redentoras Humilladas,

volcando así el peso narrativo de la película sobre este improbable grupo de monjas. El objetivo era doble. Por un lado, trabajar un largometraje en un solo escenario, casi una única localización, a diferencia de la aventura *amateur* de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, filmada en agotadores fines de semana, y las cincuenta localizaciones del frenético rodaje en cinco semanas de *Laberinto de pasiones*. Esto le concedió tiempo y una cierta estabilidad de producción para construir un discurso cinematográfico orgánico, específicamente visual, y estudiar los valores del plano fílmico: cuadros y puesta en escena, planos detalle, juegos de iluminación, *travellings*, picados y contrapicados, profundidad de campo, elementos que le permitieron construir por fin un imaginario visual coherente. Por otro lado, utilizó una iconografía prototípica del franquismo, los conventos de religiosas y la ritualización visual de la caridad cristiana, que se había convertido en una estampa casi devocional, para subvertirla en un interesante juego simbólico: sustituyó el amor de caridad, la redención del prójimo, por el deseo del otro; incluso por el deseo de una mujer hacia otra mujer. Más interesante aún es que, retratando un universo iconográficamente ligado a la imagen del estado asistencial franquista, lo reutilizó para ofrecer uno de sus primeros gineceos, libre, integrador, un refugio para excluidos, un imaginario simbólico e idealizado del nuevo espacio democrático.

La imagen pública de las religiosas durante la dictadura, la que reproducía la prensa oficial, la propaganda, el No-Do o el cine, se articulaba a partir de ideas como caridad y servicio; virtud, castidad y rigor moral; enclaustramiento y apartamiento de los bienes materiales. Estas comunidades de monjas se encargaron muy específicamente de la formación de la juventud y las mujeres, y se les encomendó la atención de hospitales, colegios, orfanatos, cárceles femeninas, centros de acogida y reeducación de mujeres 'descarriadas', centros de socialización y control. De este modo, se estableció un pacto implícito que ofrecía beneficios asistenciales –salud, comida, educación– a cambio del acatamiento de la fe religiosa. En definitiva, una imagen casi perfecta del *panóptico* de Bentham brillantemente glosado por Foucault (2005).

Frente a la religión representada como autoridad benéfica, rigorista y controladora, Almodóvar propone en *Entre tinieblas* una iconografía muy diferente. La comunidad de las Redentoras Humilladas acoge

a mujeres que, en términos legales, quedarían tipificadas bajo la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (1970), antes Ley de Vagos y Maleantes, por tanto proscritas y fuera de la ley. Las monjas viven desoladas, ansiando que "dentro de poco, este pabellón esté lleno de asesinas, prostitutas y drogadictas, como en otra época" [17.21][7]. La congregación está encabezada por una Madre Superiora heroinómana [19.20], aficionada a los boleros, devota de grandes pecadoras como Ava Gardner, Brigitte Bardot o Amanda Lear [34.48], y cuyo afán por redimir a mujeres descarriadas está más movido por el deseo carnal que por la caridad espiritual. Sor Rata de Callejón es en realidad una apasionada lectora de novelas sentimentales, y escritora en sus ratos libre bajo el seudónimo Concha Torres. Sor Perdida es aficionada a los bongos africanos y convive en su celda con un tigre [Imagen 1: 39.35], una fiera enjaulada que simboliza los instintos enclaustrados y reprimidos. Sor Estiércol, la cocinera, condimenta sus guisos con ácidos lisérgicos, y ha encauzado su pasión masoquista a través de la mortificación corporal, caminando sobre vidrios rotos o durmiendo en una cama de faquir [90.55]. Sor Víbora dedica su tiempo a diseñar vestidos para las esculturas de santos, en el estilo más eléctrico, metálico y fluorescente de la moda de los ochenta [41.50]. En definitiva, unas religiosas que han logrado crear una comunidad imposible donde conviven la diferencia y la pluralidad, un imaginario democrático en un universo hasta entonces hermético y conservador. Esta comunidad de fuera-de-la-ley, cuya celebración carnavalesca culminará en la desinhibida y *kitsch* fiesta final [Imagen 2: 79.20], acoge a mujeres excluidas por la comunidad, en una extraña mezcla de Jean Genet y Juan Bosco, que plantea de nuevo la cuestión buñuelesca de la caridad y el amor[8], y la reivindicación de la salvación individual en el deseo. En cierto modo, Almodóvar continúa

7. Se indica entre corchetes el minutaje de los planos y secuencias comentadas, según versión a 25 fps., velocidad estándar en formatos domésticos de distribución.

8. El propio Almodóvar reconocía a Frédéric Strauss esta filiación, al afirmar que "a mi entender, *Entre tinieblas* no es una película anticlerical; esa sería la lectura más inmediata y más fácil. No soy católico practicante, pero sé que la vocación de las monjas de mi película es estrictamente cristiana: lo único que hacen es poner en práctica la palabra de Cristo sobre el apostolado. […] La madre superiora representa algo más: la fascinación por el mal en la tradición de muchos escritores franceses como Sartre y Genet. Dicha fascinación, que está relacionada con cierta manera de concebir la compasión, es de carácter fundamentalmente religioso" (Strauss 2001: 42).

Imagen 1 – La fiera enjaulada y el nuevo imaginario de lo femenino
(*Entre tinieblas*, Almodóvar 1983)
© Cortesía de la Productora El Deseo

Imagen 2 – Fiesta y carnaval en el convento: celebraciones proscritas
(*Entre tinieblas*, Almodóvar 1983)
© Cortesía de la Productora El Deseo.

y lleva al extremo la propuesta 'desacralizadora' del amor y la caridad emprendida por Luis Buñuel en *Viridiana* (1961). Si, a través de la historia de la novicia Viridiana, el cineasta aragonés articulaba una reflexión sobre las limitaciones de la ética, el amor y la caridad cristiana, en el caso del manchego, el amor de las monjas de *Entre tinieblas* se materializa en su acogida abierta al otro, al diferente, un espacio para la convivencia de la diversidad, la multiplicidad de sujetos deseantes y, por tanto, un espacio netamente político.

Además de la imagen transformada –travestida– de estas monjas, aparecen otros muchos elementos religiosos, en los que también opera este juego de reiconificación. Así, por ejemplo, la llegada de la cantante Yolanda Bell al convento está tratada según las convenciones de la *aparición* religiosa. Mientras las monjas cantan en la capilla y se dirigen a comulgar, se abre la puerta y aparece la figura casi angélica de Yolanda, envuelta en un halo de luz celestial, bajo la mirada fascinada de la Madre Superiora [14.00]. Se juega así con la idea de unión corporal, comunión y deseo. Como ya hiciera Buñuel en su momento, Almodóvar sustituye la iconografía de la devoción, la caridad divina, por un amor carnal, deseante. Bajo la mirada de la Madre Superiora, retrata a Yolanda con la iconografía de una santa [18.52]. O ironiza con la tan traída relación entre la droga y la mística, con el paralelo entre la desintoxicación de Yolanda y la Madre Superiora, que se encierra en la capilla a orar durante el síndrome de abstinencia, en un interesante juego visual entre liturgia y espectáculo teatral [57.45]. Esta relación amorosa tendrá su culminación cuando la Madre Superiora contemple a Yolanda desvistiéndose tras la actuación final y, al desmaquillarla, su rostro quede impreso en un paño, en una clara referencia a otra iconografía cristiana popular, el velo de la Verónica [84.17]. Finalmente, el convento será clausurado por la General de la Orden –alusión implícita al 'generalísimo'– por escandaloso, y las monjas deberán rehacer su vida. En ese final, Sor Víbora se *confiesa* al sacerdote en el confesonario, y lo que confiesa es su amor [89.00]. El sacerdote confiesa a su vez que también él está enamorado, mientras Sor Perdida les encomienda el cuidado de su tigre. Así, el sacerdote, Sor Víbora y el tigre, llamado *Niño*, forman una peculiar Sagrada Familia, la habitual familia-comunidad no convencional que se construye en todo el cine almodovariano, como imagen de las nuevas

comunidades imposibles que caracterizan la explosión posmoderna de la pluralidad, el encuentro de las diferencias.

Mujer y madre de familia: revisando el manual de la buena esposa

En la arquitectura ideológica del régimen, el franquismo puso especial énfasis en el afianzamiento de un determinado modelo de mujer, que se introducía ya desde el proceso educativo. Se iniciaba en la infancia, con unas determinadas actitudes e imágenes de 'lo femenino'; se reafirmaba en la escuela, donde se insistía en su posición de inferioridad respecto al género masculino; y se consolidaba en la juventud, con la publicación de numerosos manuales y documentos formativos de la Sección Femenina, así como con la práctica del Servicio Social (Gallego 1983). Todos estos instrumentos se dirigían a reforzar un ideal de mujer destinada bien al rol religioso, sublimado, servicial y virginal de la monja, bien a cumplir con su función específica de buena esposa, eficiente ama de casa y virtuosa madre de familia. Fuera de ese imaginario, la mujer se consideraba 'descarriada', y su función era servir a otra proyección masculina, complementaria del anterior, que se correspondía con el glamour de la prostituta. En esa bipolaridad, se construía la imagen de la mujer auspiciada por el régimen, siempre al servicio de un sistema patriarcal, donde lo femenino quedaba sometido al servicio y placer de lo masculino, considerado superior por naturaleza.

La mujer, esposa y madre, será vista como semilla –fértil– y custodia –sagrada– de los valores esenciales de la patria, el amor por España, la transmisión de la fe cristiana, el aprendizaje de las virtudes y la obediencia a la autoridad, y por tanto será responsable, en definitiva, del futuro de la nación (Narváez 2010). De su acatamiento de esa misión y esos valores, de su 'decencia y discreción', dependía el porvenir nacional (Morcillo 2013). La prensa del régimen, el No-Do, o el cine controlado por la censura afianzaban esta imagen de la mujer. Por ejemplo, en el libro *La mujer y su hogar*, publicado en 1957 y escrito por la inspectora nacional de educación Matilde Ruiz García, acompañado de numerosas ilustraciones sobre el modo correcto de planchar, coser, limpiar o cuidar la casa, así como la atención al bienestar del marido y al cuidado de los hijos, se afirmaba:

> En esta sociedad familiar hay un jefe o cabeza visible: el padre. […] Al marido corresponde la dirección y el mando, pero ha de encontrar en la mujer una perfecta colaboradora que, con delicadeza y suavidad, dejará sentir su influencia para que se enderecen las cosas cuando el que manda se tuerce. El sitio verdadero de la mujer es el hogar […]. El marido ha de estar muchas horas fuera de casa; la mujer, en cambio, permanece en ella. (Ruiz García 1957: 155)

Un enfoque similar encontraremos en el No-Do, noticiario oficial del régimen, de emisión obligatoria en todas las proyecciones cinematográficas y emitido también por la televisión pública, como en un reportaje sobre el concurso convocado por la revista *Teresa* para elegir a la 'mujer ideal' que representará a España en un certamen europeo, y en la que retrata ante todo sus habilidades para guisar, coser, planchar, mantener la casa ordenada, junto a otras tareas como nadar y visitar exposiciones de arte[9]. Es la misma imagen que ofrecen multitud de películas, con paradigmáticos títulos como *La fierecilla domada* (Román 1956), con Carmen Sevilla, o *Ha llegado un ángel* (Lucia 1961), protagonizada por la cantante Marisol. Y, muy especialmente, la madre de la familia numerosa de *La gran familia* (Masó 1965), interpretada por Amparo Soler Leal, virtuosa ama de casa, siempre arreglada, paciente y servicial. Este imaginario se reproduce también en la publicidad desde los años cuarenta a los sesenta, donde la mujer suele figurar como madre, buena esposa y ama de casa. El consumo femenino está dirigido al vestido y productos de belleza, y por tanto a su objetualización por la mirada masculina, o bien productos de limpieza, alimentos y electrodomésticos, y por tanto a su labor en el hogar[10]. También la radio reprodujo esta imagen, con programas de éxito como el consultorio de *Doña Elena Francis*, que durante 37 años, se convirtió en modelo y ejemplo de la mujer de la época. La copla, la canción popular y nacional, de gran éxito en esta época, exalta los valores del ideal hispano a través de imágenes folclóricas de bellas mujeres, religiosidad, toros, patriotismo y asuntos

9. Véase "La 'mujer ideal' española. La canaria Rafaela García Mesa, ama de casa perfecta", *Archivo No-Do. Noticiarios y documentales cinematográficos 1943-1981*. Programa N. 1183A. Emitido el 6 de septiembre de 1965. http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1183/1469049/ [Min. 2.09. Fecha de consulta: 25 Abril 2015]. Para un estudio en profundidad del No-Do y la imagen de la mujer, véase Tranche y Sánchez Biosca 2005.

10. Véase al respecto la imagen de la mujer en la publicidad destinada a la alimentación y el cuidado del hogar durante los años cuarenta a sesenta, en Raventós 2000.

amorosos. Así aparecerá en canciones de Concha Piquer o Imperio Argentina, que habitualmente ofrecían una imagen pasiva de la mujer, como objeto de deseo masculino (Cerón 2010).

Frente a este simbolismo de lo femenino esculpido por el régimen, el cine de Pedro Almodóvar propone como personajes a mujeres independientes, que aspiran a cambiar de vida y construir su propio camino. La primera imagen de su cine comercial, con la que abre *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es, de hecho, una mujer sola, en su casa, con su música, sus objetos y aficiones, sus plantas de marihuana, su mundo [1.50]. Y no es casual que, en una de las primeras secuencias, cuando las protagonistas inician una clase de punto –coser, labor tradicional–, transitamos repentinamente a una escena en la que Bom, joven y rebelde cantante *punk*, orina sobre Luci, una respetable ama de casa y esposa de un policía violento [18.23]. La relación entre las labores de punto y la repentina 'lluvia dorada', entre un imaginario costumbrista y tradicional, y su absoluta parodia, colapsa con la imagen femenina anterior.

Sin embargo, fue en *¿Qué he hecho yo para merecer esto!* donde Almodóvar se lanzó a ofrecer una mirada inédita en nuestro cine sobre la figura del ama de casa, madre y esposa, ese pilar de la familia española que había edificado el régimen anterior. Se trata de una producción de Tesauro, cuyos interiores se ruedan en estudio, algo que permitió a Almodóvar empezar a trabajar con la imagen construida dentro del plano; así se advierte en el diseño de los tabiques y papeles de pared, el *atrezzo*, y una iluminación mucho más sofisticada. Sin embargo, el equipo artístico construyó paneles fijos, un imperdonable error en el diseño de decorados, que limitaba mucho el trabajo del director con las distancias focales y la profundidad de campo. A pesar de esta contrariedad, Almodóvar sacó partido del desastre para generar una sensación de asfixia dentro de esa casa, incluso con soluciones que son auténticos hallazgos visuales, como el hecho de mostrar al personaje protagonista, Gloria, a través de los electrodomésticos y el mobiliario del hogar: la nevera, el horno, la lavadora, los armarios [6.45, 9.00]. De este modo, la imagen del ama de casa quedaba descodificada en su auténtica naturaleza: enmarcada, encerrada, prisionera de los mismos objetos que la sociedad de consumo le asignaba como específicos de su rol familiar y social.

El argumento de la película nos presenta a Gloria, irónico nombre para una infeliz esposa y abnegada madre de dos hijos que trabaja como limpiadora en un gimnasio de artes marciales. La familia vive en un diminuto piso del barrio de la Concepción de Madrid, ejemplo de las atestadas colmenas para familias obreras edificadas por el asistencialismo franquista, a orillas de la M30 madrileña [28.58]. Uno de sus hijos hace negocio traficando con droga; el otro es homosexual y se prostituye con los padres de sus amigos; el marido, Antonio, es un taxista, arisco y agresivo, que sigue enamorado de una antigua amante alemana, a la que conoció cuando emigró en busca de trabajo. Completa el cuadro familiar la madre de Antonio, la abuela Blasa, adicta al Agua de Vichy, matriarca del viejo régimen que sigue arrastrando un luto de años y suspira por volver a su pueblo, incapaz de adaptarse al Madrid de la modernidad.

La imagen de esta ama de casa responde muy poco a aquel imaginario franquista de la servicial compañera del marido, cuidadora de un hogar luminoso y alegre, y feliz educadora de los hijos. El hogar resulta oscuro, sucio y envejecido, con una decoración *kitsch* y hortera, vulgares láminas de caballos, edulcoradas figuras de monaguillos, angelotes y elefantes de escayola, abigarrado papel de pared, habitaciones minúsculas y una cocina grasienta sin comida en la nevera. No es extraño que Almodóvar pidiera a Ángel Luis Fernández, el director de fotografía, que creara una iluminación tétrica inspirada en las películas de terror del italiano Darío Argento. Gloria se muestra siempre demacrada y sin peinar, ataviada con ropa vieja y delantales desgastados, insatisfecha sexualmente, y encuentra un único consuelo en la adicción a los tranquilizantes, y a los pegamentos y detergentes que esnifa para soportar esa vida miserable [26.20]. Para completar el paisaje, la abuela y Toni incorporan a la familia como mascota un lagarto, al cual llaman Dinero, porque es verde como los billetes [36.20]. Es evidente la referencia a la marca de jabón y detergente Lagarto, omnipresente en los hogares españoles durante el tardofranquismo, supuesto cómplice de las buenas amas de casa españolas. La película juega con ese imaginario deslumbrante de la publicidad, en contraste con la miseria y la pobreza de la clase trabajadora.

Algunas escenas de la película operan muy específicamente en esta deconstrucción de la imagen de la mujer articulada por el franquismo.

En el arranque de la película, Gloria lleva a cabo sus tareas de limpieza en un centro de artes marciales, mientras un grupo de hombres, encapuchados y por tanto con el rostro oculto, ensayan entre aguerridos gritos golpes de *kendo*, empuñando un bastón de obvio simbolismo fálico. En una habitación lateral, Gloria imita el gesto de los hombres empuñando su mopa de limpieza [1.29]. Al acabar el ejercicio, uno de los hombres se ducha, y su cuerpo se ofrece desnudo a la mirada de Gloria. Nuevamente, Almodóvar transgrede el orden de la mirada; en unos años en que el *destape* ha desvelado la tiranía de un ojo implícito masculino heterosexual, que mira a un cuerpo femenino objetualizado, el cineasta cambia los roles. Un desnudo masculino se ofrece a una mirada femenina [3.00]. Sin embargo, el resultado será devastador. En una durísima secuencia, ella se acerca a él anhelando una satisfacción sexual que intuimos reprimida o negada, pero el hombre, que además es policía, es decir, representante del poder, resulta impotente. Para Gloria, con el rostro desencajado [4.10], queda solo la desolación, la amargura y la humillación. Con esta brillante y arriesgada secuencia de apertura, el cineasta resume la imagen completa de la película, la reiterada negación del placer femenino y la ridiculización de la supuesta 'virilidad' masculina, anunciando además el conocido final del relato, donde el golpe de *kendo* tendrá un papel determinante.

Una de las secuencias más brillantes de la película muestra una acción paralela que transcurre en el dormitorio y en la sala de estar del hogar familiar. Antonio siente un repentino deseo de mantener relaciones con Gloria, que acaba de pedirle dinero para pagar la letra del televisor, y la empuja sobre la cama, sin atender a sus quejas [15.15]. Poder, sexo y dinero entran en escena. Al mismo tiempo, sentada en el sofá, la abuela Blasa contempla en la televisión un imposible videoclip basado en la copla popular *La bien pagá*, cantada por Miguel de Molina. Mientras vemos las cámaras del estudio y cambiamos al formato cuadrado de la televisión en los ochenta, el escenario muestra un decorado de melodrama o zarzuela [Imagen 3: 15.51]. El propio Almodóvar entona la canción con gestos grandilocuentes y en indisimulado *play-back*, y sentada, junto al tocador, acicalándose, una mujer vestida de época, interpretada en realidad por Fabio de Miguel, transformista de la *movida* conocido como *MacNamara*. Resulta muy relevante apuntar que el popular coplista Miguel de Molina, republicano y homosexual, recibió una paliza a

Imagen 3 – Relecturas de la copla y la canción popular: *La bien pagá*, sexo y economía (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Almodóvar 1984)
© Cortesía de la Productora El Deseo

Imagen 4 – Parodias de la masculinidad ibérica y el displacer femenino (*¿Qué he hecho yo para merecer esto!*, Almodóvar 1984)
© Cortesía de la Productora El Deseo.

manos de un grupo de falangistas terminada la guerra civil, y se exilió a Argentina. La embajada española presionó al gobierno peronista, de tal modo que tuvo que emigrar de nuevo a México; se trataba, por tanto, de una conocida víctima del franquismo. En el decorado del videoclip, tras unos cortinajes barrocos y unos *affiches* de las primeras películas de Almodóvar, asoma una reproducción de la escultura clásica de la Venus de Milo, iconografía prototípica de una mujer amputada, sin brazos. En paralelo a este desenfreno *kitsch*, asistimos a la triste relación sexual entre Gloria y su marido en el dormitorio, envueltos por el expresivo texto de la canción: "si tú eres la bien *pagá* (pagada) / porque tus besos compré / y a mí te supiste dar / por un *puñao* de parné / bien *pagá* fuiste mujer" [16.50]. Antonio parece terminar repentinamente, impotente o precoz, y una vez más, Gloria queda insatisfecha. En el videoclip, el supuesto cantante que interpreta Almodóvar acaricia el rostro de la –supuesta– mujer, y sus labios aparecen pintados en su mano, como si hubiera arrebatado su boca, en un gesto con ecos buñuelescos que recuerda *Un perro andaluz* (Buñuel 1929). Para finalizar la desoladora secuencia, la abuela Blasa, frente al televisor, sentencia a su nieto Toni: "¡qué bonitas eran las canciones de mi época!" [17.29], es decir, la época de la dictadura. Para, a continuación, señalar una fotografía de Grace Kelly en una revista del corazón, como imagen de una mujer que se caracterizó precisamente por encarnar ese nudo de relaciones entre dinero, sexo y poder. En definitiva, la iconografía franquista de la buena madre y esposa queda deconstruida, en una compleja red de elementos melodramáticos, juegos de género y ambigüedad sexual, ironía autorreferencial, relaciones entre la cultura popular y la alta cultura, alusiones a los medios de masas; y, por supuesto, desvelando los lazos subyacentes entre el matrimonio, la economía y el sexo en el modelo de familia patriarcal.

En otro momento, Gloria sale de casa de camino a su nuevo trabajo de limpiadora[11], y Almodóvar encuadra un significativo detalle; en el portal, cuelga un cartel publicitario de una casa de fotografía, 'Foto Ares', con una galería de retratos de la familia protagonista y sus vecinos [28.37]. El rostro feliz y las esforzadas sonrisas de esa familia

11. En una llamativa coincidencia, Gloria se convierte en asistente de hogar de una mujer interpretada precisamente por Amparo Soler Leal, la misma que, en la citada película *La gran familia*, había encarnado la imagen de la abnegada madre y ama de casa.

aparecen convertidos en anuncio publicitario. A continuación, camina por la calle conversando con su vecina Juani. Si dentro del hogar observábamos a Gloria encerrada, atrapada por los electrodomésticos, en la calle la vemos enmarcada por los escaparates de las tiendas en una sorprendente solución de puesta en escena, muy costosa desde el punto de vista de producción. En lugar de un habitual travelling paralelo o un seguimiento frontal en *steady-cam*, que hubiera sido la solución más evidente, ubica la cámara inmóvil, en sucesivos escaparates, enfocando desde el interior [30.04]. Finalmente, Gloria detendrá su mirada en un moldeador de pelo, un objeto de belleza que le atrapa y fascina, y en el que gastará su salario del día. El trabajo devorado por el consumo, un consumo que, a su vez, es explotado por la publicidad para sacralizar esa imagen idealizada de lo femenino.

Una iconografía muy representativa de la película tiene que ver, precisamente, con ese moldeador de pelo. Cuando Gloria regresa a casa, se encuentra con su vecina, la prostituta Cristal, quien le pide un esperpéntico favor. En su piso, un decorado mezcla de neón prostibulario y diseño *kitsch*, le espera un cliente exhibicionista que ha solicitado que una segunda mujer sea testigo de su poderío sexual. La protagonista, reacia, accede finalmente por solidaridad con su vecina. Tras un ridículo *strip-tease* a cargo del cliente en cuestión [44.05], que alude reiteradamente al tamaño y la potencia de su miembro viril, Almodóvar construye una poderosísima imagen que muestra a Gloria, sentada, en una pose aburrida e impertérrita, con el moldeador en la mano, mientras a su lado el cliente, con gafas de sol, culmina su patética gesta sexual, ante la indiferencia de Cristal, que finge un placer teatralizado [Imagen 4: 46.40]. El moldeador, ese objeto incómodo y fálico en sus manos, materializa las relaciones de poder en juego y la cercanía que existe, después de todo, entre la función de Gloria en el hogar y el trabajo de su amiga prostituta, ambas al servicio del placer masculino, negando su propio placer. Ya antes hemos visto a la prostituta Cristal vestirse con traje de novia, ante el adolescente Toni, en un obvio juego simbólico [26.07]. Pero quizás, además de esta denuncia de la cercanía entre la mujer-madre angelical y la mujer-prostituta demoníaca, lo más interesante sea la ridiculización del poder varonil, de la potencia sexual masculina, del sujeto del poder, patético y absurdo, incapaz de proporcionar verdadero placer a la mujer. El policía resulta ser impotente; el escritor que visita a la prostituta no

quiere sexo sino sólo fantasías eróticas a la francesa [20.30]; el marido, violento y agresivo, es incapaz de proporcionar placer a su esposa; el cliente exhibicionista resulta ridículo en su teatral exhibición de virilidad. He ahí el verdadero poder deconstructor de la imagen almodovariana: revelar la ficción que anidaba en el seno de la imagen masculina construida por la dictadura, ese sujeto con inteligencia y razón superior, cabeza de la familia y la sociedad, el sexo fuerte y viril al que la mujer debía someterse.

No debe resultar extraño que la película alcance su clímax dramático con el –accidental– asesinato del marido. En efecto, Antonio recibe una llamada de su amante alemana, que va a venir a visitarle, y pide a su mujer que le planche una camisa para acudir a la cita. En este extremo de humillación, Gloria se niega, se rebela, y el marido contesta golpeándola. Ella toma en sus manos una pata de jamón y, repitiendo el gesto inicial del bastón de *kendo*, golpea a su marido, que muere al desnucarse con la encimera de la cocina [67.15]. Además de la conmoción que provoca la escena, su poder simbólico es enorme. Hemos visto a Antonio escuchando una y otra vez una canción de Zarah Leander, actriz y cantante favorita del régimen nazi. Ha rememorado reiteradamente su viejo romance con la amante alemana, una típica fantasía del varón español del desarrollismo, y se ha involucrado en un extraño proyecto de escribir las memorias de Hitler. Su mismo nombre, Antonio, posee resonancias falangistas, y su madre, la abuela Blasa, es una adicta al Agua de Vichy. Rastreando estos latentes vínculos falangistas, germanófilos y la alusión a la Francia colaboracionista, descubrimos en el marido una personificación del régimen anterior, el franquismo. El asesinato del marido representa, sutilmente, la muerte simbólica del gran patriarca, Franco. Un escalón añadido a la larga lista de parricidios y muertes familiares con que Marsha Kinder (1993) caracterizó el cine español de la transición. La innovación de Almodóvar consiste en convertir al ama de casa, la figura portadora de las esencias de la patria en el imaginario del régimen, en la ejecutora de esa muerte. Y hacerlo desde una cruda parodia de los atributos de la virilidad masculina, en unos años en que la sociedad española vivía aún bajo el embrujo imaginario del destape.

Al final de la película, la abuela marcha con Toni al pueblo. Gloria regresa a casa en un estremecedor plano de acompañamiento [90.40].

Cuando entra en el hogar, la cámara recorre las estancias, vacías por primera vez en toda la película. Contra la lógica narrativa, el director ha reservado ese plano de reconocimiento espacial para el final. El sentido es evidente: si hasta ahora ella era observada por los objetos, ahora ha recuperado la mirada, es ella quien mira las habitaciones, las paredes, los electrodomésticos. Pero la soledad es terrible, la libertad pesa, duele, y por eso siente el deseo de arrojarse por la ventana [92.40]. En un clímax de indudable poder melodramático, ve llegar en ese momento a su hijo Miguel, que había abandonado en manos de un dudoso dentista. Se forma así una extraña familia: Gloria, la madre asesina; Miguel, el hijo homosexual, que vuelve al hogar con la frase: "esta casa necesita un hombre" [93.18]; y Kiti, la hija telequinésica de su vecina Juani, que quiere a Gloria como madre adoptiva, y le ayuda a cambiar los horribles papeles de pared de la casa con sus poderes paranormales. Almodóvar vuelve a construir al final del relato una familia formada por excluidos, marginales, diferentes.

Hacia una imagen posmoderna fuerte: el nuevo sujeto de la diferencia

En conclusión, el primer cine de Pedro Almodóvar lleva a cabo una programática y consciente deconstrucción de los imaginarios de la tradición popular secuestrados por el franquismo, tanto en lo referente a la religión como a la familia y el folclore, y especialmente en el ámbito simbólico de lo privado, las relaciones familiares y los roles de género. De hecho, su revisión de la imagen femenina diseñada por el régimen, de la mujer-monja a la mujer-madre o la mujer-prostituta, no se limita a una simple denuncia de los mecanismos de poder implícitos en esa iconografía tradicional, sino que pasa también por la ridiculización de la imagen masculina patriarcal, la muerte del padre totalitario, la posibilidad de constituir nuevas identidades familiares y la articulación de nuevas fórmulas para pensar el género.

Podemos afirmar que su cine, también el de los primeros años de aprendizaje y consolidación de su propio lenguaje cinematográfico, es densamente político, un trabajo de resistencia a las estructuras de poder simbólico instituidas por el régimen, y de constitución de nuevas identidades individuales y políticas. En esa propuesta de retomar los géneros de la tradición popular hispana secuestrados por el franquismo,

para dotarlos de un nuevo significado, anida el deseo de enlazar no sólo con ese pasado folclórico nacional, sino también con las tradiciones fílmicas de la república y la posguerra que habían sido censuradas por el régimen. Almodóvar rescata ese imaginario hispano popular que reivindicó el proyecto regeneracionista de principios de siglo xx, y lo reformula de acuerdo con la estética internacional de fin de siglo, el posmodernismo. Así, en los primeros años de la naciente democracia española, el cineasta llevó a cabo una relectura de ciertas tradiciones populares, ofreciendo además un imaginario simbólico renovado para una sociedad que, paulatinamente, se abría a los nuevos valores de la modernidad y la democracia.

Bibliografía

Bonet, Eugeni / Palacio, Manuel (coords.) (1983): *The Avant-Garde Film in Spain. Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 109 p.

Cerón, Cristian (2010): "Modelos de mujer en la España de posguerra: educación, cultura popular y estrategias de resistencia", *in*: Prieto, Lucía (ed.): *Encuadramiento femenino, socialización y cultura en el Franquismo*. Málaga: Diputación de Málaga, p. 269-285.

Foucault, Michel (2005): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo xxi Editores, 314 p. [1975].

Gallego, Ferrán (2008): *El mito de la transición. La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. Madrid: Crítica, 850 p.

Gallego, Teresa (1983): *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus, 221 p.

Gubern, Román (2007): "La fiesta de la cultura", *in*: Guerra, A. / Clotas, S. (eds.): *Tiempo de Transición (1975-1982)*. Madrid: editorial Fundación Pablo Iglesias, p. 162-175.

Kinder, Marsha (1993): *Blood Cinema. The reconstruction of national identity in Spain.* Los Ángeles, CA: University of California Press, 552 p.

Martínez, Guillem (coord.) (2012): *CT o la Cultura de la Transición.* Barcelona: DeBolsillo, p. 248.

Monedero, Juan Carlos (2013): *La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Madrid: Los Libros de La Catarata, 272 p. [2011].

Morán, Gregorio (1991): *El precio de la transición*. Barcelona: Planeta, 254 p.

—— (2014): *El cura y los mandarines. Historia no oficial del bosque de los letrados. Cultura y política en España (1962-1992)*. Barcelona: ed. Akal, 832 p.

Morcillo, Aurora G. (2013): "El género en lo imaginario. El 'ideal católico femenino' y estereotipos sexuados bajo el franquismo", *in*: Nash, M. (ed), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*. Granada: ed. Comares, p. 71-93.

Narváez, María Virtudes (2010): "Maternidad, patriotismo y religión: pilares de un ideal femenino", *in*: Prieto, Lucía (ed.): *Encuadramiento femenino,*

socialización y cultura en el Franquismo. Málaga: Diputación de Málaga, p. 251-267.

Raventós, José María (2000): *Cien años de publicidad española*. Vol. 1. Barcelona: Mediterránea Books, 288 p.

Ruiz García, Matilde (1957): *La mujer y su hogar*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 270 p.

Subirats, Eduardo (1993): *Después de la lluvia. Sobre la ambigua modernidad española*. Madrid: Temas de Hoy, 223 p.

Strauss, Frédéric (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal / Cahiers du Cinema, 194 p. [1986].

Tranche, Rafael / Sánchez Biosca, Vicente (2005): *No-Do: El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, 635 p.

Vilarós, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo xxi Editores, 200 p.

Filmografía

Almodóvar, Pedro (1980): *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

—— (1982): *Laberinto de pasiones*.

—— (1983): *Entre tinieblas.*

—— (1984): ¿Qué he hecho yo para merecer esto!

—— (1985): *Matador.*

—— (1987): *La ley del deseo.*

Buñuel, Luis (1929): *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*).

—— (1961): *Viridiana*.

Lucia, Luis (1961): *Ha llegado un ángel.*

Masó, Pedro (1965): *La gran familia.*

Román, Antonio (1956): *La fierecilla domada.*

OTRA PORNOGRAFÍA ES POSIBLE: EL PORNO FEMINISTA Y SU RENOVACIÓN DEL IMAGINARIO VISUAL CORPORAL

Txetxu Aguado
Dartmouth College (Estados Unidos)

Resumen

Habitación en Roma (2010) de Julio Medem, el sitio de Internet beautifulagony.com, y el film de Erika Lust, *BCN Sex Project* (2006), se deslindan tanto del cuerpo velado bajo los tabús promovidos por estados y religiones como de la supuesta violentación de estos tabús por la pornografía sexista o por la prostitución. Por el contrario, los personajes y participantes en estas producciones culturales se encuentran a gusto con sus cuerpos, con sus fluidos y con los deseos que los incitan a explorar su sexualidad y a descubrirla de la manera más emocionalmente satisfactoria para ellos. Por eso, elaboran imaginarios sexuales alternativos a las verdades sexuales del poder, a sus represiones y a sus imágenes *oficiales* sobre la relación corporal. Al así hacerlo, proponen otras imágenes y otras verdades sobre la sexualidad que podrían denominarse, con sus diferencias, pornografía –quizás erotismo para algunos– feminista

España tiene el dudoso privilegio de albergar el considerado mayor prostíbulo de Europa en La Jonquera. La posición geoestratégica del país no lo hace apetecible solo para la instalación de bases militares de la más variada intencionalidad. Otras bases, no menos militantes, como dicho macroburdel, se instalan convenientemente en sus pasos fronterizos para prestar servicio a todos aquellos transeúntes entre varios países. Se calcula que unas 300.000 mujeres se dedican a la prostitución, y que al menos el 39% de los españoles han pagado alguna vez por mantener relaciones sexuales frente al 13% en Suecia, el 14% en Holanda o el 19% en Suiza, según datos tomados del informe de la ONU, *Trata de personas hacia Europa con fines de explotación sexual*[1].

Quisiera analizar las relaciones entre aumento de la prostitución en España –en general en todo el mundo– con la puesta en circulación de los imaginarios de relación sexual creados o recreados por la industria pornográfica más tradicional y conservadora. Ambas, prostitución y pornografía, se autoalimentan intercambiando imágenes y prácticas sexistas. Y ambas ponen en circulación imágenes de la depravación y perversión sexual, así como de marginalización y estigmatización social, si uno participa en sus prácticas. Son la imagen de los peligros de no seguir las enseñanzas sobre sexualidad del estado y de la religión en general y de la católica en particular. Son, por decirlo una vez más, la otra cara de la moneda del *recto* y verdadero camino sexual. Prostitución, pornografía sexista, monogamia, matrimonio, heterosexualidad y reproducción constituyen la verdad única –en sus aspectos negativos las dos primeras y positivos los demás– sobre la que se asienta el ejercicio del poder represor del estado y del catolicismo sobre los cuerpos y sus energías libidinales.

1. Estos datos están tomados del artículo de María Sahuquillo "La prostitución, aquí, a plena luz" (Sahuquillo 2010).

¿Existen alternativas? Por supuesto que sí. Comenzando con la película de Julio Medem *Habitación en Roma* (2010), pasando por el sitio de Internet *beautifulagony*, para terminar con el cine de Erika Lust, este trabajo quiere definir cuáles son las imágenes sexuales que el porno feminista promueve, cómo desencajan la verdad oficial sobre la sexualidad, a qué cambios apuntan, y si podría funcionar como alternativa a la verdad única de la sexualidad machista. Para ello, estas tres producciones artísticas articularán imágenes distintas, lejos de esas otras imágenes estereotipadas y arquetípicas sobre los peligros de una sexualidad no reprimida. Estas imágenes apuntan a verdades fuera de los paradigmas de la sexualidad *sana* del estado y de la sexualidad únicamente reproductora de la religión, y fuera por igual de las imágenes de dirección única de la sexualidad humillante de la prostitución o de la pornografía machista. Ni qué decir que estas tres manifestaciones a analizar son políticas por meter una cuña en las estrechas equivalencias entre poder opresor, imágenes falsas sobre la sexualidad y una verdad sexual vigilada por la policía del pensamiento sexual estatal o religiosa.

Sobre la prostitución

La peculiaridad española dentro de Europa no hablaría de una mayor tolerancia hacia el fenómeno de la prostitución ni siquiera de mayor comprensión hacia las distintas opciones identitarias en lo sexual. Más bien, se está en presencia de la mayor de las indiferencias. Después de todo, lo español se ha situado a la cabeza en esa indiferencia, a veces tomando la forma del relativismo moral: todas las opciones poseen igual valor. Es así que este relativismo moral no se posiciona en contra de la represión ni de la distorsión de lo sexual defendida con ahínco por instituciones como la Iglesia católica. La indiferencia se acerca al comercio sexual como si de una mera relación mercantil más se tratara, sin toma de postura ni moral ni política alguna hacia la situación de esclavitud sexual, de tráfico de mujeres o proxenetismo en el que se ven envueltas muchas prostitutas. Y la indiferencia es el resultado de la perpetuación de imágenes machistas sobre lo sexual. Ha de aclararse, no obstante, que no todas las mujeres que ejercen la prostitución lo hacen como resultado del tráfico humano para beneficiar a unos cuantos proxenetas. Dicho esto, se acepta la prostitución y se recurre a ella con la naturalidad de

quien se embarca en una transacción comercial como otra cualquiera cuando –admitamos esto al menos– no lo es[2].

¿Es posible otra forma de concebir la sexualidad sin las violencias de la prostitución o de la pornografía? ¿Se pueden, y deben, elaborar alternativas –en general, lenguajes escriturales y visuales– sobre el sexo, el placer o el deseo fuera de los modelos más pedestres machistas? ¿Se puede pensar y desarrollar una sexualidad que, sin ser puritana ni represora, no caiga en los consabidos esquemas neoliberales del todo vale si el precio es el adecuado?

La prostitución recrea y pone en circulación nociones e imágenes sobre el cuerpo tanto femenino, principalmente, como masculino surgidos de instituciones represoras de la sexualidad como el estado o la iglesia. Estas dos últimas equiparan sexo seguro con sexo sano, las autoridades sanitarias, o sexualidad con procreación, las religiones. Ambas instituciones erigen sus visiones particulares en verdades incuestionables y, por si fuera poco, las revisten del prestigio, y de la autoridad, de lo saludable social y moralmente. Las imágenes de la industria pornográfica, tal y como las conocemos, vendrían a ser el reverso brutal, violento y dominador de las prácticas *prohibidas*, apuntándose a una apariencia de liberación sexual que en realidad no es tal. Sin embargo, hacer de la industria pornográfica la sola responsable de la violencia sexual dominante sobre el cuerpo de las mujeres, incluida la prostitución, sería un tanto exagerado.

Si se habla de películas pornográficas, sería más ajustado decir que éstas responden a la prohibición al mismo tiempo que contribuyen a asentarla, pues cuando dicen liberar en verdad someten unos cuerpos a las fantasías de control de otros; someten el cuerpo a imaginarios de humillación y control como si fueran la única forma de experimentar placer. Dicho con otras palabras, las imágenes porno elevan a verdad única sobre el placer lo que no es más que una posibilidad sexista de obtenerlo. Poco, o muy poco, se avanza con el lenguaje visual en el porno tradicional en términos de elaboración de una sexualidad alternativa a las

2. La prostitución, como argumenta convincentemente Beatriz Gimeno, viene muy a mano para que el hombre-macho se reafirme en sus valores durante los minutos pasados con la meretriz y comprados con sus euros de economía de primer mundo (Gimeno 2012: 26, 71, entre otras páginas).

predominantes, ni difícilmente se ampliará aquí el abanico y la estrechez de los roles sexuales. Ni se conseguirá liberarlos de sus constricciones. Dentro de la actitud porno por no dejar nada sin mostrar ni tabú sin conculcar, habría poco o ningún lugar para la diferencia fuera de los esquemas sexuales dominantes.

Michela Marzano se sumaría a una postura anti-porno. Para la filósofa, lo pornográfico representa lo contrario de la relación erótica[3]: después del frotamiento y las embestidas, después de la ambición por torsionar el cuerpo con cuantas más posturas anti-*naturales* mejor, después de haber mostrado lo más oculto o lo invisible, uno o varios de los cuerpos ha quedado humillado, sometido, vaciado de lo que es más suyo: su persona, su individualidad característica. La pornografía, para la autora, no es más que el apilamiento de cuerpos indistinguibles en estricta proximidad espacial, donde el placer se deriva en exclusiva del ejercicio físico con los órganos genitales y no del conocimiento adquirido al acercarse a un otro. En lo porno, el individuo es controlado por la inmediatez de fuerzas que lo exceden, como las hormonales, que más que liberarlo lo manipulan (Marzano 2003: 40).

Podría decirse que Michela Marzano estudia las diferencias entre la sexualidad-erotismo en relación a lo pornográfico desde un punto de vista fundamentalmente moral, esto es, qué prácticas contribuyen al bien sentirse sexual de todos frente a aquellas cuyo resultado solo es la sumisión, o la degradación. Se dice punto de vista moral, porque la autora apunta a las prácticas sexuales que aumentan la dignidad de la persona frente a esas otras que la condenan a ser objeto o juguete. Si ciertamente es difícil estar en completo desacuerdo con la autora, no puede uno por menos que preguntarse si es solo la exhibición sin restricción del cuerpo –el hacerlo explícito– lo que caracteriza una exposición como pornográfica. Formulado como pregunta, ¿se podría elaborar una imaginería de la sexualidad-erotismo como el descrito por Marzano sin imponerse limitaciones sobre lo mostrado o lo ocultado? ¿Puede hacerse depender lo enseñado o lo velado del cuerpo a la mirada del juego amoroso únicamente, y no de la conveniencia del buen gusto

3. A esta relación erótica de Marzano, Alain Finkielkraut la denomina amor. Dirá el filósofo que existe "una palabra que designa al mismo tiempo el acto de dar y el acto de tomar" (Finkielkraut 2000: 11). Esa palabra es el amor, o la relación amorosa.

de cada momento que determinará lo estético y aceptable frente a lo chabacano e intolerable? Una vez más, ¿seremos capaces de liberar lo erótico-sexual-amoroso del cierto olor a podrido del puritanismo moral?

A esta última pregunta responde Virginie Despentes en su *King-Kong Theory* (2006). En lugar del punto de vista moral para discriminar entre lo bueno y lo conveniente de lo nefastamente malo, adopta un punto de vista político. No se trata ahora de discutir sobre la bondad o maldad de la sexualidad en sus versiones porno o eróticas. Se quiere más bien desenmascarar la manipulación y control al que se somete lo sexual desde todo tipo de instituciones de regulación como estados y religiones. Por eso lo político. La distinción entre un porno comodificador de cuerpos y un erotismo favorecedor de la experiencia amorosa enriquecedora de lo humano no tendría cabida aquí. El erotismo de Marzano puede ser tan opresor para algunos como lo porno para otros. Despentes se apunta a la liberación de las imágenes de excitación sexual; se apunta al rescate de los cuerpos de la *moralina* y sus ideas fijas sobre la familia, lo masculino o lo femenino, la autoridad o la jerarquía, o los roles tradicionales de los géneros. El punto de vista moral concierne a cada cual; es privativo de ella o de él. El punto de vista político de Despentes se relaciona con las prácticas placenteras que liberan o encadenan a cada uno. Y ello es político, dicho sea una vez más, porque se quiere que nuestras sexualidades y sus diferencias no sean "confiscadas, ni vigiladas por la policía, ni normalizadas por el estado" (Despentes 2009: 95). Y añadiría, ni por religiones, ni por la estética del buen gusto, ni por las conveniencias sociales. Para ello habrá que liberar la fantasía y la imaginación y dejarlas vagar libremente. Los caminos por los que una decidirá transitar dependerán de lo que considere mejor, y no de lo que haya sido sancionado con anterioridad como adecuado por la autoridad institucional *competente*.

Para Despentes, su propuesta pornográfica sería política también en otro aspecto: las imágenes derivadas de su escritura o filmografía contribuyen al establecimiento de una verdad sobre lo sexual totalmente extraña a las más represoras. ¿Cuál es la verdad sexual a la que Despentes y, asimismo, los filmes e imágenes que se considerarán a continuación apuntan? ¿Adónde habría que ir a buscarla y a encontrarla? Despentes acuñaría una definición de verdad similar a la propuesta por el filósofo

Manuel Cruz, aunque este la enuncie en un campo distinto. Dice el filósofo: "la verdad no es una cosa, un objeto […]. Designa una relación de conocimiento humana que, como tal, es frágil, aproximativa y, en todo caso, histórica […]. Es sólo un instrumento para no enfrentarnos desarmados al mundo" (Cruz 2004). La verdad del erotismo o de la pornografía de matiz feminista es una relación, un instrumento de conocimiento de la intimidad sexual para liberar la búsqueda de placer de los miedos y fobias que la atenazan. Es histórica, porque contrariamente a las verdades del poder, está sujeta a mecanismos de error y prueba, esto es, no se establece de una vez por todas como la *verdadera* verdad. A veces es errática; a veces acierta; a ratos no se encuentra; y en otros momentos alcanza a describir nuestra identidad sexual como nos la imaginamos.

La verdad que aquí se busca no es instrumento de control social –lo que sí buscan las verdades-imágenes de la sexualidad represora– sino instrumento de exploración y liberación. Por eso, los textos-imágenes de más abajo indagan en una posible verdad sexual; no pretenden poseerla (Savater 2003: 117) como si fuera su propiedad exclusiva. La sexualidad no es mera naturaleza, sino valoración de qué prácticas mejor nos representan en relación con los demás, y sin someterlos a vejación alguna. Al mismo tiempo, esta verdad diseña las imágenes más adecuadas a la sexualidad liberada y al así hacerlo se inserta de lleno en el terreno de la política. De la política entendida como espacio y tiempo dónde, en palabras de Savater en otro contexto, se diseña "la forma de hacer" de la identidad sexual, y no la "forma de ser" (Savater 2003:138) única sexual siguiendo los modelos normativos y autoritarios estatales, religiosos, pornográficos machistas o de la prostitución.

De esta forma, la pornografía, tal y como la entiende Despentes, no correspondería a esa comodificación del cuerpo tornado en mercancía descrita por Marzano. Por el contrario, remitiría a fantasías primitivas (Despentes 2009: 79), sin elaboración, sin racionalización, puro deseo sin mediación alguna. Nada de sublimación (Despentes 2009: 86) de los impulsos y mucho de enseñarlo en la –quizás– dureza de su desnudez. Por esta razón, arremete contra aquellas posturas anti-porno que no hacen otra cosa que expresar miedo a "la verdad de nuestro deseo" (Despentes 2009: 81).

Se esté o no de acuerdo con Despentes, su análisis apunta hacia uno de los temas más espinosos cuando se habla de pornografía: la confluencia entre posturas coercitivas de la extrema derecha religiosa con el feminismo radicalmente antipatriarcal a lo Andrea Dworkin. O las posturas a favor de la regulación del placer y la gratificación –hasta el punto de su eliminación– con una crítica certera, pero quizás extrema[4], del falocentrismo. Ambas posturas se arriesgan a eliminar el placer de sus formulaciones; o a lo mejor esa es su intención última. La pornografía para Dworkin es la materialización de un sistema de dominación masculino, su plasmación en imágenes o palabras, donde las mujeres y los hombres ajenos al grupo hegemónico y dominador somos, literalmente, "putas" y, añadiría, putos (Dworkin 1979: 201). No somos más que orificios de cuerpos doblegados por ciertos hombres –y ciertas mujeres, aunque menos– y sus violencias. Se dice hombres, verdaderamente, y su abuso de la sexualidad para el asalto, la dominación, el control, el sometimiento y la violación. Se dice por igual violencia, adopte esta la suavidad de la seducción frente a la coerción o tome el disfraz del consentimiento, como si no se supiera de antemano que la seducción, la voluntad y el consentimiento están determinados por el deseo de esos hombres.

De habitaciones e intimidades

La película de Julio Medem *Habitación en Roma* (2010) vendría a su manera a mediar entre Marzano y Despentes. A pesar de haberse convertido en una película de culto en ciertos círculos, parece que colmó la paciencia de más de un espectador. Algunas de las críticas eran razonables. Piénsese si no en la obviedad, cuando no simpleza o ñoñería, de algunos de los diálogos entre las dos protagonistas. Se ha acusado a Medem de no trabajar en profundidad sus guiones. Él lo ha negado. Si por guión entendemos el armazón escritural y visual sobre el cual se montará la película, ciertamente, el de *Habitación* está bien trabajado.

4. Una de las afirmaciones conocidas de Andrea Dworkin es esa donde dice que toda penetración implica invariablemente allanamiento, invasión o conquista de lo femenino (Dworkin 1987: 63). Igualar penetración con violencia hacia lo femenino sin matiz alguno es problemático. Penetrar no tiene por qué significar siempre invasión, ni recibir tiene por qué asociarse a castración del órgano penetrante. Piénsese, por ejemplo, en el mito-imagen machista de la vagina dentada engullendo y mutilando el pene.

Otra cuestión es que gusten más o menos las elecciones de secuencias del guionista y director Medem. Si por guión se entiende también, como debe ser, el componente dialógico, este en más de un sentido es chocante. Lo es porque las frases están formadas a base de estereotipos, no por reales menos cuestionables. Algunos de los intercambios entre las dos actrices producen el efecto contrario al buscado. Extrañan al espectador, cuando en realidad deberían implicarlo más en el desarrollo de la intimidad de las dos mujeres.

Además, se tiene la sensación de asistir a una mirada netamente masculina sobre los enredos de la seducción lesbiana. Medem, o el ojo de la cámara, se recrea en cuerpos femeninos en exceso normativos, es decir, bellos, jóvenes, lozanos, sin marcas físicas ni cicatrices aparentes. Las dificultades emocionales por las que han pasado en sus vidas, o en el momento del encuentro casi casual en la habitación del hotel, no han dejado huellas indelebles en su físico. Los marcadores identitarios de estas dos actrices no hacen ninguna concesión a nociones no tradicionales de belleza, ni a los estragos de la edad o del envejecimiento. Normatividad por todos los poros de la piel de las actrices[5]. La cámara idealiza hasta tal grado los cuerpos representados que aunque se atrevan a cometer el *pecado* del lesbianismo se los perdona de entrada. Pues, ¿a qué podría dedicarse la perfección de ambos cuerpos si no es al retozar alegre en una habitación de hotel?

No todo deben ser críticas, ni mucho menos. *Habitación* nos muestra el deseo sin restricciones de ningún tipo, curioso y exploratorio, dejándose llevar hasta donde quiera y se encuentre cómodo consigo mismo. Los encuentros sexuales entre las dos mujeres no son meros ejercicios de

5. Ventura Pons tiene que ser de los pocos directores españoles que se han atrevido a filmar escenas amorosas explícitas entre personas mayores o entre personas poco agraciadas corporalmente, mostrando sus cuerpos *reales* sin pudor ni vergüenza alguna. *Mil cretins* (2010) sería un ejemplo entre otros varios.
Por su lado, Julio Medem en *Lucía y el sexo* (2000) filma las imágenes explícitas de genitales recurriendo a actores porno tradicionales, en parte por la renuencia de los otros a participar en este tipo de escenas y mostrarse como son en *realidad*. Se dice actores porno tradicionales porque sus características físicas son las habituales en estas películas, como genitales y zonas erógenas de tamaños desmesurados. Es decir, lo que se enseña sigue siendo igual de normativo.
En *Habitación*, puesto que lo importante es la relación amorosa-erótico-sexual, el director se podría haber atrevido con algún desnudo no convencional. Entiéndase bien que no se juzga la belleza de los cuerpos sino la intención de la cámara-mirada del director que los torna en convencionales.

gimnasia sexual ni meros catálogos recopilatorios de posturas amatorias más o menos elaboradas artísticamente, sin ofender al ojo masculino de la cámara. Más bien el espacio y el tiempo del encuentro entre ambas personas es el de la emotividad y los afectos. Saldrán a la luz como resultado de la coincidencia en el hotel. Lo destacable del filme –y este es uno de sus aciertos– son esa emotividad y afectos imposibles de manifestar si no fuera gracias a la indagación en lo proceloso de la intimidad a consecuencia de la cercanía sexual. Michela Marzano se encontraría a gusto. Medem deja claro que sin el engarce pasional y amoroso de dos cuerpos –y lo explícito de las escenas– nunca habrían tenido lugar las confesiones donde se descubre la vulnerabilidad de ambas mujeres. Quizás Despentes no se sentiría incómoda.

Los dos personajes femeninos se cuentan historias la una a la otra, buscando la escucha e incluso la empatía, poco importa que dichas historias sobre sus vidas sean certeras o pura ficción. Están explorando sus identidades íntimas, y públicas, con el recurso a imaginarse como realmente son o como realmente quisieran haber sido, o ser en un futuro próximo. Ficción y verdad –o mejor dicho, la ficción como mecanismo de indagación en la verdad social y sexual de los personajes– se condimentan la una a la otra, porque la realidad se construye con partes de las dos. La identidad de cada una no quiere ceder a la dureza de unos cuantos rasgos ni condenarse a interpretar los mismos roles jugados hasta ahora. En la habitación de un hotel, ni la verdad es tal como pretende ni la ficción lo es tanto como quisiera. Y ello solo ha sido posible gracias a la confianza entre los personajes a consecuencia de sus enredos sexuales. El acierto del guión de Medem ha sido dejar vagar libremente a cada personaje por los espacios y tiempos de su elección –no importa si son falsos o verdaderos– contando con una interlocutora dispuesta a creerse lo que oye, quizás a hacerlo suyo, quizás a fantasear con otra sexualidad o vida distinta.

Así, conoceremos el abuso sexual al que fue sometida la mujer rusa, la existencia de una hermana gemela, el intercambio de roles entre ellas, el favoritismo perturbador de su padre hacia una de las dos, los inevitables celos de la otra hermana en una relación doliente. También se nos hablará de la muerte del hijo de la compañera del personaje interpretado por Elena Anaya, del euskera con el que se dirigía a ella, del poso de tristeza irredimible del que no consiguen salir. Ambas, gracias a su contacto sexual se han acercado a esos misterios del vivir inaprensibles

del todo, imposibles de racionalizar, pero cuya existencia no ignoran[6]. En realidad, su sexualidad, su género, las historias que se cuentan, sus requiebros sexuales, su darse a conocer o el abrir su intimidad son maneras de construir un espacio de confianza e intimidad entre las dos, y de dotarse de una identidad menos imbuida de lo fáctico, sea la muerte del niño o los abusos del padre. La identidad de cada una se define entre los límites marcados por lo fantaseado en la oscuridad de una habitación de hotel y las restricciones a las que se enfrentarán una vez la abandonen. Su encuentro es un *performar* el género, como diría Judith Butler (Butler 2004: 1, entre otras páginas), entre el deseo de plenitud personal y la negociación de ese mismo deseo en la esfera pública. *Performar* la identidad que quieren para sí es lo que hacen los dos personajes en el ambiente seguro de su intimidad, alejadas de miradas *voyeuristas*, donde se comparten los fluidos del cuerpo, así como sus secretos, miedos e inseguridades. Comparten las interioridades físicas y las sicológicas. Pocas imágenes en el metraje reflejan el estado de confianza y de cuidado alcanzado por las dos figuras femeninas como la escena de la bañera.

Foto 1 – Julio Medem. Habitación en Roma.

6. Dice Norberto Bobbio que, como hombre de razón que ha intentado ser, conoce "los límites de esta, que solo puede aclararnos una mínima parte de lo que nos rodea" (Bobbio 2000: 33). En otro momento, en la misma entrevista, hablará de "misterios impenetrables" para referirse a esa parte desconocida de la vida a la cual solo podemos acercarnos desde la espiritualidad, entendida aquí como existencia de algo que nos desborda y excede, al que no sabemos nombrar del todo, y que si, no obstante, prescindimos de su existencia, nuestra identidad lo resentirá quedándose incompleta (Bobbio 2000: 33). Si traigo a Bobbio a esta discusión es porque ambas mujeres de la película de Medem atisban los contornos de ese misterio en el proceso de hablar y escuchar, de inventarse historias sobre sus vidas mezcladas con acontecimientos reales. Saben que una parte de sí mismas pertenece a ese misterio impenetrable de Bobbio, el cual no podrán ni darle voz ni racionalizar con el lenguaje, pero sí podrán intuirlo, e incluso alcanzarán a vislumbrarlo, cuando se abrazan para amarse.

Orgasmos online

En la película de Medem la sexualidad es no instrumental, no está dirigida a conseguir un placer rápido, inmediato, sin relación, una simple contorsión placentera del cuerpo. Contrariamente, el *rendez-vous* sexual da lugar a una plusvalía relacional o un exceso emocional donde cultivar la identidad.

Sin embargo, ¿podría la película ir un paso más allá? ¿Podría mostrar una sexualidad más explícita? ¿Podría apuntarse a una representación de lo sexual sin esconderlo bajo el ropaje de la contención, quizás del puritanismo? ¿Es posible concebir la filmación de imágenes fuera de lo normativo, es decir, con cuerpos que no sean jóvenes y bellos, ni perfectos, ni de clase media ni de origen europeo? ¿Sería necesario romper con los cánones de la normalidad y adentrarse por el nebuloso y mucho más enriquecedor universo de la vejez, la imperfección, la variedad étnica y racial, la fealdad o la diversidad funcional[7]? ¿Debe la figuración de lo sexual salirse de los cánones visuales más tradicionales, apuntando a alternativas visuales a los mismos?

En esta línea, han aparecido en Internet páginas cuyo propósito es exhibir la variedad racial, cultural, corporal, de género, de belleza o de fealdad, entre otros marcadores de identidad, en un momento de excitación sexual. A veces muestran la expresión de la cara en el momento del orgasmo como "fogonazos de bella agonía" que diría Luis Miguel Ariza. Una de los más conocidos es *beautifulagony.com* creada en 2003 por Richard Lawrence y Lauren Olney. Se muestra principalmente la cara y algo del torso porque, como se explica, el erotismo y el clímax sexual no siempre encuentran la excitación en las páginas porno más tradicionales. Estas últimas están saturadas de los mismos enfoques, posturas, sonidos, fijaciones y fetiches, acercamientos y dominaciones. En una época donde se ha privilegiado lo visual por encima de lo verbal, la erótica de lo facial se apunta a excitar mostrando menos. Lo visual viene además acompañado de lo verbal cuando algunos de los participantes, al ser filmados o filmarse a sí mismos, incluyen relatos –confesiones– subidos de tono. Sobra decir que la combinación es muy efectiva como alternativa al porno más ramplón.

7. Algunos proyectos lo hacen como *Yes, we fuck*, a cargo de Raúl de la Morena y Antonio Centeno. Debe visitarse su página en Internet <http://www.yeswefuck.org>.

Foto 2 – Fotografía tomada de "12 fogonazos de bella agonía" de Luis Miguel Ariza

Es de notar que lo verbal y lo visual menos *visible* –ese que no muestra todo– deja espacio a la imaginación de cada cual para compartir el ardor sexual. No satura la capacidad del *voyeur* para añadir sentidos propios a lo que se presenta. Por su lado, la confesión de quien está siendo filmado, cuando es personal y creativa, expande los comentarios trillados y el repertorio de lo soez y chabacano al que nos tiene acostumbrados la industria porno. Desempolva el ingenio verbal de cada cual con una gramática verbal si no del todo novedosa y original, al menos personalizada. Por su lado, tanto en los comienzos de la exaltación masturbatoria como en el momento del clímax, la cara gesticula libremente, sin ataduras ni restricciones. No se contiene dentro de los límites expresivos considerados bellos, o dentro de lo propio humano fuera del cual se entra en el terreno de lo animal, desviado, o monstruoso. Dice Román Gubern que "la obscenidad suprema no está en los genitales, como quiere la tradición puritana, sino en el rostro" (Gubern 2000: 185). Contrariamente a lo afirmado por el crítico, el rostro-imagen en el momento del orgasmo no es lo que se quiere ocultar sino mostrar para dar salida a esa gestualidad que mejor expresa la verdad sexual de cada cual. Al así hacerlo, no solo se desmonta el puritanismo en una acción defensiva sino proactiva, al atacarlo en la raíz misma de las imágenes con las que nos reprime. El rostro y su convulsión orgásmica no es el sitio de la obscenidad a velar.

Es el espacio de la liberación de esa obscenidad presente solo en el ojo de quien censura.

Habría algo más que notar. Como se ha dicho, en los momentos de placer, las caras se distorsionan, se desfiguran, se pervierten y se desvían de lo apolíneo de la gestualidad social convencional, esa admitida como normal. La contorsión gestual es monstruosa, no en el sentido de pavorosa sino en el de diferente, inusual, inusitada. La gestualidad es ciertamente humana –no podría ser de otro modo– pero la excede con ese ir más allá del gesto visual al que estamos acostumbrados. Este catálogo de gesticulaciones ya no son imágenes-prótesis de personas-autómatas. No se está ante personas-robots emulando las imágenes de la publicidad o de la industria porno. Son lo contrario de esas imágenes arquetípicas que, siguiendo a Giorgio Agamben, "reifican y borran los gestos" (Agamben 2000: 55), porque los gestos incluyen lo personal –lo facial como ventana hacia la interioridad– mientras que las imágenes-tipo desechan lo característico de cada uno. Una vez más, las imágenes-tipo son el simulacro idealizado de personas jóvenes y bellas; la poesía, como si dijéramos, de un supuesto eterno femenino o masculino solo existente en la industria porno y en sus parientes más *light* como la publicidad y la televisión.

Sin embargo, y sin quitar méritos a la película de Medem ni a *beautifulagony* por confeccionar sexualidades y miradas alternativas, ambos se sitúan fuera de los cánones visuales de lo pornográfico. No juegan dentro de él. La pregunta sería si es posible trabajar dentro de los esquemas del porno tradicional sin verse contaminado por sus valores. La directora Erika Lust responde a esta pregunta.

Erika Lust y el porno feminista

La película de Erika Lust –Erika Lujuria– *Barcelona Sex Project* (2008)[8] entrevista a seis actores no profesionales en Barcelona. Nos mostrará en una entrevista previa con quién estamos hablando, de dónde vienen, a qué aspiran, cuáles son sus deseos, su forma de entender su sexualidad, lo que la motiva o la vuelve aburrida. Nos introduce también en la vida diaria de los entrevistados, a qué se dedican, sus relaciones familiares o

8. La película fue galardonada con el Best Erotic Documentary del Venus International Fair de Berlín en 2008.

BCN Sex Project. La persona

BCN Sex Project. Vida cotidiana

BCN Sex Project. La masturbación

con sus amigos, cómo pasan su tiempo libre, sus intereses culinarios o vitales en general. Finalmente, accederemos en primera fila a una escena donde cada uno se masturba en un *setting* elegido por ellos, pero en las condiciones un tanto artificiales de un estudio. El propósito, sobra casi decirlo, es acceder a la singularidad sexual de los protagonistas al conocer de cerca las características de su subjetividad.

En la película de Julio Medem, *Habitación en Roma*, la intimidad sexual era la condición de afectividad de las protagonistas para aligerarse de la insatisfacción bajo la que viven. En el filme de Lust, solo disfrutaremos de la intimidad de cada entrevistado al final de la escena masturbatoria si antes hemos recorrido con ella o con él lo que nos cuenta de su cotidianidad. Lo sexual explícito vendrá al final, y no al comienzo como en Medem. Pero téngase en cuenta que en *Habitación* la mayor intimidad sexual se alcanza después de la comunicación verbal, cuando las dos mujeres se abren a confesar sus miedos, fobias o ansiedades en sus vidas. La realidad vital de las protagonistas de Medem, como de las personas entrevistadas por Lust, es el requisito para acceder a su realidad sexual. En ambas películas, lo personal *personaliza* la manifestación sexual de cada personaje o persona entrevistada.

Como en el sitio de Internet *beautifulagony*, lo individual abre el camino a la expresión sexual única. De lo contrario, estaríamos otra vez en presencia de imágenes repetitivas, de su estandarización aburrida, otra puesta en escena de lo ya sabido y visto mil y una veces. En Lust, se singulariza lo sexual de los entrevistados al entrar en las circunstancias vitales que los hacen diferentes, que en algunos casos habrán sido totalmente elegidas o, más de una vez, simplemente dadas. Por igual, la excitación sexual no se produce a resultas, como en *beautifulagony*, de la mayor visibilidad o fricción entre partes del cuerpo, o de la mayor o menor cantidad de carne de los genitales mostrada. Como en el sitio de Internet, los entrevistados están dispuestos a compartir su intimidad y sus fantasías con los espectadores. De hecho, a estas intimidades y fantasías ha dedicado Erika Lust su sitio *xconfessions.com* integrado por películas filmadas por la directora a partir de las confesiones compartidas por algunos usuarios.

De los tres ejemplos aquí presentados –el filme de Medem, *beautifulagony*, *y BCN Sex Project*– solo la película de Lust entraría de lleno en el porno feminista. En ella, se combina tanto la construcción identitaria de Medem como la gestualidad de *beautifulagony*, sin recatarse de mostrar

lo que considere oportuno del cuerpo y sus orificios. Claro que en el film de Lust hay muchas diferencias con respecto al porno machista.

¿Qué es el porno feminista para Erika Lust? Es un "medio de excitación, educación y placer" (Lust 2015b: sin paginación). E insiste:

> es importante que el porno para mujeres sea producido y dirigido por mujeres […]. Somos seres integrales y holísticos, tenemos en cuenta detalles, situaciones, fantasías, sugerencias, escenarios. El *cásting*, la decoración, el estilismo, la ropa interior, la música, el guión, la fotografía… son una parte muy importante de mis películas. (Lust 2015b: sin paginación)

De nuevo, añadiría que la dirección por parte de mujeres es tan necesaria como la dirección por parte de aquellos que no encajan en la definición biológica de hombre o de mujer, o de los roles asociados a ellas y ellos. Un hombre no normativamente machista podría perfectamente –si ese fuera su objeto– aportar modos de excitación, educación y placer alternativos. Nótese como el porno feminista es fuente de placer, es decir, de descubrimiento y reconocimiento de zonas erógenas más allá de los genitales; de excitación más allá del simple desnudo y la violentación inmediata y rápida de orificios corporales; y de educación sobre el potencial erótico y placentero del cuerpo cuando se lo adereza con la palabra, las confesiones o las fantasías. Placer, excitación y educación se conjugan para construir imágenes discordantes con la verdad única sexual del matrimonio, de la monogamia o la reproducción. La directora contribuye a la elaboración de una verdad sexual opuesta a esas propuestas por el patriarcado de sexualidad machista: humillante y degradante siempre para algún otro, como si el placer y el deseo necesitasen de la sumisión para mejor desarrollarse.

Señala además Lust que "las mujeres debemos poder permitirnos explorar nuestra sexualidad", y hacerlo fuera de sentimientos como el remordimiento, la culpa o la vergüenza (Lust 2008a: 36). En efecto, para la directora, las mujeres representadas en el porno sexista

> no parecían estar divirtiéndose y las situaciones sexuales eran totalmente ridículas. ¡Somos mujeres modernas! No tiene sentido que en el porno no lo seamos. Estábamos representadas como zorrillas, adolescentes cachondas, niñeras obsesionadas con el sexo, amas de casa desesperadas, enfermeras calientes y ninfómanas, siempre al servicio de mafiosos, proxenetas, traficantes de drogas, multimillonarios o máquinas sexuales,

> con el único objetivo de complacerlos a ellos, sorprendidas cuando un hombre se bajaba la cremallera y nos encontrábamos un pene de talla extra grande. En ese momento, quise saber: ¿dónde estaban representados mis valores, mi sexualidad y sobre todo mi estilo de vida? (Lust 2015b: sin paginación)

Poco más que añadir a la cita. Va siendo hora de arrinconar la visión prosaica y de dirección única del porno tradicional (Lust 2008a: 15), sustituyéndolo con roles más allá de esos modelos de zorrillas y ninfómanas mencionados por Lust en su cita[9]. La exploración libre podría ser el lema de su cine, pues este da voz a grupos marginados por su deseo sexual, principalmente mujeres. No se distorsionarían las ideas de la directora si también se incluyera dentro de las voces de los marginados a hombres, o cualquier otro grupo que no quiera expresar su sexualidad en función de sus características biológicas.

En suma, su cine es verdaderamente político (Lust 2013: 24), como se decía de Virginie Despentes, y salvando las grandes diferencias entre ambas. De aquí la importancia de las películas de Lust por ampliar el abanico de lo posible dentro de la sexualidad, incluida una verdad sobre lo sexual crítica con el poder y sus modelos libidinales patriarcales. Expande la realidad más allá de las consignas del poder sexista, la abre a otras consideraciones, la enriquece en lugar de someterla a la monotonía de lo mismo. Pero no solo esto. La mirada a la sexualidad desde otros puntos de vista y emociones diferentes aspira a la representación de lo alternativo además de a cambiar lo existente –el patriarcado– con propósitos de clara enmienda de sus postulados. Sería exagerado pretender que el cine de Erika Lust es el solo ariete político contra la represión sexual. Es una herramienta más; no aspira, lógicamente, a ser la única. Por igual, sería erróneo mitigar la importancia de su cine como simple diversión sin atisbar la andanada lanzada por cada una de sus imágenes contra las *sacrosantas* instituciones de la opresión sexual, incluyendo aquí a la industria del porno tradicional.

9. Erika Lust ha publicado el libro de acceso libre, *Let's Make a Porn. A Practical Guide to Filming Sex*, con consejos útiles para evitar caer en el porno sexista.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2000): *Means without End: Notes on Politics*. Minneapolis, London: U of Minnesota Press, 152 p.

Ariza, Luis Miguel (2011): "12 fogonazos de bella agonía", *El País Semanal* (12.6), p. 70-76.

Bobbio, Norberto (2000): "Cada vez sabemos menos", entrevista de Otto Kallscheuer, *El País* (21.1), p. 32-33.

Butler, Judith (2004): *Undoing Gender*. New York, NY: Routledge, 273 p.

Cruz, Manuel (2004): "El pensamiento es también una fuente de placer", entrevista de José Andrés Rojo, *El País* (21.6), <http://www.elpais.com> [fecha de consulta 21.6.2004].

Despentes, Virginie (2009): *King-Kong Theory*. London: Serpent's Tail, 144 p.

Dworkin, Andrea (1987): *Intercourse*. New York, NY: Free Press, 257 p.

—— (1979): *Pornography: Men Possessing Women*. New York, NY: Perigee Books, 300 p.

Finkielkraut, Alain (2000): *La sagesse de l'amour*. Paris: Gallimard, 200 p..

Gimeno, Beatriz (2012): *La prostitución. Aportaciones para un debate abierto*. Barcelona: Bellaterra, D.L., 300 p.

Gubern, Román (2000): *El eros electrónico*. Madrid: Taurus, 225 p.

Lawrence, Richard / Olney, Lauren (2015): <http://www.beautifulagony.com/> [fecha de consulta 11.5.2015].

Lust, Erika (2008a): *Porno para mujeres*. Barcelona: Melusina, 221 p.

—— (2015a)**:** *Let's Make a Porn. A Practical Guide to Filming Sex*. <http://www.erikalust.com [fecha de consulta 11.5.2015].

—— (2015b): <http://www.erikalust.com> [fecha de consulta 11.5.2015].

—— (2015c): <http://www.xconfessions.com> [fecha de consulta 2.2.2015].

—— (2013): "Quiero trabajar con gente que no respire pornografía", *El País Semanal* (14.8), p. 19-25.

Marzano, Michela (2003): *La pornographie où l'épuisement du désir*. Paris: Buchet/Chastel, 296 p..

Morena, Raúl de la / Centeno, Antonio: *Yes, we fuck*, <http://ww.yeswefuck.org> [fecha de consulta 11.5.2015].

Sahuquillo, María (2010): "La prostitución, aquí, a plena luz", *El País* (31.10), p. 32-33.

Savater, Fernando (2003): *El valor de elegir*. Barcelona: Ariel, 193 p.

Filmografía

Lust, Erika (2008b): *Barcelona Sex Project*.

Medem, Julio (2000): *Lucía y el sexo*.

—— (2010): *Habitación en Roma*.

Pons, Ventura (2010): *Mil cretins*.

VERDAD E IMÁGENES DEL PASADO

LA FUNCIÓN HEURÍSTICA DE LA IMAGEN

LA GUERRA HA TERMINADO Y *LAS DOS MEMORIAS* DE JORGE SEMPRÚN: POR UNA MEMORIA CRÍTICA

Sylvain Dreyer
Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia)

Resumen

En los años sesenta y setenta, Jorge Semprún aprovechó el ámbito del cine para reapropiarse de la memoria de la guerra civil y de la lucha contra el régimen franquista, primero como guionista de ficción (*La Guerra ha terminado* de Resnais, en 1966) luego, como director de documentales (*Las dos memorias*, en 1972-1974). Pretendemos examinar las opciones genéricas de Semprún, así como la presencia en ambas películas de régimen autobiográfico, lo que permite enunciar una verdad subjetiva que rebasa la mera perspectiva histórica o política. A través de estas películas, Semprún intenta aportar una mirada nueva sobre la dictadura y los movimientos de oposición para proyectarse ya hacia los años del posfranquismo.

Jorge Semprún, fallecido en junio de 2011, es sobre todo conocido por los libros que relatan su deportación al campo de Buchenwald, como *El largo viaje* (1963) o *La escritura o la vida* (1994). Su trayectoria se relaciona íntimamente con la Historia Contemporánea de España: la familia se exilió a Francia en 1936, y Semprún él mismo se afilió al PCE clandestino (Partido Comunista Español) en 1945 y, en 1952, empezó a trabajar permanentemente como encargado de las relaciones con los países del Este, llegando a formar parte del Comité Central en 1954, antes de ser expulsado del partido en 1964. Dicha expulsión coincidió con el principio de su carrera de escritor (unos veinte libros) y de guionista (colaboró en unas quince películas). Como escritor, esperó a que falleciera Franco para evocar su experiencia de exiliado y de oponente en la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), que recorre sus años de militantismo y oscila entre novela, ensayo político y autobiografía –el propio Semprún califica este texto de "intento de reflexión autobiográfica" (Semprún 1977a: 15)–. No obstante, la cuestión de España no deja de ser un tema de importancia menor en su bibliografía, con excepción de *Veinte años y un día* (2003): en esta novela de narración deconstruida, que no puede sino recordar por su estilo y su temática los textos de Juan Benet, aparece un misterioso Federico Sánchez que al final resulta ser el narrador. Estas dos obras dedicadas a España son las únicas que el autor ha redactado en su lengua materna. En el ámbito del cine, el asunto es distinto: desde los años sesenta, Semprún se reapropia de la memoria de la guerra civil y de la lucha contra el régimen franquista, primero como guionista de ficción (*La Guerra ha terminado* de Resnais en 1966), luego, como director de documentales (*Las dos memorias* en 1972-1974).

Estas dos películas, más allá de su diferencia genérica, comparten un mismo cuestionamiento histórico sobre la memoria de la guerra civil, un cuestionamiento que Semprún retoma a menudo:

> *[Dans les années cinquante] commence à se dessiner une nouvelle corrélation des forces de classe, partiellement dépouillée des oripeaux et des* surdéterminations idéologiques de la guerre civile. *[Dans les années 1963-1964,] le gouffre entre une vision idéologique subjectiviste et triomphaliste de la réalité et cette réalité elle-même n'a cessé de s'approfondir*[1]. (Semprún 1972: 357-358)

Elegir "la ficción" para la primera película y "el documental" para la segunda, permite examinar la complejidad de la estrategia testimonial y estética de Semprún. Nos proponemos por lo tanto analizar las opciones genéricas del escritor (la ficción *y* el documental, pero también, en ambas películas, la presencia del régimen autobiográfico que permite enunciar una verdad subjetiva), así como los principios histórico-políticos que se reflejan en ambas obras y oscilan paradójicamente entre un imperativo de memoria y una necesidad de olvido: Semprún intenta aparentemente superar los lamentos de los "excombatientes" proponiendo una mirada nueva sobre la dictadura, una mirada que permita pensar los años posfranquistas. Si *La guerra ha terminado* hace hincapié en la oposición entre el individuo y el partido, *Las dos memorias* adopta un dispositivo polifónico que permite escuchar a los diferentes actores de la guerra civil y poner en tensión la Historia oficial con las memorias individuales.

El partido y sus militantes

La guerra ha terminado de Alain Resnais, censurada en España y en el bloque soviético tras el estreno, es una película desconcertante, de género problemático, en la medida en que se trata de una ficción que incluye a la par aspectos autobiográficos y documentales. Bien es verdad que en aquel momento, la idea de "ficción documental" correspondía a la estética de Resnais. A semejanza de Agnès Varda y de los integrantes de la *Nouvelle vague*, el cineasta se valía entonces de los códigos propios del documental (cámara en mano, escenarios naturales, película en blanco y negro, etc.) y se interesaba por lo "infra-ordinario", como lo

1. "[En los años cincuenta] empieza a dibujarse una nueva correlación de las fuerzas de clase, parcialmente despojada de los oropeles y de las *sobredeterminaciones ideológicas de la guerra civil*. [En los años 1963-1964,] el abismo entre una visión ideológica subjetivista y triunfalista de la realidad y esta misma realidad no dejó de hacerse más profunda" (la traducción es nuestra; de aquí en adelante todas las traducciones añadidas a pie de página lo serán).

revela de manera ejemplar la descripción minuciosa de la cotidianidad de los militantes del PCE: reuniones, fabricación de documentos falsos, viajes de incógnito y organización de redes, sin olvidar las consecuencias del militantismo en la vida íntima. En cuanto a la idea de "ficción autobiográfica", es la que confiere su originalidad a la mayoría de los guiones de Semprún. Éste escribe en el prefacio al *Guión para* "*Stavisky*", su segunda colaboración con Resnais, que un guión siempre acoge "*un certain nombre d'images, d'obsessions personnelles*"[2] (Semprún 1974a: 11). En *La guerra ha terminado*, se debe considerar a Diego Mora, encarnado por Yves Montand, como a un verdadero *alter ego* de Semprún: su apellido es uno de los seudónimos adoptados por el guionista en sus años de clandestinidad y sus dudas crecientes acerca del partido remiten, sin lugar a dudas, a la trayectoria de Semprún tal y como es relatada en la *Autobiografía de Federico Sánchez*[3].

La gran cantidad de militantes y de dirigentes de partido presentes en la filmografía de Semprún, empezando por *La confesión*, revela una reelaboración autobiográfica sistemática que tiende a problematizar la articulación entre lo íntimo y lo político. La política partidista se apoya aparentemente en el aplastamiento del individuo: *La guerra ha terminado* denuncia claramente la subordinación del militante al Partido y la negación de su libertad. Una secuencia clave de la película pone en escena una reunión de la dirección del PCE clandestino en un piso de Ivry. Diego expresa sus reservas acerca de la llamada a una inminente huelga general, que representa para él una consigna anacrónica: como lo señala el título de la película, la España de los republicanos ya no existe nada más que en su imaginación. Entonces, Diego es pura y simplemente "despedido", por haberse atrevido a emitir una opinión contraria a la línea del partido. Semprún vuelve sobre el tema de la huelga general en *Autobiografía de Federico Sánchez*:

> Así, a lo largo de los años, corroída por la cancerosa proliferación de la ilusión ideológica, la Huelga General dejó de ser el objetivo estratégico de una práctica de masas, realista, capaz por ello de transformar, al

2. "una cierta cantidad de imágenes, de obsesiones personales".

3. Ver a este propósito el artículo esclarecedor de Mirjam Leuzinger, "De la presse clandestine aux adieux du pseudonyme Federico Sánchez" (Céspedes e Iturralde 2014: 25-36).

> menos parcialmente, la realidad social, para convertirse en la justificación casi religiosa de una política pragmática […]. (Semprún 1977: 71)

"Justificación casi religiosa…": los dirigentes del PCE parecían presos de un pensamiento mesiánico y teleológico poco compatible con su supuesto marxismo. Lo afirma explícitamente Diego, en un diálogo con su esposa: "*Les copains vivent dans la certitude que tout va éclater, et que ce jour est proche, mais ce n'est pas vrai, c'est une espèce de langage magique, comme on prierait des idoles pour faire tomber la pluie*"[4]. Más grave aún, la lógica partidista conlleva el sacrificio de la vida de los militantes en provecho de los intereses superiores del partido, como lo demuestra el personaje de Juan, un militante abandonado por los dirigentes que incurre en pena de reclusión de "veinte años y un día".

La denuncia de la influencia del Partido en la vida de los militantes en esta película, queda compensada por el respeto por parte del guionista y del director hacia el individuo liberado de sus compromisos políticos: Semprún devuelve a su personaje un "cuerpo que desea", como lo muestran las dos magníficas escenas de amor gemelas de Diego, con Nadine primero y luego, con Marianne. Semprún se esmera sobre todo en conferir a Diego una interioridad psíquica densa y compleja, caracterizada por el desorden constante de su pensamiento, la tendencia a la ironía y cierta sensibilidad artística. La estética de Resnais realza admirablemente dicha dimensión subjetiva, tanto en las escenas de amor como en las secuencias en las que afloran los pensamientos de Diego (flash de la memoria y flashes imaginarios, discrepancia entre la banda sonora y la banda imagen, conversaciones secundarias en segunda persona en voz *over*). Al final de *La guerra ha terminado*, el militante acepta, pese a sus dudas, continuar la acción al servicio del Partido. Ocho años más tarde, en *Las dos memorias*, Semprún toma la palabra para criticar severamente este *happy* (¿?) *end*: "*La fin est empêtrée dans une mythologie de la politique, on continue à faire des choses avec lesquelles*

4. "Los compañeros viven con la certeza de que todo va a estallar, de que este día se avecina, pero no es verdad, es una especie de lenguaje mágico, como si rezáramos a ídolos para que lloviera".

on n'est pas d'accord"[5]. Con el paso de la ficción al documental, ya está consumada la ruptura.

La guerra y sus actores

Las dos memorias, documental de 140 minutos rodado en 16 mm color, es la única película dirigida por Semprún. Se estrenó en Francia el 27 de febrero de 1974 en una relativa indiferencia pública y permaneció durante un mes en cartelera. La Cinemateca francesa restauró la película y la proyectó en el festival "Toda la Memoria del Mundo", en noviembre de 2012. En *Federico Sánchez se despide de ustedes*, el escritor define su proyecto en estos términos: "*un film d'entretiens avec des hommes politiques et des intellectuels ayant participé à la guerre civile dans les deux camps opposés*"[6] (Semprún 1993: 183). *Las dos memorias* es una película ambiciosa (cuarenta y dos horas de pruebas de rodaje, un corpus amplio de imágenes de archivo, veinte testigos, idas y vueltas entre Francia y España), pese a unas condiciones de producción especiales, incluso rocambolescas, de las cuales da testimonio Alain Corneau, ayudante de dirección de Semprún en esta película:

> *L'équipe française n'a obtenu l'autorisation que pour un prétendu documentaire sur "L'Espagne et le futur de l'Europe". […] J'endosse officiellement la responsabilité d'auteur-réalisateur-producteur, car Jorge préfère que son nom n'apparaisse pas afin d'éviter toute inquiétude. Je l'aide à identifier les contacts et à préparer les rendez-vous, il arrive au dernier moment, mène l'entretien et disparaît. Cette atmosphère d'interdit est excitante*[7]. (Corneau 2007: 113)

Pese a estas precauciones, los servicios franquistas vigilan de cerca el desarrollo del rodaje en España, siempre según Alain Corneau:

5. "El final está enredado en una mitología de la política, seguimos haciendo cosas con las que discrepamos".

6. "una película de entrevistas con políticos e intelectuales que participaron en la guerra civil en los dos bandos opuestos".

7. "El equipo francés sólo obtuvo el permiso para un supuesto documental sobre 'España y el futuro de Europa'. […] Asumo oficialmente la responsabilidad de autor-director-productor, ya que Jorge prefiere que su nombre no aparezca para evitar cualquier preocupación. Le ayudo a identificar a los contactos y a preparar las citas, él llega en el último momento, lleva a cabo la entrevista y desaparece. Esta atmósfera de prohibición resulta excitante".

> *En 1988, Jorge Semprún est nommé ministre [de la culture] du gouvernement de Felipe González en Espagne, et on lui apporte un dossier sorti d'une sous-direction générale de la propagande et de la culture de l'ancien gouvernement franquiste. Il tombe alors sur le synopsis de son film, auquel est jointe une note de la Sûreté : "Utilisez les renseignements avec le maximum de prudence pour ne pas griller la source". Cette phrase-là, Jorge ne l'a toujours pas digérée : pour obtenir le synopsis, qui ne circulait qu'entre nous à la production, six personnes en tout, il fallait être un vrai proche*[8]. (Corneau 2007: 117)

Más allá de estas anécdotas, Semprún se plantea la cuestión de la legitimidad de este proyecto de película, como revela la pregunta que figura en la carpeta de prensa: "*Quel est l'intérêt de tourner un 491e film sur ce sujet rebattu de la Guerre d'Espagne*[9] *?*" De hecho, el desafío de la película radica menos en las informaciones históricas que proporciona como en la construcción polifónica y el proceso memorístico emprendido por Semprún, en un momento clave de la Historia de España.

Primero, *Las dos memorias* se caracteriza por la ambición asumida de un reparto democrático entre la imagen y la palabra. El propio Semprún toma la palabra, en un diálogo con Yves Montand, insertado en la película, y declara:

> *Peut-on faire un film politique sans point de vue politique ? Le point de vue politique, [c'est] écouter les autres, [c'est] casser le discours rhétorique qui a duré vingt-cinq ans et ne colle plus avec la réalité, quitte à écouter beaucoup de sottises ou des choses déjà entendues, quitte à écouter des choses qu'on savait déjà d'avance, mais au moins les écouter et essayer de les entendre*[10].

8. "En 1988, Jorge Semprún es nombrado Ministro [de Cultura] del gobierno de Felipe González en España, y le llevan un expediente procedente de una subdirección general de la propaganda y de la cultura del anterior gobierno franquista. Se encuentra entonces con la sinopsis de su película, a la que viene adjunta una nota de la Dirección de seguridad: 'Utilicen las informaciones con la mayor cautela para evitar poner al descubierto a nuestra fuente'. Esta frase, Jorge nunca pudo tragarla: para conseguir la sinopsis, que sólo circulaba entre nosotros, los de la producción, seis personas a lo sumo, había que formar parte de los allegados".

9. "¿Qué interés hay en rodar una 491ª película sobre un tema tan trillado como el de la Guerra de España?".

10. "¿Puede hacerse una película política sin punto de vista político? Adoptar un punto de vista político consiste en escuchar a los demás, en acabar con el discurso político que ha durado veinticinco años y ya no corresponde con la realidad, aunque sea corriendo el

Es obvio que la decisión de Semprún de no escudarse detrás de su estatuto de "archi-enunciador" –presente-ausente y dominante a la vez–, sino de insertarse en su película, en pie de igualdad con los demás testigos, revela una preocupación real de pluralismo.

La película ofrece en efecto un amplio abanico ideológico, mediante la presencia de republicanos de distintas obediencias, especialmente de algunos dirigentes como Federica Montseny (CNT, Confederación Nacional del Trabajo) y Santiago Carrillo (PCE), los primeros testigos convocados por la película. Por lo demás, se prestan de mala gana al ejercicio de la entrevista ya que imponen a Semprún –a quien siguen considerando a todas luces como a un enemigo político–, la lectura frente a la cámara de un texto preparado de antemano. Dicha palabra oficial queda rápidamente rebasada por la de unos militantes menos ortodoxos. Así Fernando Claudín, exsecretario del PCE excluido en 1965 como Semprún, interviene desde el principio de la película, para evocar algunos aspectos menos gloriosos de la guerra civil, afirmando entre otras cosas: "*La façon dont le PCE a* éliminé *les anarchistes est une des pages les plus noires de l'Histoire d'Espagne*"[11]. Asimismo, el capítulo central de la película, titulado "Barcelona, mayo-junio 1937", insiste largo y tendido en los enfrentamientos internos del lado republicano. El debate entre los dos grandes partidos del bando republicano es matizado, igualmente, por la aportación de los militantes que representan movimientos más minoritarios, como Lucio Losa de las JSU (Juventudes Socialistas Unificadas), Wilebaldo Solano y Juan Andrade del POUM (Partido Obrero de Unificación Marxista), así como Manuel de Irujo del PNV (Partido Nacionalista Vasco). No se olvida a los representantes de la derecha, ya que aparecen específicamente José María Gil-Robles, dirigente de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) en los años treinta, y Dionisio Ridruejo, jefe falangista responsable de la propaganda durante la guerra civil. Ambos se expresan en español, mientras que los republicanos exiliados, que llevan décadas viviendo

riesgo de escuchar muchas tonterías o cosas ya oídas, de escuchar cosas que ya sabíamos de antemano, pero por lo menos escucharlas y tratar de entenderlas".

11. "La manera en que el PCE eliminó a los anarquistas constituye una de las páginas más negras de la Historia de España".

en el sur de Francia, hablan en francés: la separación derecha/izquierda corresponde con la separación nacionales/exiliados.

Este pluralismo permite establecer *a posteriori* un diálogo entre los republicanos de distintas tendencias, y conjurar simbólicamente la derrota de 1939, atribuible en parte a la lucha fratricida entre los partidos de izquierda. Propicia asimismo que los dos bandos enemigos entablen un diálogo, lo que permite conjurar simbólicamente el estallido de la guerra en 1936. Semprún se opone así, de paso, a la idea de "división ancestral e irremediable entre dos Españas", afirmada en la película por Gil Robles. Por otra parte, la intervención de dos historiadores especialistas de la guerra civil, Gabriel Jackson (profesor en la Universidad de San Diego, California) e Ian Gibson (profesor en la Universidad de Londres), saca el debate de sus determinismos meramente políticos. Por su parte, los testimonios de artistas como José Menese (cantaor de flamenco), Ramón Pelegero i Sánchis (cantautor de *cançó* catalán) o Lucy Durán (musicóloga) permiten apreciar las repercusiones del conflicto en el plano cultural o simplemente existencial.

La diversidad de los puntos de vista se consigue gracias al montaje polifónico de Colette Leloup, esposa de Semprún, realizado con la ayuda de su hija Dominique Landman y de Chris Marker. En aquel momento, el famoso documentalista-ensayista estaba trabajando sobre el montaje de *El fondo del aire es rojo* monumental película de cuatro horas que pretende reconstruir la epopeya de diez años de protesta política (1967-1977) y hacer un balance de la misma. *El fondo del aire es rojo* es también una película de montaje que propone un doble dispositivo polifónico: polifonía de las imágenes y polifonía de los comentarios en voz *over*, pronunciados por siete recitantes entre los cuales Jorge Semprún, que aparece asimismo en la pantalla en una secuencia sobre Checoslovaquia como guionista de *La confesión* de Costa-Gavras. La influencia de Marker en *Las dos memorias* es palpable en el juego con las imágenes de archivo y la polifonía de las voces *over* asumidas por varios recitantes, entre los cuales algunos intervendrán de nuevo en *El fondo del aire es rojo*[12].

12. Para las voces, figuran en los títulos de crédito: María Casares, Yves Montand, François Périer, Georges Kiejman, Costa-Gavras, Pol Cèbe, Claude Julien et Florence Delay. Para más información sobre *El fondo del aire es rojo*, ver Dreyer: 2013.

La neutralidad y sus límites

Cabría sin embargo matizar la idea de polifonía de las voces y de los puntos de vista por algunas ausencias preocupantes: ningún miembro del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) o ningún representante de los movimientos independentistas catalanes, especialmente activos en la lucha antifranquista, aparece en la película[13]. Ningún militante de base tampoco toma la palabra, lo que no deja de sorprender con respecto a la importancia que este tipo de personaje tiene en *La guerra ha terminado*. Por otra parte, los representantes de la derecha –dos únicamente, cuando los republicanos son unos veinte– no pueden encarnar el franquismo propiamente dicho, puesto que se han convertido en opositores a Franco: José María Gil Robles representa a partir de 1937 la oposición de la derecha institucional al caudillo, y Dionisio Ridruejo se hace socialdemócrata después de su ruptura con Franco en 1942, al considerar que éste ha traicionado a la Falange. Jaime Céspedes subraya la importancia de dicha personalidad en *Las dos memorias*: "*Semprún apprécie beaucoup son témoignage, parce qu'il voit en lui quelqu'un qui a subi un renversement de situation de son parti […] un peu comme Semprún au PCE*"[14] (Céspedes 2011: 129). Finalmente, los testigos son más bien exiliados que oponentes del interior. Este aspecto puede explicarse por la voluntad de no llamar la atención de las autoridades franquistas durante el rodaje, pero aquí también Semprún contradice el discurso de *La guerra ha terminado*, en el que insistía en la imagen ideológicamente deformada de España vista por los exiliados.

Ya lo hemos visto, el cineasta se niega a adoptar en su película un punto de vista dominante: sólo una vez se expresa en nombre propio, y desaparece detrás de los testimonios recogidos, mientras una voz *over* femenina se limita a enunciar escuetamente el nombre y la función de las personas entrevistadas. En su crítica publicada en *Libération* con

13. En la transcripción de un diálogo con el público, tras una proyección en la cinemateca de Perpiñán, Semprún reconoce que la ausencia del PSOE "tendrá que ser corregida por los que hagan una verdadera película, con todas sus posibilidades, sobre la guerra de España" (Semprún 1977b: 112).

14. "Semprún aprecia mucho su testimonio, porque ve en él a alguien cuya situación en el partido sufrió un vuelco, algo así como Semprún en el PCE".

motivo del estreno de la película, Serge Daney reprocha a Semprún esta desaparición:

> *En les [les interviews] multipliant sans les hiérarchiser, en en faisant une sorte de logorrhée triste, Semprún impose –insidieusement– l'idée que les points communs à tous ces discours, quel que soit leur contenu (un anarchiste ou phalangiste), c'est la vieillesse de ceux qui les tiennent*[15]. (Daney 1974)

La aparente neutralidad política daría pues la impresión de que todos los discursos son equivalentes. Sin embargo, se pueden advertir varias operaciones ideológicas en la película, a través de algunas elecciones de montaje, y especialmente a través de las idas y vueltas entre las entrevistas y las imágenes de archivo. Así, al testimonio de Gil-Robles, quien afirma en 1972: "*La République au pouvoir a plus détruit que construit, elle représente l'anarchie*…"[16], le sigue inmediatamente una primera serie de imágenes que muestran unos desfiles impecables de trabajadores llevando unas pancartas "República, orden y progreso", y de una segunda serie que presenta a los católicos protestando violentamente contra la Ley de 1933 sobre las congregaciones religiosas. De la misma manera, cuando Gil Robles afirma haber perdido la esperanza de evitar una guerra civil tras la sublevación de Asturias de 1934, sus palabras son ilustradas inmediatamente con imágenes de la represión que siguió. Así pues, el montaje desvaloriza discretamente las palabras de Gil Robles mediante un argumento por retorsión que descansa en la oposición entre la supuesta mentira del discurso y la verdad supuesta de las imágenes: los alborotadores no son siempre los que uno imagina… Otro ejemplo mucho más patente de utilización ideológica del montaje aparece en otro plano que muestra una reunión entre Franco, Nixon y De Gaulle en 1963, inmediatamente seguido por otro plano con Pétain estrechando la mano de Franco bajo la mirada de oficiales nazis en 1940.

15. "Multiplicándolas [las entrevistas] sin jerarquizarlas, haciendo de ellas una especie de triste verborrea, Semprún impone –de manera insidiosa– la idea de que los puntos comunes entre todos estos discursos, cualquiera que sea su contenido (un anarquista o falangista), radica en la vejez de todos los que los detentan".

16. "la República en el poder ha destruido más de lo que ha construido, representa la anarquía".

En el mismo orden de ideas, la conclusión de *Las dos memorias* permite escuchar el monólogo impactante de Diego –*alter ego* de Semprún, recordémoslo– en *La guerra ha terminado*:

> *La malheureuse Espagne, l'Espagne héroïque, l'Espagne au cœur, j'en ai par-dessus la tête. L'Espagne est devenue la bonne conscience lyrique de toute la gauche, un mythe pour ancien combattant. En attendant, 14 millions de touristes vont passer leurs vacances en Espagne. L'Espagne n'est plus qu'un rêve de touriste ou la légende de la guerre civile. Tout ça mélangé au théâtre de Lorca, et j'en ai assez du th*éâtre *de Lorca : les femmes stériles, les drames ruraux, ça suffit comme ça. Et la légende aussi, ça suffit comme ça. Je n'ai pas été à Verdun moi, je n'ai pas non plus été à Teruel ni sur le front de l'*Èbre*. Et ceux qui font des choses en Espagne aujourd'hui, des choses vraiment intéressantes, n'y ont pas été non plus. Ils ont vingt ans et ce n'est pas notre passé qui les fait bouger mais leur avenir. L'Espagne n'est plus le rêve de 36 mais la réalité de 65, même si elle paraît déconcertante. Trente ans se sont passés et les anciens combattants m'emmerdent*[17].

En un momento decisivo del documental, y como quien no quiere la cosa, el cineasta se acuerda de la última palabra. Este monólogo recuerda asimismo la entrevista con el escritor Xavier Domingo, quien interviene unos minutos antes en la película, en la que echaba ya pestes contra los "excombatientes y los guardianes del museo". Nos enteramos entonces de que algunos testigos, así como Domingo, Goytisolo o Fernando Claudín, esgrimen posturas cercanas a las de Semprún, sin que se pueda afirmar que éste les dé un papel realmente predominante en su película. Si la idea esgrimida de un reparto igualitario de la palabra política se respeta de manera global en la película, cabe verdaderamente matizarla en los detalles.

17. "Estoy hasta la coronilla de la pobre España, la España heroica, la España en el corazón. España se convirtió en la buena conciencia lírica de toda la izquierda, un mito para excombatiente. Mientras tanto, 14 millones de turistas se van de vacaciones a España. España ya no es más que un sueño de turistas o la leyenda de la guerra civil. Todo esto mezclado con el teatro de Lorca y estoy harto del teatro de Lorca: mujeres yermas, dramas campesinos, ¡basta ya! Y la leyenda también, ¡basta ya! Yo no estuve en Verdún, tampoco estuve en Teruel o en el frente del Ebro. Y los que hacen algo en España hoy en día, algo realmente interesante, tampoco han estado. Tienen veinte años y no les mueve nuestro pasado sino su propio porvenir. España ya no es el sueño del 36 sino la realidad del 65, aunque parezca desconcertante. Treinta años han transcurrido y me joden los excombatientes".

El pasado y sus huellas

Más allá del desafío ideológico, *Las dos memorias* convence sobre todo por el cuestionamiento que plantea acerca de la memoria histórica, y lo convierte en un hito importante dentro de una reflexión que atraviesa el conjunto de la obra literaria y cinematográfica de Semprún. La película refleja primero un rechazo del tradicional deber de conmemoración, como lo declara Semprún en una entrevista:

> *J'ai toujours eu le sentiment de ne pas en avoir fini avec cette expérience de l'Espagne de l'exil, avec ce discours figé que l'on trouve dans l'un et l'autre camp, avec mon refus exaspéré de cette mythologie de la guerre d'Espagne que l'Europe et surtout la France entretiennent à gauche comme à droite* ; cette "*Espagne au cœur*" *héritée du très beau* p*ème de Pablo Neruda (lequel n'est pas pour rien dans cette sentimentalisation* !) d*ont Mourir à Madrid marque l'aboutissement, avec ce romantisme de l'anti-fascisme et des bons contre les méchants*[18]. (Semprun 1974b, 49-50)

Dicha declaración, digna del monólogo ya citado de Diego en *La guerra ha terminado*, indica que *Las dos memorias* está pensada como una anti *Morir en Madrid* de Rossif (1963), una película que no es más, según Semprún, que una "españolada"[19]. El exceso de imágenes de archivo en la película de Rossif puede explicar su relativa parquedad en *Las dos memorias*. Detrás de Rossif, se puede pensar que Semprún apunta asimismo a Malraux, o que apunta más bien la lectura ingenua, que ha podido ser la suya, de *L'Espoir*. Escribe en efecto en *Adios, luz de verano*… : "*Je l'ai lu d'abord comme le récit lyrique d'une geste populaire : épopée de la fraternité combattante des humiliés et des offensés*"[20] (Semprún 1998: 129). Pero en la misma página, convierte esta novela en un modelo de libertad

18. "Siempre me ha parecido que yo no había acabado con esta experiencia de la España del exilio, con este discurso estancado que seguimos encontrando en ambos bandos, con mi rechazo exasperado de esta mitología de la guerra de España que Europa y sobre todo Francia nutren, tanto la izquierda como la derecha; esta 'España en el corazón', heredada del bellísimo poema de Pablo Neruda (¡que tiene algo que ver con dicha 'sentimentalización'!) y que culmina con *Morir en Madrid*, con ese romanticismo del antifascismo, y de los buenos contra los malos".

19. Término imagológico que designa la España vista por los franceses: una España primitiva, campesina, orgullosa, romántica, etc. Ver Vicente Sánchez Biosca, "Des voix entre les lignes" (Céspedes 2011: 31).

20. "Primero, la leí como el relato lírico de una gesta popular: una epopeya de la fraternidad combatiente de los humillados y de los ofendidos".

de espíritu: "*Si je n'avais pas lu* L'Espoir […], *je n'aurais pas conservé, à l'intérieur de ma façon violente d'être communiste, quelque lueur d'esprit critique*"[21] (*ibid*.). Semprún mantiene efectivamente una relación compleja con este texto: admira en él "*l'orchestration des voix les plus diverses de la guerre civile espagnole*"[22], pero condena a Malraux por haber "*délibérément écarté de sa construction narrative tout élément qui mettrait en cause la politique* […] *de l'antifascisme stalinien, du compagnonnage avec le PC*"[23] (Semprún 1986). Incluso evoca un proyecto de adaptación de la novela para Wajda: "*J'ai toujours voulu faire un autre film que celui de Malraux sur son livre*"[24] (Salé 1981: 113) –un proyecto sobre el cual seguía trabajando con Costa-Gavras cuando falleció[25]–.

Por otra parte, el desorden cronológico y el desglose según capítulos deseado por Semprún evidencian su rechazo de la película histórica. La primera parte de la película queda regida por una cronología invertida que insiste en una lógica causal. A un primer capítulo dedicado al exilio en febrero de 1939 le sigue un capítulo sobre la revolución española y los principios de la guerra en 1936, vistos por los militantes de la CNT, y luego otro acerca del período 1931-1936, que evoca los conflictos que originarían la guerra. La segunda parte de la película es más bien ideológica que cronológica: lucha entre el PCE y el POUM en Barcelona en 1937, punto de vista de los hijos de los vencedores y de los vencidos en 1974 y cuestión de la ayuda soviética a la España republicana. La película se cierra finalmente en 1939, volviendo sobre el final de la guerra y la afluencia de exiliados en la frontera francesa. Dicha estructura revela que poco le importa a Semprún repasar la Historia política y militar de la guerra civil. Pretende más bien relatar una trayectoria personal acerca del recuerdo de la guerra civil, respetando los caprichos de la memoria colectiva construida por la película a partir de

21. "Si no hubiera leído *L'Espoir*, […], no hubiera conservado, dentro de mi manera violenta de ser comunista, ninguna luz de espíritu crítico".

22. "la orquestación de la voces más diversas de la guerra civil española".

23. [haber] "deliberadamente descartado de su construcción narrativa cualquier elemento que cuestionara la política […] del antifascismo estaliniano, de la camaradería con el PC".

24. "Siempre he querido hacer otra película que la de Malraux a partir de su novela".

25. Nathalie Nezick, "Jorge Semprun et Costa-Gavras: 'une sorte d'entente philosophique et politique'" (Céspedes e Iturralde 2014: 99).

una pluralidad de memorias individuales: zambullida en el pasado y vuelta al presente, oposiciones y convergencias, asociaciones de ideas y búsqueda de causalidades.

Según los especialistas del testimonio, tales como Robert Harvey y Renaud Dulong, crear una distancia temporal, o sea respetar el hiato entre el acontecimiento vivido y el acontecimiento relatado, es la condición para todo testimonio auténtico. Para Semprún, al contrario de los republicanos exiliados que siguen manteniendo viva la llama de la resistencia a Franco cuarenta años después de la derrota, la guerra ha terminado definitivamente. Si el título de la película de Resnais –que retoma el famoso parte de Franco del 1º de abril de 1939: "la guerra ha terminado"– podía tener un sentido antifrástico algo irónico en 1966, ya no existe lugar a dudas en 1974. Así pues, el trabajo fílmico consiste en abrir una apertura entre los años treinta y los años setenta que permite emprender el trabajo de reminiscencia e interrogarse sobre la índole de la memoria: se reconoce aquí la influencia de Resnais y de Marker –los dos directores más proustianos del cine francés– sobre Semprún, como lo muestra el prólogo de *Las dos memorias*. En efecto, la película empieza con un montaje en el que se alternan imágenes de archivo e imágenes de actualidad: los campos de concentración de los Pirineos orientales han pasado a ser el terreno de juego de los veraneantes. La voz *over* insiste: "*Argelès, St Cyprien, Barcarès… des noms de lieux de vacances. Dans la mémoire espagnole, ce sont des noms de camps de concentration. En février 1939, des milliers de réfugiés espagnols ont été parqués sur ce qui est aujourd'hui des terrains de camping*…"[26]. A continuación, la alternancia entre las imágenes de archivo y las entrevistas rodadas por Semprún y su equipo durante el verano de 1972 permiten organizar un diálogo sistemático entre el acontecimiento y la memoria del mismo.

Esta memoria se desdobla en la medida en que el montaje confronta a menudo el punto de vista de los testigos con el de sus hijos: ¿qué relación mantienen con esta memoria? Destacan varias actitudes. Como es de esperar, domina la fidelidad a las luchas pasadas, como lo afirman

26. "Argelès, San Cipriano, Barcarès… nombres de lugares de vacaciones. En la memoria española, son nombre de campos de concentración. En febrero de 1939, se hacinaron millares de refugiados españoles en lo que son hoy en día terrenos de acampada…".

María Casares (hija de Santiago Casares Quiroga, uno de los fundadores de la República y jefe del gobierno en 1936) o Juan Goytisolo, para quien la dictadura es una forma de mutilación. José Martín Artajo narra la ruptura con su padre, Alberto Martín Artajo Álvarez, Ministro franquista de Asuntos exteriores entre 1945 y 1957. Es obvio que el reparto adquiere un cariz ideológico. No obstante, la actitud más corriente de la joven generación sigue siendo la ignorancia, voluntaria o involuntaria, como lo muestra el testimonio de Lucy Durán, pese a ser la hija del general republicano Gustavo Durán, o el de Carmen Claudín y de varios jóvenes sin identificar que aparecen en un montaje secuencia de imágenes filmadas en Madrid en 1972. La película parece sin embargo insistir en la idea de transmisión, especialmente a través de dos experiencias teatrales: unos jóvenes actores de la Compañía Nuria Expert montan *Yerma* de Lorca en Madrid mientras que otros actores del Centro dramático de la Courneuve trabajan sobre una adaptación de *L'Espoir*.

La idea de una duplicidad de la memoria está realmente en el centro del proyecto documental de Semprún –cuyo título inicial era *La memoria desdoblada*– como lo indica él mismo: "*L'importance du témoignage ne résid[e] pas dans la mémoire 'rouge' et dans la mémoire 'blanche'. On peut parler d'une mémoire de l'exil et d'une mémoire de l'intérieur, d'une mémoire des anciens et d'une mémoire des jeunes*"[27] (Semprún 1974b : 50-51). Además, y éste es quizás el aspecto más importante de la película, la conciencia de un mismo individuo puede permitir la coexistencia de dos, o incluso de una pluralidad de memorias de un mismo acontecimiento. Semprún parece debatirse permanentemente entre una memoria lírica y una memoria desencantada, una memoria política y una memoria crítica. Esta tensión aparece más claramente en los textos del escritor, donde cobra a menudo la forma de una oscilación entre los pronombres "yo" y "tú", pero aflora también en *Las dos memorias*. Por eso un crítico puede calificar de manera un poco cruel este documental de "*film auto-réflexif d'un exilé ex-communiste à la recherche de*

27. "La importancia del testimonio no radica en la memoria 'roja' y en la memoria 'blanca'. Se puede hablar de una memoria del exilio y de una memoria del interior, de una memoria de los ancianos y de una memoria de los jóvenes".

la connaissance de lui-même" y de "*bon instantané personnel de la crise politique d'un ex-communiste exilé*"[28]. (Román Gubern 2011: 124-126)

El presente y sus posibles

¿Puede reducirse el valor de *Las dos memorias* al acordado por su propio director? ¿Se trata de una película sin público? Bien es verdad que este documental puede considerarse como un fracaso en la medida en que no tiene destinatario –o más bien en la medida en que piensa poder prescindir de una reflexión sobre su destinatario–, como lo reconoce el propio Semprún: "*Le film s'adresse […] théoriquement à un public espagnol qui n'existe que virtuellement, mais va en fait toucher, outre les immigrés […] un public français plus ou moins sensibilisé ou intéressé par la question*"[29]. *Las dos memorias* se sitúa por lo tanto en una contradicción (o en un intermedio) a la vez espacial y temporal. Cuando la película se estrena en 1974, Franco sigue vivo y la película no puede llegar al público español; después de la muerte del dictador en noviembre de 1975, ningún distribuidor compra la película, considerada como obsoleta. La película llega por lo tanto en un momento inoportuno: demasiado tarde ya que se está pasando página del régimen de Franco, y también demasiado temprano ya que no ha llegado aún la hora de la transición democrática.

Según dicha perspectiva, y convencido de que "la guerra ha terminado", Semprún actúa en realidad como pionero: paradójicamente, *Las dos memorias* puede considerase como el primer documental sobre la guerra civil y la dictadura que adopta un punto de vista *posterior* a la dictadura. La película sirve por lo tanto de referencia a las películas posteriores sobre el mismo tema. Así, inspira visiblemente a Jaime Camino en *La vieja memoria* (1978): mismo discurso polifónico y misma vuelta de algunos testigos, aunque Camino adopta un reparto más representativo de las fuerzas presentes y se centra más en Cataluña. Semprún

28. "película autorreflexiva de un exiliado excomunista en busca del conocimiento de sí mismo" y de "buena instantánea personal de la crisis política de un excomunista exiliado".

29. "La película se dirige […] teóricamente a un público español que sólo existe virtualmente, pero que va a alcanzar en realidad, además de a los inmigrados […] a un público francés más o menos concienciado o interesado por el tema".

aparece también como el protagonista de una película reciente, *Los caminos de la memoria* de José Luis Peñafuerte (2009) dedicada a la exhumación de las fosas comunes de la guerra civil. En dicha película, no aparece además como testigo –lo que es lógico en la medida en que no participó físicamente en la guerra civil puesto que su familia había abandonado España en 1936–, sino más bien como director de *Las dos memorias*, o sea como portador de una reflexión aguda sobre la memoria de la guerra. Partiendo de la constatación de que en España, "*les franquistes ont imposé leur vision de la guerre civile*"[30], llama a través de esta película a "construire une mémoire critique"[31] capaz de aprender la lección de las ilusiones pasadas: la necesidad de "*changer la société plutôt que changer l'homme*"[32] sigue siendo tan vigente como apremiante.

30. "los franquistas han impuesto su visión de la guerra civil".

31. "la construcción de una memoria crítica".

32. "cambiar la sociedad más que cambiar al hombre".

Bibliografía

Obras de Jorge Semprun

Semprún, Jorge (1972) [2012]: "Préface" à Fernando Claudín, *La crise du mouvement communiste*. Paris: Maspero, *in*: *Le fer rouge de la mémoire.* Gallimard: Quarto, p. 357-358.

—— (1974a): *Scénario de* "*Stavisky*". Paris: Gallimard, 189 p.

—— (1974b): "Entretien avec Guy Braucourt", *Ecran* 22, p. 48-51.

—— (1977a): *Autobiografía de Federico Sánchez.* Madrid: Planeta, 342 p.

—— (1977b): "Débat avec le public", *Cahiers de la cinémathèque de Perpignan* 21, p. 111-116.

—— (1986): "Entretien avec Jorge Semprun", *Le Point*, 10 novembre 1986.

—— (1993): *Federico Sánchez vous salue bien.* Paris: Grasset, 333 p. (traducido en castellano con el título de *Federico Sánchez se despide de ustedes*).

—— (1998): *Adieu, vive clarté*, Paris: Gallimard, 249 p. (traducido en castellano con el título de *Adiós, luz de verano*).

—— (2003): *Veinte años y un día.* Madrid: Tusquets, 290 p.

Otras obras

Céspedes, Jaime (ed.) (2011) *: Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste, CinémAction* 140, Condé-sur-Noireau: Corlet, 175 p.

Céspedes, Jaime / Iturralde, Xavier (éd.) (2014): *Études sur l'œuvre de José María Semprún Gurrea, Jorge Semprún et Carlos Semprún Maura*, *Regards* 19, Nanterre: Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 148 p.

Corneau, Alain (2007): *Projection privée*. Paris: Laffont, 328 p.

Daney, Serge: "*Les deux mémoires*", *Libération*, 28 mars 1974.

Dreyer, Sylvain (2013): *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*. Paris: Armand Colin, 253 p.

Dulong, Renaud / Dornier, Carole (ed.) (2005): *Esthétique du témoignage*. Paris: Maison des sciences de l'homme, 388 p.

Harvey, Robert (2003): *Témoin d'artifice.* Paris: L'Harmattan, 224 p.

Salé, Christian (1981): *Les scénaristes au travail (entretiens avec huit scénaristes)*. Paris: Hatier, 127 p.

NO PASARÁN, ALBUM SOUVENIR (2003) DE HENRI-FRANÇOIS IMBERT: DEL CINE HISTORIOGRÁFICO AL CINE POÉTICO

Christelle Colin
Université de Pau et des Pays de l'Adour (Francia)

Resumen

El objetivo de este trabajo es proponer, a partir del análisis de la película *No pasarán, album souvenir* (2003) de Henri-François Imbert, una reflexión sobre la definición y el uso del documento de archivo en el cine documental sobre el exilio republicano español. Frente a una definición del archivo comúnmente asociado a un discurso histórico auténtico, Imbert parece proponer en su película un uso original de este tipo de documento. En efecto, se puede observar una constante "deshistorización" y subjetivación de la fotografía de archivo, proceso que, sin embargo, no desvincula por completo el discurso de la verdad histórica.

En 1963, en *Le droit de regard*, Jean Cayrol y Claude Durand (1963: 23) proponen una concepción poética del cine y analizan su función de revelación de la realidad como inseparable de una interrogación formal. Cayrol y Durand definen en estos términos las imágenes de archivo y su relación con la realidad:

> *La vérité d'un épisode de notre monde n'est pas fixée une fois pour toutes dans les archives, les fiches. Il est évident qu'il ne sera pas compris,* […] *évalué sur le moment : il faudra attendre qu'il se décante, qu'il repose en paix. Et au bout de quelque temps, c'est à nouveau la surprise,* […] *quand un cinéaste reprend toute cette documentation, la trie, la répertorie, la modèle comme un film d'action, la rend "palpitante"* […] *mais ces images, rendues percutantes par le montage ou la sonorisation, évoquent le drame plus qu'elles ne le restituent* […] *aussi bien un fait vécu ne peut-il être restitué, rendu actuel que si on donne aux autres, aux spectateurs, la possibilité de l'inventer*[1].

En la línea de la concepción derridiana del archivo (Véray 2011:7), según Cayrol y Durand, el archivo sería una huella de la que nos apropiamos, que controlamos y organizamos y, por lo tanto, estaría subordinada a la subjetividad del director en el montaje y a la interpretación del espectador.

Nuestra contribución a esta reflexión común sobre las imágenes de archivo e imágenes documentales y su relación con la verdad histórica partirá de este postulado que no es nuevo: una imagen de archivo, aunque restituye cierta realidad y se asocia comúnmente a un discurso

1. La traducción es mía: "La verdad de un episodio de nuestro mundo no se ha fijado de una vez por todas en los archivos, las fichas. Obviamente no será entendido, […] evaluado en el momento: habrá que esperar que decante, que descanse en paz. Y después de algún tiempo, de nuevo nos sorprendemos cuando un cineasta retoma toda esta documentación, la clasifica, la inventaría, la modela como una película de acción, hace que se vuelva 'emocionante' […] pero estas imágenes, ahora contundentes gracias al montaje o a la sonorización, evocan el drama en vez de restituirlo […] un hecho vivido solo puede restituirse, actualizarse si damos a los demás, a los espectadores la posibilidad de inventarlo".

definido por cierta autenticidad, siempre es subjetiva. A partir de allí, propondremos una reflexión sobre esta definición problemática de la imagen de archivo, su uso en las películas documentales y también su función en el relato historiográfico. En efecto, a pesar de esta subjetividad que también la define y con la que es tratada, ¿podemos negar su papel determinante en los documentales históricos para reconstruir el pasado y buscar la verdad histórica (Didi-Huberman 2003: 120)?

Intentaremos contestar esta pregunta tomando como objeto de estudio la película documental *No pasarán, album souvenir* (2003) de Henri-François Imbert. Este documental sobre los republicanos españoles que llegaron a Francia para escapar del régimen franquista se inscribe en el contexto de una producción cinematográfica definida por una importancia cuantitativa de películas realizadas sobre este tema en Francia a partir de los años 2000. Se trata esencialmente de documentales que se caracterizan por cierta homogeneidad genérica al privilegiar la interactividad gracias a la utilización de testimonios orales que estructuran la narración. En nuestro caso, el interés de la película radica primero en el hecho de que se define en el plano formal por una estrategia algo diferente, en ruptura con esta homogeneidad formal. En efecto, la película se compone casi por completo de un montaje de documentos fotográficos: seis postales sobre el éxodo[2] editadas por la empresa APA de Albi, probablemente sacadas por un reportero autónomo, que el narrador encontró por casualidad en el desván en casa de sus bisabuelos. Este material se completa con otras postales encontradas a medida que el narrador/director realiza sus investigaciones. Imbert concede, por lo tanto, una importancia determinante a estas postales que estructuran la narración, rompiendo así con la función meramente ilustrativa que suelen tener las fotografías en los documentales con respecto a un discurso en voz *off*, a los archivos fílmicos o a los testimonios que suelen tener mayor peso. Se trata realmente de una concepción diferente en la que Imbert, más allá de una mera recuperación y ensamblaje de los documentos, le da otro significado al documento de archivo y redefine de cierto modo el estatuto de la fotografía de archivo dándole visibilidad y rehabilitándola como material documental y cinematográfico. Pero si

2. Estas fotografías muestran diferentes imágenes del éxodo de miles de personas que intentan cruzar los Pirineos tras la caída de Barcelona en 1939.

la película se basa enteramente en un estudio escrupuloso de las postales que el cineasta escruta, comenta, diciendo lo que ve y lo que descubre en ellas, si bien el director le da mayor visibilidad y legitimidad a este tipo de documento, ¿estas imágenes recuperadas contribuyen realmente a la construcción del sentido histórico y dan acceso a una forma de verdad? Y ¿cuál sería el alcance de estas imágenes documentales, la mayoría de las veces asociadas a un discurso autocentrado donde la voz *off* que comenta las imágenes de archivo también participa en un discurso en primera persona sobre el trabajo de realización cinematográfica[3]? A pesar de esta dualidad de la fotografía de archivo (documento historiográfico sobre el que se proyecta un discurso en primera persona) habrá que intentar definir su relación con la noción de verdad histórica preguntándonos cómo este material es tratado en el documental, es decir, en otros términos, cómo se define y cómo el director se ha apropiado de él (en efecto, ¿cómo éste integra en el montaje imágenes que no ha concebido?). Para ello, partiremos del análisis lineal de algunas secuencias que ponen en evidencia un vaivén constante entre la historicidad del documento o, al contrario, cierta "deshistorización" para mostrar la progresión desde un discurso historiográfico donde el archivo aparece como un documento ilustrativo de la historia, de los acontecimientos con una clara función didáctica y epistemológica hacia una reflexión metalingüística donde el archivo se entiende como motor narrativo en un régimen de representación original de la historia.

Más allá de la imagen-prueba: historicidad y "deshistorización" de la imagen fotográfica

Esta reflexión sobre los límites de la utilización clásica de la imagen de archivo como prueba de la realidad parece iniciarse desde la secuencia matriz que prepara la inserción del material de archivo en el conjunto de la película. En efecto, el principio de la película, de entrada, se caracteriza por cierta subjetividad. Empieza por un plano secuencia general (1:10) sobre la playa de Argelès-sur-mer, paisaje en un primer momento anunciado por el sonido de las olas que sirve de vínculo acústico entre el primer plano negro de los créditos y éste. Esta imagen liminar fija

3. Lo veremos más adelante, el interés de la película radica también en esta reflexión metacinematográfica sobre el papel del director en la recuperación del pasado histórico.

(sin movimiento fílmico, el único movimiento, profílmico, procede de las olas) es en realidad una imagen abstracta que reaparecerá de manera recurrente y que, asociada al ritmo lento de la música extradiegética, le da a la película un tono intimista y poético invitando a la ensoñación. La película no se abre, por lo tanto, con una imagen de archivo, tan importante para Imbert en la arquitectura de su obra, sino con una imagen creada por el director que va a enmarcar las secuencias siguientes sobre las postales y, sobre todo, marcar el discurso definiendo el tono general de la película y situándola de inmediato en una especie de indefinición genérica. En efecto, la sensación de espacio y tiempo íntimos que se desprende del primer plano y se prolonga en la voz *off* que explica la génesis de la película a la vez que remite a un episodio de la infancia del director y a sus propios orígenes ("*un jour, alors que j'étais enfant, en regardant un album de cartes postales de mes arrière grands-parents, je suis tombé sur quelques cartes qui étaient là sans avoir été envoyées par personne*"[4]) funciona como un marcador estilístico más propio de la autobiografía que del documental histórico. De esta manera, lo que es comúnmente admitido como intrínseco a la imagen de archivo (el estatuto de la imagen de archivo como documento y su vínculo con la verdad histórica, en resumen su dimensión histórica) parece como diferido desde el principio. En efecto, el documento iconográfico es significado esencialmente en un primer momento a nivel sonoro por el relato en primera persona de un narrador/director que explica la casualidad del encuentro entre el sujeto y el documento y sugiere de esta manera la fuerza de un encuentro que inicia el acto de creación. Se parte, por lo tanto, de la formulación de una experiencia individual para luego vincular el discurso a una reflexión sobre la metamemoria, sobre el estado de una memoria personal ("*la seule chose que je connaissais de la guerre civile était une sardane* […] *mon père m'avait dit* […] *je me souviens aussi*"[5]). Gracias a esta modalización del discurso, Imbert pone en un primer plano la parte imaginaria que subsiste en la construcción de su visión del pasado, lo que aleja de cierto modo el discurso de una meta

4. "Un día, de niño, al hojear un álbum de postales de mis bisabuelos, encontré por casualidad algunas postales. Nadie las había mandado".

5. "Lo único que conocía de la guerra civil era una sardana […] mi padre me había dicho […] también recuerdo".

puramente historiográfica que hasta el momento no se ha anunciado como objetivo explícito de la película. Tras esta introducción, las imágenes de archivo van a aparecer sucesivamente en la pantalla como para recomponer una memoria que se reveló en un principio incompleta. Las postales encontradas en la casa familiar aparecen primero como un instrumento de evocación del pasado familiar e íntimo y, por lo tanto, como un activador de la memoria. El documento encontrado sirve, en efecto, de catalizador de un relato de anamnesis, introspectivo y, por lo tanto, subjetivo. El principio de la película, al asociar en el montaje la fotografía de archivo a este tono funciona entonces según un principio de deconstrucción de ideas comúnmente admitidas acerca de la imagen de archivo: asistimos a una especie de pérdida de la evidencia documental y se refuerza una concepción del archivo-objeto.

Sin embargo, en un segundo momento, tras un corte en seco y una ruptura sonora (silencio) con la secuencia liminar, la presentación de las seis postales encontradas permite formular un discurso historiográfico sencillo. El material iconográfico, de hecho, está vinculado a una referencia directa a lo afílmico, es decir, al contexto histórico. Así, en la primera mitad de la película, cada postal es enseñada y asociada a partir del comentario de las leyendas o de una descripción breve a comentarios históricos enunciados por el narrador que permiten contextualizar la imagen en la historia referencial. Por ejemplo, la primera postal con una clara función incoativa inicia el relato sobre el exilio explicando y remitiendo a una realidad histórica precisa: "*en février 1939, lorsque les républicains ont perdu Barcelone …*". "À *l'arrivée des réfugiés…*"[6]. La imagen de archivo pasa de ser un documento privado y familiar a un documento definido por cierto valor documental. En la medida en que remite a una realidad existente y presentada de modo lineal (el éxodo de los combatientes, su estancia en los campos de concentración franceses y su entrega a los nazis) y en la medida en que nos permite entender mejor la realidad dándonos indicios, tiene, por lo tanto, un grado de historicidad y de referencialidad. En ese sentido, el archivo se define aquí por su función más común de ilustración de la historia y su parte documental también es sugerida en la manera de filmar cada postal:

6. "En febrero de 1939, cuando los republicanos pierden Barcelona. Cuando llegan los refugiados".

la imagen de la postal filmada ocupa todo el campo con sus márgenes como un objeto que se pudiera coger en las manos.

Imagen 1 – Postal APA 16
"En la carretera de Cerbère – Milicianos que acaban de cruzar la frontera"[7]

Ahora bien, si la imagen de archivo se puede considerar como una huella del pasado no desprovista de cierta autenticidad en la medida en que en el momento de su producción daba cuenta de un acontecimiento que está desarrollándose y, por lo tanto, inacabado, más allá de la toma directa, lo que parece definir la historicidad de la imagen es la combinación entre el contenido visual, su valor de indicio y la voz *off* que añade datos históricos para contextualizar. De este modo, la historicidad de la imagen es en parte intrínseca pero, sobre todo, posible gracias al montaje.

Sin embargo, si nos fijamos más precisamente en el tratamiento de la imagen de archivo en la película, este grado de historicidad parece sistemática y rápidamente devuelto a otro plano para dejar sitio a un discurso claramente subjetivo, como sugería el tono dado al principio de la película. La subjetividad, ante todo, está presente de por sí a varios niveles en el soporte fotográfico. Empezaremos por este punto. La naturaleza del documento fotográfico y su relación con la sociedad que lo produjo (es decir el contexto de producción y de recepción) son dos elementos que, aparte de la composición de la imagen, de lo icónico y de lo indicial,

7. Título original : "Sur la route de Cerbère – Miliciens venant de traverser la frontière".

hay que tener en cuenta en el momento del análisis. Una postal es, ante todo, una fotografía y, como tal, lleva en sí la huella de la emoción de los personajes representados y de su destino singular. Transmite cierto *pathos* que provoca la participación emocional del espectador muchas veces fascinado por el plano infra-histórico de la imagen. Su impregnación afectiva es, por lo tanto, total. Por otra parte, antes de ser una postal, se trata originalmente de un material de tipo periodístico, pedido a un reportero y, por lo tanto, definido por el punto de vista del operador que elige un encuadre[8], por las circunstancias (llegada masiva de los exiliados a Francia) que determinan un modo de representación (más allá de un discurso informativo, estos documentos estaban integrados en discursos sea pro republicanos, sea claramente xenófobos[9]). Pero es, sobre todo, el estudio del principio formal de la película (imágenes inmóviles que se suceden en una serie de planos fijos largos) lo que nos permite entender mejor este proceso de subjetivación. En efecto, si el director pretende dar sitio a la imagen, en esa misma lógica, tiende a animar al espectador a observarla y entenderla. Ahora bien, es esta relación privilegiada entre documento y espectador lo que parece permitir cierta "deshistorización" del documento. Imbert sitúa al espectador en el centro del dispositivo[10], ya que al solicitar su mirada le deja tiempo para ver el documento, estudiarlo en detalle o imaginar lo que pudo ocurrir en el fuera de campo. La importancia dejada a la imaginación es relevante: la voz *off* se limita a una descripción escasa a partir del paratexto (leyenda de las fotos) antes de dejar sitio al silencio que favorece una actitud contemplativa. En otros momentos, el zoom sobre una fotografía y el uso del primer plano que privilegia el fragmento a la unidad permite una mirada y una interpretación detallada. De esta manera, el significado del soporte iconográfico de archivo evoluciona hasta ser entendido como un objeto

8. Como cualquier procedimiento de representación visual, la fotografía opera una selección de lo que se quiere dar a ver del mundo referencial.

9. Como sugiere el historiador Marc Ferro, todos los documentos deben analizarse como documentos de propaganda: "Al menos, las imágenes de archivo no mienten acerca de esto: lo que se ha querido decir a la gente. Esa es una verdad histórica" (Ferro 1993: 46).

10. Es de notar la postura de espectador del propio director que escruta estos documentos. Al definirse como espectador se sitúa en el centro del dispositivo y desplaza así el propósito de la película hacia una reflexión metacinematográfica sobre el estatuto del espectador y del narrador-director.

de interpretación abierta[11] (como muestra la utilización constante de modalizadores como "*peut-être que*"[12]), una interpretación difícil, no sin obstáculos, o incluso a veces imposible de la imagen. A propósito de una fotografía sobre la llegada de los presos franquistas a Francia el narrador explica por ejemplo: "*celle-ci, je ne la comprends toujours pas*"[13], sin hacer investigaciones sobre el contexto para aclarar el sentido, porque es, ante todo, la relación íntima entre el objeto archivo y el sujeto lo más significativo aquí y no la relación objeto/realidad. Para el director, parece más importante la transmisión del documento, la historia de las postales (¿y por lo tanto esencialmente el protagonismo del yo que lleva a cabo esta transmisión?) que lo que transmite el documento sobre el contexto histórico[14].

De una experiencia sensible de la historia a la transmisión de la memoria: el archivo como motor del relato y material cinematográfico

Si la imagen de archivo se define en parte por su valor documental, por el efecto de realidad contenido en la imagen y porque se asocia a un discurso explicativo breve[15], hemos visto hasta ahora que la carga subjetiva que se le asocia (por su dimensión emocional o por la concepción y el uso del documento) es importante. En efecto, como se podía intuir al principio de la película, el archivo fotográfico parece convertirse, sobre todo, en el punto de anclaje de un uso memorístico individual y colectivo (hablábamos antes de la importancia de la transmisión). Así, a propósito de las postales recuperadas en el desván que, como explica el narrador nunca fueron enviadas ("*on les avait plutôt achetées comme un*

11. Más que un discurso acabado, establecido, se trata de un discurso abierto, que se reactualiza cada vez que un espectador ve la imagen.

12. "A lo mejor".

13. "Esta sigo sin entenderla".

14. El espectador, que asocia fotografía de archivo a ilustración o testimonio de los hechos históricos, espera justamente saber más sobre el pasado histórico. La narración propuesta por Imbert rompe por lo tanto con una serie de convenciones genéricas (las del documental, las de la fotografía de archivo…).

15. Realmente es la combinación audiovisual la que permite evidenciar que el archivo fotográfico es un documento.

souvenir, un témoignage"[16]), se puede deducir que constituyeron primero un archivo personal y contribuyeron a una memoria familiar[17]. Más adelante, la mención a las postales recuperadas en casa de la viuda de Juan Carrasco muestra muy bien el paso de un archivo también personal a una explotación memorística colectiva de los documentos primero por el propio Carrasco, autor[18] de una recopilación de fotografías sobre el exilio republicano español y luego por el propio director que se inscribe en la continuación de esta labor de recuperación de archivos destinada a ser transmitida:

> *J'ai accepté, avec le sentiment que ce n'était pas seulement moi qui les empruntais, mais surtout Lola qui me les confiait, et que c'était peut-être une façon pour elle de continuer le travail qu'ils avaient entrepris avec son mari, une façon de continuer à transmettre cette mémoire*.[19]

La alusión a otra "capa de memoria" constituida por las generaciones anteriores[20] es fundamental aquí en la labor de recuperación realizada por el narrador/director que dice cómo se apropia otra forma de memoria que parece constituir otra vez el motor esencial del ejercicio de creación. A nivel fílmico, para explicar este proceso de recuperación, la elección del montaje (las fotografías ocupan todo el campo de la imagen) y los comentarios sobre la imagen fotográfica sugieren de manera reiterada el proceso de tratamiento y recepción del archivo que coincide con una especie de experiencia personal de la historia, como muestra la utilización de la voz *off* que remite a un monólogo interior constante y expone

16. "Las habían comprado como un recuerdo, un testimonio".

17. Estas postales se encontraban entre otras fotos de familia y, por una especie de traslación, adquirieron este mismo estatuto.

18. Juan Carrasco, militar republicano refugiado en Francia reúne en *Album-souvenir de l'exil républicain espagnol en France (1939-1945)* numerosas fotografías sobre el éxodo republicano procedentes de varias fuentes entre las cuales APA. Es uno de los primeros trabajos memorísticos de este estilo en los años 80 en Francia. Constituye, por lo tanto, de cierto modo el punto de partida de los archivos visuales realizados sobre el exilio.

19. "Acepté teniendo la sensación de que no era sólo yo el que los tomaba prestados sino que era sobre todo Lola la que me los confiaba y, a lo mejor, era para ella una forma de seguir con la labor que su marido y ella habían emprendido, una forma de seguir transmitiendo la memoria".

20. Estamos, de cierto modo, ante la definición de un ejercicio de "posmemoria" tal como la define Mariane Hirsch (1997) para aludir a la experiencia de artistas que crecieron rodeados por relatos de otras generaciones (anteriores) del exilio.

un recorrido de búsqueda personal. Así, al principio de la película, la voz *off* explica: "*pendant des années, j'ai gardé ces cartes comme des images mystérieuses sans arriver vraiment à les comprendre en espérant qu'un jour je pourrais essayer de chercher celles qui manquaient*"[21]. Según el narrador, la imagen, más que archivo, es definida ante todo como material narrativo. Se trata de una imagen parcial que contiene un mensaje que descifrar y que constituye así el punto de partida de la intriga de la historia (hay que sondear la imagen y también buscar y recuperar las imágenes que faltan en esta serie de postales[22]). El documento fotográfico se define así como un motor de la historia que contar y permite recalcar la función de un narrador que no está en una postura pasiva donde se rememora la historia. En efecto, el trabajo de recuperación de las imágenes es parecido al trabajo de un arqueólogo cuando el narrador explica que va en busca de las postales que faltan para reconstituir la historia incompleta del exilio. Si bien el narrador efectúa investigaciones para aprender más sobre el pasado y describe de manera lineal y en detalle la elaboración del corpus de trabajo y el trabajo de interpretación de los documentos, no lo hace desde el punto de vista del historiador en la medida en que no insiste en la veracidad del acontecimiento y del documento sino más bien en los diferentes niveles de interpretación del documento[23].

En la segunda parte de la película, el narrador/director se centra en la búsqueda de varias postales que faltan en esta serie y deberían representar, según la lógica cronológica, los campos de concentración en la playa de Argelès-sur-mer. Aquí, la imagen de archivo se define de nuevo como el motor del relato ("*j'avais maintenant une douzaine de cartes et celles-ci commençaient à raconter une histoire*"[24]) pero, sobre todo, permite al narrador llevar a cabo una reflexión sobre la imagen inexistente. Frente a la ausencia de imagen de archivo sobre los campos, Imbert decide recurrir

21. "Durante años, conservé estas postales como imágenes misteriosas sin llegar realmente a entenderlas, esperando que un día podría intentar buscar las que faltaban".

22. De hecho, lo que más interesa a Imbert en la película es la filmación de una investigación, del trabajo de recopilación del objeto testimonio en su materialidad.

23. En ese sentido, su trabajo se acerca más al de un poeta, en el sentido aristotélico del término, cuya función no sería contar los hechos sino los que pudieron ocurrir, es decir, lo posible desde la verosimilitud.

24. "ya tenía una docena de postales y estas empezaban a contar una historia".

a una imagen de substitución. Para ello, utiliza otras imágenes que ya existen (postales de la playa de Argelès-sur-mer con turistas y anteriores al éxodo) o imágenes creadas (una imagen filmada en 1990 en el lugar supuesto de los campos) que, por efecto de contagio, y porque son repertoriadas e interpretadas, y por lo tanto apropiadas, parecen constituir un archivo secundario capaz de evocar y convocar el pasado invisible.

Imagen 2 – Postal APA
"Argelès-sur-mer – La playa"

El uso reiterado de estas imágenes de la playa delimitan un cuadro insistente que parece traducir la obsesión del narrador por representar lo que no se ha representado y plantear el problema de lo irrepresentable o también de la insuficiencia de la imagen de archivo en tanto que imagen fragmento de una realidad. Pero cuando el narrador encuentra las postales sobre los campos, éstas le sirven sobre todo para introducir por primera vez de manera explícita una reflexión sobre la relación del documento fotográfico con la realidad: "*en les regardant, tout ce que j'avais pu entendre et lire sur les camps semblait complètement irréel*"[25]. Procede aquí a una especie de jerarquización de los diferentes documentos históricos: el testimonio y la historiografía parecen insuficientes frente al poder de la imagen de archivo que parece la única que puede decir la realidad.

25. "Al mirarlas, todo lo que había podido oír y leer sobre los campos parecía completamente irreal".

A partir de este momento, se inicia una reflexión más compleja sobre la imagen de archivo al vincular esta relación con la verdad histórica a la idea clave de temporalidad. Si la acepción común de archivo remite a la idea de pre-existencia, la idea de temporalidad presente en el objeto archivo quizás parezca un criterio más importante que su relación a la realidad a la hora de definirlo. Tomemos un ejemplo para entender mejor la centralidad de la temporalidad en esta definición. En la segunda parte de la película, Imbert procede al comentario de dos postales casi similares de los refugiados bajando de un tren en Bram.

Imagen 3 – Postal Bram 5
"Campo de concentración (llegada de los refugiados)"[26]

Estas postales permiten revelar el carácter narrativo de los archivos al sugerir todos los otros clichés que faltan para completar esta cronología (la fotografía de archivo sería una imagen fragmento y parcial de una realidad más amplia). Pero otros dos procedimientos nos interesan más. La sensación de inmovilidad, gracias a la anulación recurrente del movimiento fílmico y profílmico funciona como una fijación de la imagen en el tiempo y la memoria. Se parte de la materialidad del recuerdo propio de la fotografía insertada en un álbum fotográfico para ir, mediante una distanciación, hacia una especie de iconización del contenido fotográfico, proceso muy vinculado con la idea de

26. "Camp de concentration (Arrivée des réfugiés)"

atemporalidad. Según la tradición más antigua de la imagen que hace de ella la imagen de una ausencia (el presente fotografiado ya es, en el momento de sacar la fotografía, pasado), la imagen de la fotografía, al fin y al cabo, nos enfrentaría al tiempo más que a una imitación de las cosas[27], al hacer visible un intervalo de tiempo (temporalidad contenida en el documento: es decir, la temporalidad afílmica, es cierto, y más allá temporalidad-duración) pero también nuestra temporalidad. La imagen de archivo, al situarse entre un pasado anacrónico y un presente reminiscente (su función de actualización es, en efecto, esencial[28]), al afirmar simultáneamente varios tiempos heterogéneos y superar los límites de su presencia actual, tiene que ver aquí con una verdad de tipo ontológico. Así, en la película, la superposición gracias a un fundido encadenado de imágenes de color sepia sobre el pasado de 1939 e imágenes en blanco y negro sobre un pasado más cercano al presente de la enunciación (1990)

Imagen 4 – "Bram", foto Henri–François Imbert

al anular de cierto modo la heterogeneidad temporal y al equiparar visualmente pasado y presente ("*Et tout à coup, elle était là comme sur*

27. Esta interpretación entronca con el pensamiento de Walter Benjamin (2000), según el cual las obras no revelan las ideas y las verdades que conllevan porque las fuerzas temporales actúan en ellas de manera invisible.

28. Muchas veces, desde nuestra perspectiva de receptores y según una lógica ilusoria, se tiende a pensar que esta restitución ilustrativa es total.

la carte postale… le passé surgit dans le présent"[29]), es un procedimiento que permite vincular un discurso del pasado sobre el pasado (postales) y un discurso del presente sobre el pasado (es decir, formular un nuevo discurso sobre el pasado desde el presente).

En ese nuevo discurso, la verdad histórica del documento (solo sugerida por la persistencia del elemento afílmico de la estación en ambas fotografías) se ve, por lo tanto, muy vinculada con la idea de presencia y ausencia. La comparación entre las dos fotografías que revela la ausencia del sujeto protagonista (refugiados) en la segunda fotografía permite incluir los documentos en el flujo temporal histórico e inscribir la historia del sujeto en un proceso histórico, en lo acontecido. La fotografía, gracias al proceso de rememoración y a la apropiación subjetiva de la nueva generación representada por el narrador/director, tendría finalmente un significado histórico ya que confirmaría de esta manera la existencia del pasado más que su esencia. Por otra parte, esta reactualización del pasado además nos da indicios sobre el presente de la enunciación ya que dice algo del momento de la apropiación, del momento en que se mira la fotografía y del que mira (remite al fuera de campo, es decir, ante todo al contracampo, a la imagen del que construye la imagen) y opera una especie de legitimación de los refugiados por procuración. Así, la presencia de la amiga del director en la fotografía sacada sesenta años después de los acontecimientos en el lugar del campo de Bram parece ser el nexo entre los refugiados del pasado y el propio director. Al sugerir la presencia de ambos en un fuera de campo ya sea temporal o espacial, parece incluirlos en el proceso histórico.

Volvemos a encontrar esta reflexión sobre el sitio que ocupa el director de la película, tema sobre el que versa la película al fin y al cabo, en el epílogo de la película, donde las postales se definen definitivamente como objeto de memoria, como testimonio en su materialidad cuando el director las enseña a un grupo de refugiados kurdos y afganos en Sangatte en el presente de la enunciación. La idea, evidentemente, en una especie de *mise en abyme*, es provocar la reacción de los personajes y encontrar analogías entre las situaciones de los refugiados españoles y de los refugiados de la actualidad, entre las temporalidades heterogéneas,

29. "Y de repente, allí estaba como en la postal… el pasado surge en el presente".

Imagen 5 – "Secuencia en Sangatte"

pero el epílogo también parece sintetizar otro significado: el significado del potencial poder político de la imagen de archivo en el momento de su reapropiación. La transmisión física del objeto-archivo plasmada en la imagen sería el punto de partida para un discurso más comprometido sobre las responsabilidades de Francia en el internamiento de estos refugiados del pasado y del presente. La imagen tiene un poder porque se constituye como objeto de memoria, y permite así una potencial reactualización de los hechos, de lo acontecido históricamente y, por lo tanto, una posible revisión de la historia. Lo vemos, no se opera aquí una simple restitución (aunque parcial) del pasado sino también su interpretación para confrontar pasado y presente. Para ir más lejos, sería interesante analizar los últimos planos de la película en los que Imbert filma a los refugiados de la actualidad en la playa de Calais. Estos aparecen en una *mise en abyme* filmando con una cámara de vídeo. Estas imágenes síntesis que recuperan el espacio liminar de la playa y recuerdan el protagonismo de los refugiados del pasado parecen dedicar un espacio importante a la reflexión metacinematográfica al definir el proceso de creación de la imagen de archivo, esta vez fílmica. La plasmación del

presente de enunciación (1990: los refugiados en Calais) en una imagen fílmica ya lo convierte en pasado y convierte esa imagen en documento. Por otra parte, al filmar a los refugiados de la actualidad e insertarlos de esta manera en el *continuum* histórico, Imbert parece fijar la función inherente al documento de archivo (mostrar lo que pre-existió) a la vez que considera, a lo mejor, por ese proceso de inclusión histórica, la posibilidad de entender la dimensión histórica como intrínseca del medio cinematográfico tal como lo propone Antoine de Baecque (Baecque 2008: 15), por ejemplo.

En conclusión, el material de archivo fotográfico utilizado en la película, porque hace referencia a lo afílmico, pone en evidencia la relación entre imagen y verdad histórica, pero no deja de presentar una realidad fragmentaria y subjetivada por la mirada sucesiva del narrador y del espectador. Pero, sin duda, es el montaje, y, por lo tanto, la forma de utilizar el archivo, lo que revela cierta inanidad histórica ya que tenemos en esta película más bien una evocación que un discurso sobre la historia, una sugestión más que una demostración. La utilización más contemporánea que hace Imbert de los archivos fotográficos como motor del relato, y, por lo tanto, su rechazo a considerarlos sólo como prueba de la realidad, más allá de una experimentación narrativa, nos conduce a una reflexión sobre la parcialidad o la insuficiencia de la fotografía de archivo, sobre su temporalidad definitoria pero, sobre todo, sobre el papel del director. Éste, en efecto, parece situarse en una postura inestable entre la realidad histórica formulada por los historiadores, a partir de la cual trabaja, y la materia visual y sonora que crea. Existe, pues, una tensión constante entre historia e historia íntima porque volver a encontrar los documentos de archivo es constituir una memoria sea familiar (prolongar el álbum realizado por los bisabuelos) sea más impersonal (memoria colectiva del exilio), pero también es escribir la historia de una película y, por procuración, permitir al director inscribirse a su vez en la historia o, al menos, definir su postura intersticial y su compromiso en su época. Al fin y al cabo, la disolución genérica perceptible desde el principio de la película, ¿no se revelaría definitoria de una nueva modalidad de escritura autodocumental en la que el material de archivo, de cierto modo desemantizado, sería más bien un pretexto para un discurso más autocentrado sobre el yo creador que alocéntrico sobre la memoria colectiva del exilio republicano español?

Bibliografía

Baecque, Antoine de (2008): *L'histoire-caméra*. Paris: Gallimard, 489 p.

Benjamin, Walter (2000): Œuvres III. Paris: Gallimard, 480 p.

Bray, Maryse (2007): "Images of exile: tracing the past within the present in Henri-François Imbert's *No Pasarán! Album souvenir* (2003)", *Studies in European Cinema*, vol. 4, nº 1, p. 61-72.

Cayrol, Jean, Durand, Claude (1963): *Le Droit de regard.* Paris: Éditions du Seuil, 189 p.

Didi-Huberman, Georges (2003): *Images malgré tout.* Paris: Les éditions de Minuit, 272 p.

Ferro, Marc (1993): *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 286 p.

Geslin, Marianne (2004-2005). *Approche d'un poète du réel, Henri-François Imbert*. Mémoire de fin d'études sous la direction d'Olivier Smolders. Bruxelles: INSAS.

Hirsh, Marianne (1997): *Family Frames. Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 288 p.

Veray, Laurent (2011): *Les images d'archives face à l'histoire*. Futuroscope: Scéren-cndp-crdp, 319 p.

Filmografía

Imbert, Henri-François (2003): *No pasarán, album souvenir.*

LA VERDAD FOTOGRÁFICA A LA LUZ DEL TRAMPANTOJO: RICARD MARTÍNEZ REFOTOGRAFIANDO A AGUSTÍ CENTELLES

Pascale Peyraga
Université de Pau et des pays de l'Adour (Francia)

Resumen

En un momento en que la cuestión de la memoria histórica suscita el interés de la sociedad española en su totalidad, las experiencias de refotografía del barcelonés Ricard Martínez podrían aparecer como unas tentativas suplementarias de exhumación del pasado, al lado de otras manifestaciones artísticas fundamentadas en la simbólica del desvelamiento. No obstante, si la técnica de la refotografía le permite a la imagen documental surgir desde el pasado para irrumpir en el presente, la recuperación directa del acontecimiento pasado sigue siendo una ilusión fugaz. Nuestra contribución pretende mostrar que Ricard Martínez elaboró sus instalaciones como trampantojos, haciendo obra de subversión mediante sus montajes fotográficos. La fusión aparente entre el pasado y el presente perturba en realidad la cronología histórica y sustituye a la supuesta verdad de una imagen documental la complejidad de una mirada crítica. Al acudir a la obra de Agustí Centelles, Ricard Martínez no apunta tanto a la supervivencia en el presente de una imagen histórica como a la reactualización de una mirada novedosa, la del pionero del fotoperiodismo en España.

Las experiencias de refotografía llevadas a cabo desde 2008 por el barcelonés Ricard Martínez y el grupo *Arqueologia del Punt de Vista* no pueden disociarse del contexto español de la primera década del siglo xxi y del pasado histórico reciente de España, sea de la guerra de España, sea del franquismo. En un momento en que la cuestión de la memoria histórica suscita el interés de la sociedad española en su totalidad –una sociedad obligada al silencio durante la dictadura, sometida luego a un silencio negociado tras el pacto de amnistía de 1977, antes de emprender desde 2007[1] un proceso polémico de recuperación de la memoria histórica–, sus experimentaciones podrían aparecer como unas tentativas suplementarias de exhumación del pasado, de finalidades parecidas a las excavaciones de las fosas del franquismo o a las manifestaciones artísticas fundamentadas en la simbólica del desvelamiento. No obstante, aunque la técnica de la refotografía tiende a revelar el fluir temporal mediante la confrontación de imágenes sacadas en el mismo sitio, según un mismo punto de vista, pero en épocas distintas, y aunque permite que una imagen documental o una fotografía de prensa emerja del pasado para irrumpir en la cotidianeidad del presente –cobrando, según parece, una nueva vida–, la recuperación directa del acontecimiento pasado resulta una ilusión fugaz.

Tomando como objeto de estudio la instalación más emblemática de *Arqueologia del Punt de Vista*, *Forats de balas*[2], realizada en 2009 a partir

1. Fecha de la aprobación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, conocida como *Ley para la Memoria Histórica*, una iniciativa por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura.

2. La organización de un itinerario por los escenarios fotografiados por Centelles el 19 de julio de 1936, que complementaba inicialmente la instalación *Forats de balas* y sigue programándose hoy en día, muestra a las claras la primacía que Ricard Martínez confiere al recorrido fotográfico de Agustí Centelles y a esta instalación –entre las numerosas experiencias suyas de refotografía. Según el propio Ricard Martínez, "Experiencia Centelles"

de dos fotografías del fotorreportero Agustí Centelles, pretendemos mostrar que Ricard Martínez elaboró sus instalaciones como trampantojos, haciendo obra de subversión mediante el montaje fotográfico. Veremos en efecto que la fusión aparente entre el pasado y el presente afecta al fin y al cabo la cronología histórica y sustituye a la supuesta verdad de una imagen documental la complejidad de una mirada crítica. Al acudir a la obra de Agustí Centelles, Ricard Martínez no apunta a reactualizar en el presente la supervivencia de una imagen histórica sino más bien la de una mirada novedosa, la del pionero español del fotoperiodismo. Un posicionamiento, un punto de vista pasado que permite re-construir las perspectivas históricas de mañana.

Para sacar a luz los mecanismos subyacentes solicitados por la instalación *Forats de balas* y destacar los dos tiempos de la estrategia de Ricard Martínez que conducen al espectador de la ilusión del ver –y del saber– a su negación y a la construcción de una mirada inquieta y compleja, volveremos primero sobre dos requisitos epistemológicos: la técnica de la refotografía y sus implicaciones por una parte y, por otra parte, la trayectoria artística y vital de Agustí Centelles.

La refotografía como crisol de temporalidades

La refotografía es una técnica que consiste en unir dos imágenes del mismo sitio, realizadas en épocas diferentes, en una sola fotografía. Cuanto más tiempo haya pasado entre el tiempo de la fotografía A –la hipofotografía si adaptamos la terminología de Genette (Genette 1982: 11)– y el tiempo de la fotografía B –o hiperfotografía–, mayor será el impacto causado por la imagen final, cuyo interés radica en el contraste creado.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la fotogrametría y la refotografía fueron utilizadas por la comunidad científica para rastrear y medir la evolución en el tiempo de los sistemas ecológicos, pero la refotografía sólo conoció un auge significativo a finales de los años 70, gracias al amplio

permite "asistir a la génesis de algunas de sus fotografías más significativas. Por ejemplo, se tiene la oportunidad de presenciar *in situ* como Centelles *construyó* la fotografía de los caballos". Ricard Martínez, "Experiencia Centelles", *Arqueologia del Punt de Vista*, <http://www.arqueologiadelpuntdevista.org/rutaswalks/passejant-centelles/> [fecha de consulta: 09.10.2012]. Las cursivas son nuestras.

proyecto llevado por Mark Klett en el Oeste Americano, cien años después de que unas expediciones fotográficas comisionadas por el gobierno Federal fotografiaron estos mismos paisajes. El "Rephotographic Survey Project" (1977)[3] establecía una metodología rigurosa de refotografía y revelaba asimismo la complejidad de las interacciones entre tres sujetos claves: el sujeto que había realizado la primera fotografía, el que había tomado la segunda, y el que observa la combinación de las imágenes.

El grupo de investigación *Arqueologia del Punt de Vista* sacó provecho de esta experiencia desarrollando dos variantes de refotografía: la primera variante consistía en sacar una fotografía actual, tratando de repetir la producción de su homónima en el tiempo[4] de tal manera que luego se pudieran fundir ambas fotos –de ayer y de hoy– mediante un programa informático. Tal fue, por ejemplo, el procedimiento adoptado por ocho practicantes que integraron en 2010 el taller didáctico coordinado por *Arqueologia del Punt de Vista* y dirigido por Mark Klett en la misma Barcelona, y cuyos proyectos fotográficos se presentaron en la exposición "Refotografiar Barcelona amb Mark Klett" (Klett / Martínez / Calafell / Christia 2012). Ricard Martínez, por su parte, privilegió más bien la segunda variante de refotografía, recurriendo desde 2008 a instalaciones expuestas en las calles de Barcelona y de Figueras, y que tenían –por lo menos las cuatro primeras de ellas[5]–, un rasgo común: ponían en relación espacios fotografiados en la primera década del siglo XXI con estos mismos lugares fotografiados todos durante la guerra civil o la dictadura franquista. Ahora bien, para superponer dichas imágenes, Ricard Martínez no utilizó el ordenador o los montajes fotográficos, sino que prefirió confrontar los dos espacios-tiempos directamente en la calle, después de imprimir la hipofotografía en gran formato y colocarla en el lugar que le correspondía. La producción artística que resulta de

3. El proyecto dio lugar a la publicación de una primera obra en 1984, titulada *Second view*, y desembocó en una segunda publicación en 2004, *Third view*, que resultaba de un segundo viaje en la misma zona y de la triple combinación entre las imágenes del siglo XIX y las dos series del siglo XX.

4. Se necesitaba por lo tanto colocar una cámara en su punto de vista original –aproximadamente en la época del año y la hora del día correctas–, y esperar que las sombras alcancen las mismas posiciones relativas a los objetos.

5. Se trata de *Runa* (septiembre-octubre 2008), *Patrimoni* (febrero de 2009), *Forats de balas* (octubre 2009-enero 2010), y *Represión y resistencia* (junio-septiembre 2010).

dicha instalación es doble, ya que abarca tanto la instalación presentada al público durante unos meses como las refotografías en sí, o sea las fotos que ratifican e inmortalizan el proceso de reduplicación, y se integran en el sitio web de la asociación *Arqueologia del Punt de Vista*[6].

Aunque Ricard Martínez reivindica el legado de Mark Klett, cabe asimismo relacionar sus experiencias de refotografía con las estrategias conceptuales del arte apropiacionista, desarrollado entre finales de los 70 y principios de los 80 por un grupo de artistas americanos que radicalizó los recursos de la cita, la alusión o el plagio e hizo del acto de apropiarse el centro de su trabajo artístico[7]. Lejos de entenderse como una frívola estética referencial e historicista, la práctica apropiacionista del grupo –llamado por Douglas Eklund "The pictures Generation"[8]– conllevaba una intención crítica (Martín Prada 2001: 7-8): más allá de las peculiaridades propias de cada artista –Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince, Louise Lawler o Barbara Kruger, para citar a los más importantes[9]–, esta corriente desmitificaba y evidenciaba los

6. <www.arqueologiadelpuntdevista.org/> [fecha de consulta: 09.10.2013].

7. Los mecanismos de copia, de préstamo y de re-contextualización siempre han formado parte de la historia del arte, pero el apropiacionismo conoció un desarrollo conceptual en el siglo xx, en gran parte gracias al ready-made de Duchamp, que abrió perspectivas nuevas de re-contextualización. Si el siglo xx fue jalonado por distintas prácticas apropiacionistas que pertenecían a diferentes corrientes artísticas (el neodadaísmo, el pop art o el situacionismo), sólo a partir de los 80 se empleó el término "apropiacionista" de manera codificada, para designar la corriente artística, influenciada por las teorías posmodernas, que recurría al conjunto de préstamos bajo unas formas variadas (ver Yoldi López 1999 y Martín Prada 2001).

8. Para más detalles, ver el catálogo de la exposición organizada por Douglas Eklund en el *Metropolitan Museum of Art* en 2009, "The pictures generation, 1974-1984" (Eklund 2009).

9. Las estrategias individuales varían notablemente de un artista a otro, de tal forma que resulta difícil destacar un solo modus de conjunto.

Si, por ejemplo, Richard Prince apunta a cuestionar el materialismo y la idea del espectáculo volviendo a fotografiar anuncios, como el de los cigarrillos Marlboro (serie *Cowboys*, 1980-1992), u obras de fotoperiodismo, la labor fotográfica de Louise Lawler (*An Arrangement of Pictures*, 1982) descifra el mundo de las artes evidenciando las operaciones cotidianas de circulación y presentación de las obras.

Pero es probablemente Sherrie Levine quien presenta un espectro de referencias teóricas más amplio y complejo frente a otras propuestas apropiacionistas basadas en la reproducción (Martín Prada 2001: 79-83). Citando a menudo obras enteras en sus trabajos, refotografiando por ejemplo las imágenes de Walker Evans (*After Walker Evans*, 1981), Levine desmitifica por lo tanto el concepto de originalidad, cuestionando la noción de "paternidad" de la obra,

contenidos de los sistemas de conocimiento y de la tradición histórica. De hecho, el objetivo del que nació el apropiacionismo era acabar con la relación tradicional y distanciada bajo la que se apoyaba todo un sistema ideológico basado en el pasado, no sólo a nivel estético, sino también a nivel ético y político. Veremos que Ricard Martínez se inserta en esta línea conceptual –asociando la técnica de la re-fotografía con la del trampantojo– para cuestionar los códigos de la representación e subvertir la relación estrictamente visual del espectador con la imagen.

Volviendo pues a las realizaciones artísticas del fotógrafo catalán, insistiremos en que el impacto conseguido por sus refotografías es a veces asombroso y la coincidencia visual innegable, aunque varía según las instalaciones y la puesta en escena elegida[10]. Y poco importa que sean fotos en blanco y negro: se funden y se confunden con la grisalla del espacio urbano. El primer movimiento del pensamiento no es de índole memorial, y no implica un traslado mental del presente hacia el pasado. Es sensorial y se impone como una experiencia visual. Las líneas arquitectónicas –arcos de edificios, esquinas y aristas cortantes, marcos de ventanas– establecen una continuidad entre el espacio real y el de la representación, cuya índole de "pantalla" desaparece como tal. Al contrario de las refotografías de Mark Klett, que mantienen la distancia entre los paisajes del Oeste Americano y el espectador, las fotos documentales que utiliza Ricard Martínez en sus instalaciones, unas fotos habitadas por seres ahora difuntos, invaden la realidad y rebasan los límites de la representación, produciendo un efecto invertido de la obra hacia el modelo, con tal que el punto de vista del espectador coincida con el del primer fotógrafo. A su vez transgredido por el entorno urbano –unas motos aparcadas delante de la instalación, unos transeúntes que atraviesan el marco visual de la obra–, el espacio-tiempo del pasado se entrelaza con el del presente.

y llama la atención en las relaciones entre la creatividad, el género, el poder, el consumismo y las fuentes y usos sociales del arte.

10. Las refotografías pueden tender hacia la fusión visual o al contrario realzar los cambios y las brechas temporales entre los dos momentos. Daremos como ejemplo el de la instalación *Patrimoni*, en que Ricard Martínez enmarcó las hipofotografías con un marco negro, separando visualmente el espacio fotográfico y el espacio real que lo acoge, lo que mengua el efecto de trampantojo.

Más que un proceso memorial en el sentido estricto de la palabra, perspectiva más bien fomentada por el Mecenas de las instalaciones de Ricard Martínez, el Memorial Democràtic-Generalitat de Catalunya (MUME)[11], el efecto producido convocaría más bien la expresión de "supervivencia de las imágenes", empleada por Didi-Huberman cuando analiza el concepto warburgiano de *Nachleben*, que remite a las formas que sobreviven a su propia muerte, por desaparecer en un momento dado de la historia y reaparecer mucho más tarde, en un momento en que ya no se esperaba (Didi-Huberman 2011: 51-60 y 82-90). Manifiestan el juego vertiginoso del tiempo en la actualidad, en la superficie presente de una cultura dada, y que se expresa en la sensación potente de que el presente es el tejido resultante de varios pasados. Desde este punto de vista, estas imágenes "sobrevivientes" que desgarran una doble pantalla – la de la superficie de la representación y la de la temporalidad que separa al espectador del acontecimiento pasado–, podrían considerarse como un medio para acceder al conocimiento de la realidad representada, e incluso a la verdad de la realidad representada, con tal de adoptar un enfoque semiótico que aborda la verdad partiendo del juicio epistémico, o sea de un juicio fundado en el conocimiento.

Si la imagen sobreviviente aflora en el conjunto de las instalaciones de Ricard Martínez, el concepto se aplica más atinadamente aún en *Forats de balas*, debido al efecto de presencia y de verdad que se desprende de las dos hipofotografías, un efecto que no sólo se explica por el tema representado o por la técnica del fotógrafo sino también por algunos motivos extra-icónicos y por la trayectoria personal y profesional de Agustí Centelles: fotoperiodista antes de ser corresponsal de guerra, tuvo que exiliarse al finalizar la guerra de España y cayó en el olvido en

11. El Museo Memorial del Exilio y el Espacio Memorial Walter Benjamin, como equipamientos del Consorcio del Museo Memorial del Exilio destinados a la investigación, la divulgación y la conservación, tienen como finalidades gestionar el centro museístico de conmemoración memorial alrededor de la temática del exilio, y emprender la recuperación sistemática del legado del exilio y de la diáspora catalana contemporánea. También reivindica el estudio del exilio como constante histórica y como uno de los fenómenos más notables de la historia y de la memoria democrática de la Catalunya contemporánea y establecen puntos de contacto con otros fenómenos históricos y actuales, como son los de las migraciones, éxodos, otros desplazamientos de poblaciones forzados y la persecución de personas a causa de sus ideas en defensa de la libertad, de la democracia y del progreso social. Consultado en <http://www.museuexili.cat/> [fecha de consulta: 09.10.2013].

la España franquista en la que sobrevivió como fotógrafo industrial y publicitario, antes de recobrar su entera identidad, su autoría y su fama al final del franquismo.

R.1- Refotografía n° 1: 19 de julio de 1936. Guardias de Asalto parapetados tras una barricada de caballos muertos. © Arqueologia del Punt de Vista

Agustí Centelles, del olvido al reconocimiento: la Verdad del fotorreportero

Nos interesaremos en este apartado por el tema de la supervivencia –que emerge de las dialécticas entre "muerte y vida", "ausencia y presencia", "olvido y reminiscencia", omnipresentes en la historia de la fotografía[12]– considerado a través del filtro de las dos obras de Agustí Centelles incluidas en *Forats de balas*, la foto de "la barricada de caballos muertos" y la de "los hermanos Ascaso".

12. Se pueden recordar las páginas que Roland Barthes dedicó al noema del "ça-a-été" (Barthes 1980: 11-124) o citar las palabras de Susan Sontag cuando afirma que "la fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. […] Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa" (Sontag 2006: 32).

Agustí Centelles consiguió estas dos fotos el 19 y el 20 de julio de 1936, durante la insurrección militar contra la República en Barcelona, días en que fue el único reportero gráfico que se atrevió a salir a la calle de la capital catalana para testimoniar de los eventos.

En la primera foto, sacada en la esquina de la calle Diputació y de la calle Roger e Llúria, tres guardias de asalto apuntan hacia el fuera de campo de la foto, aparentemente en dirección de las tropas insurrectas y uno de ellos, identificado recientemente como Mariano Vitini Flórez y fallecido en 1983[13], se vale del cuerpo de un caballo muerto como de una barricada. Si "vida y muerte" se encuentran estrechamente vinculados en esta primera foto, mediante la asociación de los cuerpos de los caballos caídos y de los hombres que defienden al contrario su vida –valiéndose de la muerte como protección–, la acmé de la segunda foto, o sea la tensión entre "vida y muerte", "existencia y desaparición", está más bien revelada por el contexto que rodea a sus protagonistas. En efecto, la foto del líder anarquista Francisco Ascaso y de su hermano, aparentemente captada al vuelo, deja transparentar la tranquilidad de los dos hermanos sonrientes antes de irse al combate, y sólo el cuarto personaje a la izquierda, que intenta esconderse detrás de un cañón, así como el cuerpo sin vida de un combatiente que yace detrás de un montón de sillas sugieren la amenaza de la muerte que alcanzaría a Francisco Ascaso 20 minutos más tarde[14]. El esquema del desvanecimiento es indisociable de esta foto, en la medida en que sólo quedan hoy los edificios de la derecha y algunos árboles, cuando los demás edificios, y sobre todo el negativo de la foto sacada por Agustí Centelles, desaparecieron para siempre.

Sea lo que sea, la implacable presencia que se desprende de las dos hipofotografías, más allá de la ausencia, se debe en gran medida a la mirada novedosa y a la técnica fotográfica de Agustí Centelles: un

13. Sacamos esta información del catálogo de la exposición "Centelles, in_edit_¡oh!" (New York University, Centro español Juan Carlos y Biblioteca Tamiment, octubre-diciembre 2011), que evoca testimonios familiares conseguidos en 2001 (Gasca Gil A. 2011: 79-80).

14. En una nota manuscrita escrita sobre el tercer compartimento de la carpeta 45 de sus archivos fotográficos, Centelles se refiere a la muerte de Francisco Ascaso acaecida durante el asalto del cuartel de Drassanes, 20 minutos después de sacarse la fotografía: "20 juliol 1936. Germans ASCASO. Francesc. Joaquim. Francesc morí 20 minuts després d'esser (*sic*) obtinguda la foto, en l'asalt (*sic*) a la caserna de les Draçanes".

encuadre estrecho, una foto sacada al vuelo, una perspectiva entonces revolucionaria en el fotoperiodismo, y de la cual el fotógrafo tenía una entera conciencia. Al convertirse en fotógrafo independiente, y con la adquisición de una cámara Leika en 1934[15], emprendió un camino de autenticidad –según sus propias palabras– y de modernización del reportaje gráfico, que él relata en su *Diario*:

> Yo, tal vez influenciado por mi juventud, por mi afición al cine, por la consulta continua de revistas americanas, alemanas, francesas, etc., veía el reportaje *bajo un punto de vista distinto* del de los reporteros gráficos barceloneses y del resto de España. Cuando podía, daba rienda suelta *a mi manera de obtener las fotos, en el sentido de ángulos y primeros planos*, y conseguía lo que yo esperaba. (Centelles 2009a: 23-24)
>
> Empecé a hacer los [reportajes] que ellos [los fotógrafos] ni en sueños podían imaginarse que fueran de interés para los periódicos. […] Llevaba al diario fotos de las cosas que para un periódico representaban el complemento de la página gráfica, que le daban vida y se apartaban de lo corriente, de lo monótono. Más tarde ya empecé a hacer actos, inauguraciones, etc., como los demás, pero *cazando la nota viva*; o sea, que mientras ellos se limitaban a hacer el grupito de asistentes en una batería de máquinas fotográficas y el consabido disparo de magnesio, yo por el contrario, *pescaba la nota viva del acto*, sin preparación de ningún tipo. Eso es precisamente lo que les gustaba y preferían los diarios. (Centelles 2009a: 25-26)[16]

Destaca de inmediato la insistencia de Centelles en dos aspectos propios de su estética: el punto de vista, el encuadre (estos primeros planos que suponen una proximidad con respecto al acontecimiento, tanto con respecto a la experiencia de la vida como de la muerte), y la "nota viva", la captación de un instante que caracteriza sus fotografías y consigue generar, tanto en las instalaciones como en las refotografías de Ricard Martínez, un efecto de realidad o, más aún, de trampantojo[17].

15. Agustí Centelles fue el primer fotoperiodista en España en utilizar la mítica Leika inventada por Oskar Barnack en 1925.

16. Las cursivas son nuestras.

17. Recordaremos en algunas líneas el doble mecanismo del trampantojo –varias veces analizados por los teóricos del arte (Milman 1996, Calabrese 2010)–, que implica siempre un intento de manipulación de la mirada, seguido de una toma de conciencia casi simultánea del ojo desengañado. Nace por lo tanto de la voluntad de engañar y produce un 'efecto de presencia' (propio del simulacro) que lo diferencia del 'efecto de realidad' de la simple *mimesis* (Charpentrat 1971), actuando así en el espectador pasmado, literalmente atrapado

Pero el impacto visual de las fotos se sustenta asimismo en la historia de Centelles y de sus fotografías, que nutren el mito de una historia ocultada y desvelada luego mediante las imágenes. En efecto, el esquema de restauración del pasado en el presente, de recuperación de una verdad gracias a unas imágenes sobrevivientes no tendría la misma fuerza si no se tomara en cuenta la trayectoria vital de Agustí Centelles, quien recobró su identidad, su verdad personal, al mismo tiempo que sus imágenes (re)cobraban vida para la población catalana.

Todos conocen hoy la historia de Agustí Centelles y de sus archivos fotográficos: convertido en corresponsal de guerra en el momento en que estalló la guerra civil española –un momento de vuelco en que hacen hincapié las hipofotografías de *Forats de balas*– sacó fotos del frente aragonés, la batalla de Teruel, entre otras escenas, y tuvo que exiliarse en el momento de la ofensiva final de las tropas franquistas contra Cataluña. Pasó por lo tanto la frontera francesa en enero de 1939 y fue internado primero en el campo de Argeles, para pasar al de Bram, cerca de Carcasona, pero no sin haber llevado consigo sus cámaras y sus archivos fotográficos, unos 4000 negativos y copias positivadas. Los confió luego a una familia de Carcasona al juntarse en 1944 con su familia, para evitar que, en España, el archivo fuese considerado como una prueba inculpatoria para los compañeros que aparecían en las imágenes. Sólo pudo recuperar sus negativos en el desván de la familia Degeilh en 1976, después de fallecer Franco, y emprender una labor intensa de laboratorio y de revelado fotográfico. Las exposiciones que tuvieron lugar en los años 80, para multiplicarse en los años 2000, impulsaron entonces un re-descubrimiento o un re-nacimiento múltiple: se trataba de des-cubrir unas fotos que nunca se habían revelado anteriormente –en la dimensión polisémica del término– así como unas fotos publicadas repetidas veces sin que se les atribuyera la autoría de Agustí Centelles (la foto con la barricada de caballos muertos forma parte de dichas fotos míticas). Esta dinámica de revelación desembocó en una última fase en 2007, dos años antes de la instalación de *Forats de balas*, gracias al descubrimiento de otras fotografías en una caja de galletas en la casa familiar, el cual dio

en la red de los falsos semblantes. Pero al desvelarse únicamente en el momento en que el espectador toma conciencia de que fue abusado por sus sentidos, se instaura una dialéctica entre verdad y mentira tendiendo un puente entre lo real y la representación.

lugar a la exposición "El azar y la memoria", organizada por *El Periódico de Cataluña* en los jardines del Palacio Robert de Barcelona[18]. Por lo tanto, no sólo se dieron a conocer unas fotografías documentales que atestiguaban una época sino que se reconocía también a un individuo que volvía entonces a cobrar su autoría y su identidad verdadera –la de un fotoperiodista con tanta relevancia como un Robert Capa– un renacimiento convalidado por el Ministerio de la Cultura, el que le dio en 1984 el Premio Nacional de Artes Plásticas, 75 años después del principio de la guerra civil.

Refotografía y mirada crítica: la arqueología de las imágenes sobrevivientes

Huelga decir la experiencia de refotografía no apunta únicamente a repetir los efectos visuales intrínsecos de las fotografías de Agustí Centelles o a nutrir un imaginario colectivo que ya sacó del olvido la memoria del fotoperiodista para devolverle su verdad. Si Ricard Martínez acude –en un primer momento– al trampantojo, y a la ilusión de verdad dada por las imágenes sobrevivientes es, ante todo, para propiciar una reflexión sobre las posiciones y los posicionamientos (sea espaciales, temporales o ideológicos) y trasladar la problemática del conocimiento fuera de la imagen en sí, de la misma manera que la "verdad de Centelles" se encuentra fuera de sus fotos. No se trata tanto de recuperar pasivamente una historia pasada que se ofrecería de repente ante nuestros ojos y cuya veracidad sería inherente al doble proceso de ocultación y de revelación, como de efectuar una revisión consciente y crítica de este pasado. Volviendo sobre el propósito de Ricard Martínez, el primero en haber llevado a cabo un proyecto amplio y sistemático de refotografía en Barcelona, Jordi Cadafell[19] evoca la elección significativa de los temas o los períodos privilegiados para prevenir contra toda visión esquemática, y advierte contra los escollos que representan, en la historia contemporánea española, la Guerra civil, la Segunda República o el Franquismo,

18. Ver a este propósito el libro-catálogo que recoge el espíritu de la exposición realizada en 2006 en el Palacio de la Virreina y comisariado por Miquel Berga, *Centelles: las vidas de un fotógrafo (1909-1985)* (Berga 2006).

19. Jordi Calafell: membro del *Arxiu Fotogràfic de Barcelona*, quien colaboró en varios de los proyectos de Ricard Martínez y *Arqueologia del Punt de Vista.*

confiriendo a la refotografía el poder de desacralizar las imágenes documentales (mediante la ironía, el trampantojo y otros procedimientos):

> La refotografía nos permite, mediante la yuxtaposición de fotografías, revisar la imagen del pasado combinando el estatuto estético con el documental. […] Los refotógrafos inducen al espectador a desacralizar la fotografía y a cuestionar una noción ahistórica del tiempo desde su propia contemporaneidad. La historia está llena de ironías, y la refotografía, como el *readymade* y el trampantojo, invita a la ironía. (Calafell 2012: 157)

De hecho, tanto la instalación de *Forats de balas*, como las refotografías que resultan de ella, cumplen esta función irónica: al requerir la experiencia física del público[20], la instalación le obliga a adoptar un punto de vista idéntico al del fotógrafo para que se active el efecto de presencia de la foto documental y se superpongan las temporalidades. Si el observador se aparta de unos centímetros con respecto al punto de vista inicial del fotógrafo, entonces la instalación deja transparentar algunas discordancias o distorsiones espaciales, que se oponen a la supervivencia de las imágenes. Al contrario, si quiere colocarse exactamente en el sitio donde se encontraba el fotógrafo cuando sacó la foto –nos referimos ahora a la instalación de Ricard Martínez en la calle de la Diputació–, se percata de que debe situarse en medio de la calle, un lugar expuesto a los tiros de haberse sacado la foto durante el enfrentamiento. Se abre entonces otro tipo de brecha, en la conciencia, ya que el observador deduce entonces que la primera imagen, la imagen "auténtica" de Agustí Centelles, "sacada al vuelo", fue objeto de una escenificación y los guardias de asalto posaron para el fotoperiodista, en un momento en que ya no había combates (ver Gasca Gil A. 2011: 79-86).

Cualquiera que sea el posicionamiento adoptado, el observador hace una comprobación implacable: la irrupción del pasado en el presente mediante la imagen documental es sea ilusoria, sea engañosa, y el único conocimiento válido se encuentra fuera de la fotografía, a lo mejor en las brechas abiertas por la refotografía.

20. Durante todo el tiempo en que permaneció su instalación, Ricard Martínez organizaba cada sábado un circuito sobre las huellas de Agustí Centelles, que conducía al espectador desde la calle de la Diputació a la Rambla de Santa Mónica, donde se encontraba expuesta la segunda foto, cerca del centro Arts Santa Mónica, el que acogía en aquel momento la exposición *Agustí Centelles: El camp de concentració de Bram*.

Así pues, la experiencia vivida, la confrontación entre la imagen del pasado y la del presente se opone a la superposición directa de las temporalidades y de las miradas; revela algunos hiatos, algunos intersticios que inducen a excavar en profundidad y de los cuales se intuye que encierran unas claves de lectura de las imágenes o de comprensión de la historia. Dichos espacios intermedios, "fuera del marco" de las fotos, sugieren por lo menos dos caminos de indagación complementarios: el primero incita a volver sobre el origen de dichos hiatos, o sea el lugar del fotógrafo en relación con el del espectador, unos puntos de vista nómadas, cuyos posicionamientos cambian o se multiplican en el espacio y en el tiempo, mientras una segunda vía de reflexión nos orienta hacia la instalación de *Forats de balas* en sí, hacia el montaje fotográfico que nace del proceso refotográfico y produce también, para ampliarlos, dichos espacios intersticiales.

R.2- Refotografía n° 2: 19 de julio de 1936. Guardias de Asalto parapetados tras una barricada de caballos muertos. © Arqueologia del Punt de Vista

Ya hemos sugerido, al presentar el mecanismo refotográfico, que la fusión de imágenes alejadas en el tiempo implicaban la aparición de unas rendijas que nacían del montaje en sí[21], y llevaban al espectador a descolocar las claves de intelección de la realidad. Al extraer unas imágenes de su época y de su contexto, al obligarles a cohabitar y a superponerse

21. Ver nota 10.

unas con otras, el montaje refotográfico de-construye la lógica racional del historicismo[22], su modelo narrativo hecho de continuidades y le sustituye una lógica hecha de salto y de latencias, de sobrevivencias y de anacronismos[23]. Revela por lo tanto unos estratos temporales, y dibuja más bien una "arqueología" o una geología visual de las imágenes, según una imagen desarrollada por Mark Klett cuando se refiere a "los estratos de una formación rocosa al descubierto", o alude a "las capas de imágenes [que] constituyen una geología visual del lugar" (Klett 2012: 159) remitiendo, sin lugar a dudas, a la teoría del conocimiento desarrollada por Aby Warburg con su *Atlas Mnemosine*[24].

Ahora bien, tanto la disyunción entre los dos espacios tiempos como la propia imagen de capa arqueológica, inherentes a la instalación callejera, se acentúan en los cuatro refotografías (o sea, las fotos sacadas a raíz de la instalación) que Ricard Martínez eligió insertar en el sitio web de *Arqueologia del Punt de Vista*. Así pues, dedica a la "escena de los caballos" dos refotografías que, asociadas, descomponen el proceso engañoso del trampantojo: si la primera (R.1) respeta la coincidencia visual entre los dos espacios y los dos puntos de vista (el de A. Centelles

22. *"Historicisme: terme inventé en anglais par Karl Popper pour désigner toute philosophie qui attribue à l'histoire un sens déterminé, providentiel ou catastrophique, circulaire ou linéaire, optimiste ou pessimiste. L'historiciste pense que l'Histoire a une "intrigue", une "logique" ("ruse de la Raison"), et que le fait de connaître cette intrigue permet de conclure, soit qu'elle est finie, soit que nous en sommes à une étape donnée de son développement nécessaire"* (Boyer 2006: 569). "Historicismo: término inventado en inglés por Karl Popper para designar cualquier filosofía que atribuye a las historias un sentido determinado, providencial o catastrófico, circular o lineal, optimista o pesimista. El historicista piensa que la Historia tiene una "intriga", una "lógica", y el hecho de conocer dicha intriga permite deducir sea que ha terminado, sea que estamos en una etapa dada de su necesario desarrollo" (la traducción es nuestra).

23. La ruptura de continuidades y la reubicación contextual son unas constantes del arte apropiacionista posmoderno, el que cuestiona los métodos historicistas y exige su transformación. Así lo comprueba Juan Martín Prada, en el capítulo VI de *La Apropiación Posmoderna*, "La crítica del discurso histórico tradicional". Al centrarse específicamente en la obra de Sherrie Levine, cuyos trabajos revelan un intento de captar críticamente la historia, vuelve a insistir en la dislocación de los discursos inducida por el montaje refotográfico: "en ello introduce también una ruptura de la linealidad histórica y cronológica en la que se fundamentan muchos de los principios de la Historia del Arte. Se demuestra cómo podemos contemplar una obra de 1981 (Levine) y una de 1917 (Malevich, por ejemplo) de manera simultánea" (Martín Prada 2001: 80).

24. El *Atlas Mnemosyne* fue el proyecto más ambicioso del historiador del arte Aby Warburg (1866-1929), y quedaba constituido por una colección de imágenes con poco texto, mediante la cual pretendía narrar la historia de la memoria de la civilización europea.

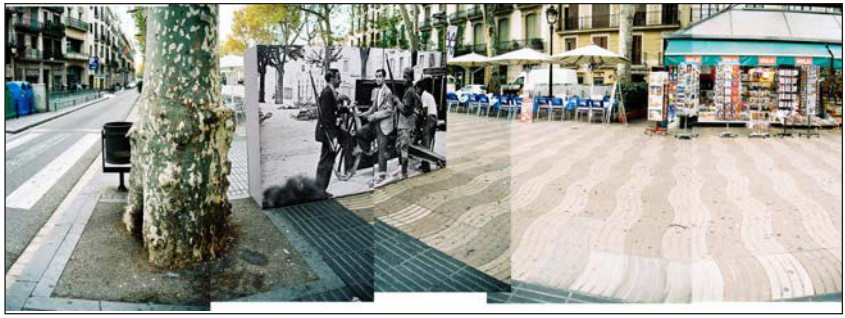
y el de R. Martínez cuando sacó la foto de la instalación), la segunda refotografía (R.2) subraya en cambio la disociación entre las dos imágenes, acarreando la toma de conciencia del espectador; el punto de vista sesgado hace hincapié en el soporte que acoge la hipofotografía y revela así el espesor "debajo de la imagen", el intersticio que separa las dos imágenes. Parecido al corte de un libro, dicho espesor gris forma una capa opaca que "habla" –ya que recibe el texto explicativo de la instalación–, introduciendo un cambio de código semiótico (de lo visual o lo textual) que acrecienta el corte entre la imagen incluyente y la imagen incluida a la par que designa y confirma al intersticio como un espacio semántico privilegiado, apto para acoger la interpretación. Una potencialidad del intervalo, sea temporal, sea espacial, que fue sistematizada y teorizada por Pierre Fédida, gran figura del psicoanálisis y del mundo universitario, arguyendo que "*ce qui appartient en propre à l'interprétation est de l'ordre de l'intervalle* […] *autant dire alors que l'interprétation se joue toujours dans l'entre-deux sens –là donc où le sens n'est pas encore thématiquement construit*"[25] (Fédida 1977: 150).

De la misma manera, las dos refotografías sacadas en la Rambla de Santa Mónica, que incluyen la fotografía de "los hermanos Ascaso", rompen con la ilusión que generarían, al fundirse una con otra, dos imágenes consideradas desde un mismo punto de vista. Al contrario, la sombra de la hipofotografía que se proyecta sobre la acera de la calle (R3), ostenta un espesor cargado de temporalidad (al subrayar el momento del día en que se sacó la refotografía) y de espacio (la materialidad física de la hipofotografía dentro del montaje). Si la opacidad de la fotografía pasada hace resaltar, en esta primera refotografía, su índole de cuerpo extraño dentro del espacio presente que lo acoge, la segunda re-fotografía sacada en la Rambla de Santa Mónica redobla y enfatiza el montaje de Ricard Martínez (R4): lo que podría ser una simple vista panorámica queda visualmente fragmentado por el montaje de cuatro fotos que ponen de realce desajustes, desenfoques o disyunciones espaciales. Ricard Martínez sobresemiotiza el montaje creando otras rupturas externas que se añaden a los intersticios visuales entre la imagen pasada de Centelles

25. "Lo que pertenece exclusivamente a la interpretación es algo parecido a un intervalo […] lo que quiere decir que la interpretación se define siempre entre dos sentidos –en un espacio en que el sentido no está temáticamente construido aún" (la traducción es nuestra).

y el espacio presente de la calle barcelonesa y hacen visibles los eslabones o las junturas del montaje.

R.3- Refotografía n° 3: 20 julio 1936. Francisco y Joaquín Ascaso, con otros milicianos, minutos antes de entrar en combate. Francisco murió 20 minutos después de tomarse la foto. © Arqueologia del Punt de Vista.



R.4- Refotografía n° 4: 20 julio 1936. Francisco y Joaquín Ascaso, con otros milicianos, minutos antes de entrar en combate. Francisco murió 20 minutos después de tomarse la foto. © Arqueologia del Punt de Vista.

Al mostrar cuán errónea es la confianza que se puede tener en las imágenes, al asumir y exhibir su índole de representación, el montaje se configura como revelador de verdad, ya que "mostrar que se muestra, no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión"

(Didi-Huberman 2008: 77). Sobre todo, el montaje y la deconstrucción, que deshacen los enlaces y el orden instituido, sacan a la luz unos intervalos en que el sentido no se ha construido aún y permiten elaborar una interpretación. La dimensión heurística del montaje estriba en su manera de « dys-poner » las cosas, de comprenderlas dialécticamente, o sea, "introduciendo una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*)" (2008: 104). Desde luego, si las discontinuidades y las interrupciones hacen que los estratos se critiquen dialécticamente, el espectador no encuentra una verdad toda hecha, de la cual podría valerse, y debe renunciar a una comprensión global de la realidad. Sin embargo, la de-composición del montaje, al modificar las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes, le empuja a abrir el sentido de la imagen, a retrabajar el espacio intersticial que relaciona las imágenes unas con otras.

Casualmente, el segundo camino de indagación –que conduce hacia el origen de los hiatos visuales, o sea hacia el "lugar del fotógrafo", para seguirlo y experimentarlo–, desemboca en una misma valoración de la circulación icónica. Si Ricard Martínez consigue, con su instalación-montaje, concienciar al espectador acerca del punto de vista y del "lugar del fotógrafo", le invita asimismo a prolongar la experiencia vital de Agustí Centelles y seguir lo más cerca posible su mirada móvil, organizando unos itinerarios que llevaban al público desde la calle Diputació (donde Agustí Centelles sacó la foto de los guardias de asalto parapetados por los caballos) hasta la Rambla de Santa Mónica, donde se ubicaba la segunda instalación con la foto de los hermanos Ascaso, pasando por las calles recorridas y fotografiadas por el fotoperiodista el 19 de julio de 1936. Le obligaba por lo tanto a situarse en un intermedio espacial (el espacio incluido entre las dos instalaciones fotográficas) y temporal (las tres horas que duraban el recorrido entre las dos instalaciones), a multiplicar las miradas a lo largo del camino, generando unos estratos de la mirada que le daban cierta profundidad y se juntaban con las miradas pasadas del fotógrafo, justificando de este modo la denominación del grupo "Arqueologia del Punt de Vista". Al acarrear un desplazamiento –físico o simbólico, espacial o temporal– de la fuente del conocimiento, al asociarla con la imaginación (solicitada para rellenar los intervalos entre las imágenes), las instalaciones de Ricard Martínez mueven al paso de una mirada fija y estable a una mirada móvil y errática, e incitan a

considerar los espacios intermedios para abrir las obras y descubrir las capas subyacentes debajo de la imagen. La experiencia vivida[26] aparece en cierta medida como una puesta en práctica de la teoría expuesta por Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*, un ensayo en que el historiador del arte relaciona el saber con el desplazamiento de la mirada:

> Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. […] Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. (Didi-Huberman 2008: 11)

Los dos caminos seguidos, "fuera del marco" de las fotos, que remiten sea al montaje de Ricard Martínez, sea al posicionamiento movedizo de Agustí Centelles, lejos de ser exclusivos, se completan, y se explicitan mutuamente, en la medida en que imitar la mirada de Agustí Centelles desvela asimismo una serie de montajes insospechados y de imágenes latentes. Colocarse, por ejemplo, en el mismo lugar ocupado por Centelles cuando inmortalizó "la escena de los caballos" plantea unos interrogantes, obliga al espectador crítico a regresar a las fuentes de la foto, a hacer de "detective", como el propio Agustí Centelles[27], hasta encontrarse con la serie de veinte fotos sacadas en aquel momento, positivadas, expuestas y publicadas después de recuperarse la maleta de negativos en 1978, y comprobar, en la relación entre la foto mítica de los caballos (la decimoctava de la serie) y las que precedieron (estas imágenes subyacentes debajo de la foto que dio la vuelta al mundo), que Agustí Centelles no sólo fue un periodista que recorrió la ciudad

26. No por casualidad Ricard Martínez llamó el recorrido organizado a raíz de la instalación de 2009, "Forats de balas", "Experiencia Centelles".

27. Agustí Centelles siempre reivindicó una mirada audaz, diferente de la de los maestros que le habían formado en Barcelona: "Me rebelaba contra la tiranía del magnesio; ya sabes, con las antiguas cámaras, esas de trípode […]; yo buscaba otra cosa, rastrear el reportaje, *como un detective*" (Gasca Gil J. 2011: 15). Las cursivas son nuestras.

jugándose la vida, sino también un director de cine, quien escenificó los enfrentamientos que acababan de pasar y habían terminado ya.

Tanto Bertold Brecht, en su *Diario de trabajo* (1938-1955), como Aby Warburg, en el *Atlas Mnemosyne* (1924-2029) –libro de imágenes cuyo destino era ofrecer a nuestros ojos, de manera problemática o poética, toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidades electivas–, no han dejado de explorar la fuerza heurística del montaje fotográfico. A diferencia de ellos, Ricard Martínez se vale de una herramienta –la refotografía– que no permite comparar diez, veinte o treinta imágenes en un mismo tablero; tampoco expone un archivo completo de imágenes, pero sus montajes actúan como programas abiertos, que le ruegan al público que explore la profundidad estratificada de los ficheros y despliegue la función memorística propia de las imágenes.

En efecto, interrogarse acerca de esta misma "foto de los caballos" no implica únicamente ponerla en relación con su serie originaria, sino también con sus variantes y sus supervivencias, con su camino errático a lo largo del tiempo y de un país a otro: la imagen que Ricard Martínez eligió exponer en la calle de la Diputació no es el positivado de la foto original sacada por Agustí Centelles el 19 de julio, sino la foto encuadrada en vertical que sirvió de portada a la revista *News-Week* del 1 de agosto de 1936[28] y dio la vuelta al mundo sin que se conociera a su autor. Remontar su historia equivale entonces a recorrer la trayectoria de una foto que fue, por turno, una foto documental de la guerra de España, un icono gráfico que siguió publicándose sin firma por lo menos hasta 1974[29] antes de reconocerse por fin como una de las obras maestras de un gran fotoperiodista, Agustí Centelles.

Pero la instalación *Forats de balas* no abre únicamente los estratos intelectivos, memorísticos e imaginarios que se cuelan entre los dos componentes de una misma refotografía: cuestiona las relaciones entre

28. El propio Agustí Centelles cortó la parte izquierda de la foto, en la que aparecía un hombre con pistola y este encuadre vertical es el que más se propagó en el colectivo popular internacional, aunque también permaneció en la memoria colectiva con un encuadre horizontal, forma en la que fue publicada en la revista *Regards* de 14 de julio de 1938.

29. Joaquín D. Gasca Gil evoca un libro letón sobre la guerra española (Andrius Bulota, *Ten uz kalnu Ispanija*, Vilnius, 1974) que reproduce la foto sin firma de los milicianos parapetados detrás de los cadáveres de los caballos, el 19 de julio en Barcelona (Gasca Gil J. 2011: 18).

todo tipo de imágenes, poniendo de realce los intervalos que, según mostró Pierre Fédida, permiten construir la interpretación (Fédida 1977). Al limitarse *Forats de balas* a dos instalaciones, "la de los caballos" en la calle Diputació y "la de los hermanos Ascaso" en la Rambla de Santa Mónica, separadas por un espacio "vacío" que recorre el público –cuando se hubiera podido jalonar el itinerario por todas las fotos sacadas por Agustí Centelles al día del levantamiento en Barcelona–, Ricard Martínez materializa el paradigma de base del intervalo a la par que impone el método de verdad de la dys-posición: en efecto, no asocia las dos fotos míticas del 19 de julio –o sea la de "la barricada de caballos muertos" y la del "guardia del asalto en una esquina con el fusil a punto"– que dieron la vuelta al mundo atravesando las décadas de manera anónima para imponerse en el inconsciente colectivo. Rompe al contrario los vínculos existentes para abrir la memoria y sugerir nuevos vínculos que llevan al espectador, en el caso presente, de la imagen mítica convertida en icono –la "escena de los caballos", que rebasa la figura de Agustí Centelles– a otra imagen que permaneció en la sombra del olvido –la imagen con "los hermanos Ascaso"–, de la imagen duplicada indefinidamente a una imagen que permaneció más bien en la unicidad de la no-reproductibilidad, por haberse perdido el negativo original de la foto. La dialéctica entre las dos imágenes invita a percibir lo que hay "detrás" del acontecimiento factual, y que no es tanto un fondo insondable, o una fuente oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia, sino más bien una red de relaciones, a saber una extensión virtual que pide al espectador, simplemente, multiplicar heurísticamente sus puntos de vistas[30].

30. Bien se ve que las prácticas de refotografía, montaje, desplazamiento y recontextualización confieren al espectador un nuevo papel interpretativo, al invitarle a "la deducción, la especulación y la fantasía" (Sontag 2006: 42). A imagen de las refotografías apropiacionistas de principios de los 80, las obras de Ricard Martínez cuestionan la noción de "paternidad" de la obra y prolongan la reflexión posmoderna sobre la autoridad de las obras, cuyo camino había abierto Roland Barthes con "La muerte del autor", mostrando que la verdadera unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, en el lector o el espectador (Barthes 1994: 65-71).

Ahí también se encuentra el trampantojo de Ricard Martínez, un trampantojo conceptual que se esconde debajo del trampantojo fenomenológico de las instalaciones fotográficas. Aunque sus instalaciones fotográficas acompañan el proceso de reconocimiento de Agustí Centelles por parte del público, simultáneamente le expolian su autoría al apropiarse de sus

Tras una primera ilusión –poder acceder al pasado gracias a las huellas dejadas por las imágenes sobrevivientes–, se esconde, en las instalaciones de Ricard Martínez, un doble proceso de deconstrucción y de ensanchamiento que sustituye a los modelos canónicos de la historia el tiempo complejo de las imágenes.

La dimensión didáctica de la empresa es indudable: Ricard Martínez acompaña al espectador por un itinerario detectivesco que constituye el fondo metodológico de su trabajo; en un recorrido de imágenes caracterizado por la discontinuidad, éste no tiene a su disposición ninguna comprensión global del pasado, ninguna verdad unívoca, y debe emprender una pesquisa –sea policiaca, histórica, o artística– que le empuja a desenmarañar las relaciones entre historia, mito y ficción, y a reflexionar acerca de la fábrica y de la circulación de unas imágenes.

Circulación, punto de vista: con estas palabras se podía resumir la trayectoria de Agustí Centelles. Con estos mismos términos se podría también resumir la epistemología de Ricard Martínez. Lejos de lanzarse en pos de una huella o de una imagen original y estable, probabiliza las condiciones de circulación de las imágenes, su difusión, su recepción, su transformación, como si lo más relevante fuera enunciar un encuentro. Como si lo único relevante fuera explorar los recorridos de imágenes y de puntos de vista. Ya lo anunciábamos con nuestro título, "La verdad fotográfica *a la luz del* trampantojo: Ricard Martínez *refotografiando a* Agustí Centelles", jamás una imagen asoma aquí por sí misma; siempre la moviliza una mirada… Es la defensa de Barcelona vista por Agustí Centelles, son las imágenes documentales mitificadas por los periódicos, la mirada de Ricard Martínez sobre la trayectoria profesional y personal de Agustí Centelles… Ninguna imagen aparece fuera de la relación que se establece entre un punto de vista, un fotógrafo, una imagen, y otro punto de vista, otro espectador, otra imagen… indefinidamente. Una reconstitución infinita que se despliega por los espacios abiertos del tiempo.

> Esta imagen, la original, suele ser una imagen abierta. Primero de todo, está esperando a que llegue un futuro, para que un observador la mire y decida que es el lugar, y decida hacer una fotografía nueva y lo que está

fotografías para incluirlas en las refotografías y al hacer del espectador el que determina el sentido de la obra.

haciendo es abrir una cadena de miradas, en un determinado espacio. Y de hecho también la sirve al público actual para que el mismo, el observador no sólo pueda reconstruir la escena que se le está presentando sino que sea capaz volver a este lugar, y continuar con estas imágenes. […] Las fotografías son imágenes abiertas. Casi nunca están acabadas. (Ricard Martínez 2014)

Bibliografía

Barthes, Roland (1980): *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 192 p.

—— (1994): "La muerte del autor", *in*: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 65-71.

Berga, Miquel, *et al.* (2006): *Centelles: las vidas de un fotógrafo (1909-1985).* Barcelona: Lunwerg, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, 256 p.

Boyer, Alain (2006): "Article : historicisme", *in*: Mesure, Sylvie / Savidan, Patrick (ed.), *Le dictionnaire des sciences humaines*. Paris : PUF, p. 569-570.

Calabrese, Omar (2010): *L'Art du Trompe-l'œil*. Paris: Citadelles et Mazenot, 399 p.

Calafell, Jordi (2012): "Refotografiar Barcelona. La práctica fotográfica como revisión documental", *in*: Klett, Mark / Martínez, Ricard / Calafell, Jordi, Christia, Natasha (ed.), *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, p. 156-157.

Centelles, Agustí (2009a): *Diario de un fotógrafo, Bram, 1939.* Barcelona: Ediciones Península, 212 p.

—— (2009b): *La maleta del fotógrafo.* Barcelona: Ediciones Península, 126 p.

Charpentrat, Pierre (1971): "Le trompe-l'œil", *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 4, p. 160-168.

Didi-Huberman, Georges (2008): *Cuando las imágenes toman posición.* Madrid: Antonio Machado Libros, 323 p.

—— (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris: Les éditions de Minuit, Col. Paradoxe, 592 p.

—— (2011): *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg.* Paris: Les éditions de Minuit, Col. Paradoxe, 268 p.

Eklund, Douglas (2009): *The pictures generation, 1974-1984* [exhibition, The Metropolitan Museum of Art, New York, from April 21 to August 2, 2009]. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 352 p.

Estévez, Fernando / Santa Ana, Mariano de (eds) (2010): *Memorias y olvidos del archivo*. Madrid: Lampreave, 272 p.

Fédida, Pierre (1977): "L'intervalle", *in*: *Corps du vide et espace de séance*. Paris: Éditions universitaires, p. 139-151.

Gasca Gil, Antón (2011): "Barcelona, 19 de julio de 1936 'Dos fotografías que dieron la vuelta al mundo'", *in*: Gasca Gil, Joaquín *et al.*: *Centelles, in_edit_¡oh!* Madrid: Ministerio de Cultura, p. 79-86.

Gasca Gil, Joaquín *et al.* (2011): *Centelles, in_edit_¡oh!* Madrid: Ministerio de Cultura, 322 p.

Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes : la littérature au second degré.* Paris: Le Seuil, coll. Poétique, 467 p.

Klett, Mark / Martínez, Ricard / Calafell, Jordi / Christia, Natasha (2012): *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, 180 p.

Klett, Mark (2012): "Miramar por Mark Klett", *in*: Klett, Mark / Martínez, Ricard / Calafell, Jordi, Christia, Natasha (ed.), *Refotografiar Barcelona amb Mark Klett.* Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona, p. 158-159.

Llamazares, Julio (2011): *Agustí Centelles. La maleta de Centelles.* Madrid: La Fabrica editorial, 112 p.

Martín Prada, Juan (2001): *La Apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad.* Madrid: Fundamentos, 208 p.

Martínez, Ricard: "Experiencia Centelles", *Arqueologia del Punt de Vista*, http://www.arqueologiadelpuntdevista.org/rutaswalks/passejant-centelles/ [fecha de consulta: 09.10.2014].

—— (2014): "Refotografía: arqueología de la imagen" (30 de enero de 2014), https://www.youtube.com/watch?v=YBTV4pBYXI4, [fecha de consulta: 20.02.2014].

Milman, Miriam (1996): *Le Trompe-l'œil*. Genève: Skhira, 126 p.

Sontag, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. Méjico: Alfaguara, 208 p.

Yoldi López, Mónica (1999): *Apropiacionismo y citación en el arte de los años ochenta: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 291 p.

MIRAR EL PASADO AL SESGO: MODOS DE LA FICCIÓN DOCUMENTAL EN *EL PREDIO* DE JONATHAN PEREL

Cecilia González
Université Bordeaux Montaigne (Francia)

Resumen

En su documental *El predio* (2010), el director argentino Jonathan Perel filma las instalaciones de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en el momento de su transformación en Espacio de la Memoria. Lo hace evitando la reconstitución narrativa de los hechos o la reconstrucción de escenarios del horror como modos de certificación del pasado. En este documental, el pasado no se piensa como un conjunto de datos que transmitir sino más bien como objeto de una búsqueda y una construcción que exigen una mirada renovada y, por ende, nuevas herramientas formales de acercamiento. Anclada en el presente, la narración se adelgaza; el silencio domina; los planos aumentan su duración; los usos del archivo se alteran. Tomando como punto de partida el análisis de esta película de Jonathan Perel, este artículo se interesa por la dimensión heurística de la ficción documental en el cine de la memoria argentino de la generación de los Hijos.

> L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance.
>
> Walter Benjamin

Nacido en 1976, año del inicio de la última dictadura argentina, Jonathan Perel ha dedicado tres documentales a los sitios de memoria construidos en Argentina a partir de los años 2000. El primero de ellos, *El predio* (2010), filma las instalaciones de la antigua Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) y actual Espacio de la Memoria. El segundo documental, *17 monumentos,* da a ver a través de un montaje de largos planos fijos, una serie de esculturas que recuerdan a lo largo y a lo ancho del país los lugares donde funcionaron otros tantos centros de detención, tortura y exterminio de opositores políticos. *Tabula rasa* (2013) vuelve a la antigua ESMA para interesarse por los restos de uno de sus edificios destruidos que se encuentran entre actual Espacio de la Memoria y la costa del Río de la Plata.

A pesar de las constantes formales que vinculan estas tres películas, nuestro estudio se centrará en la primera de la serie. *El predio* filma el lugar donde funcionó el más célebre entre los centros clandestinos de la dictadura. A partir de 2007, la antigua ESMA se transformó en Espacio de la memoria, luego de un formidable debate sobre lo que debía hacerse con este espacio recuperado en 2004 gracias a una disposición del entonces presidente Néstor Kirchner. *El predio* fue filmado, entonces, poco tiempo después de la inauguración del Espacio de la Memoria, en un momento relativamente cercano a los debates sobre el destino que debía darse o no a ese lugar[1]. Algo de este debate se encuentra, de hecho,

1. Sobre las distintas propuestas y posiciones ligadas a la transformación del predio en Museo o en Espacio de la memoria, véase el artículo de Lila Pastoriza "La memoria como

en la cuidadosa elección del título mismo del documental, cuyo despojamiento recuerda que la nominación forma parte de las operaciones centrales de una política de la memoria. En tal sentido, puede decirse que *El predio* constituye una intervención artística, cinematográfica, en los debates sobre los usos públicos del pasado reciente en la Argentina de la primera década del nuevo milenio.

Al igual que en sus películas siguientes, Perel evita recurrir aquí a la reconstitución de un relato de lo sucedido, a la reconstrucción de los escenarios donde funcionó el centro clandestino o a la utilización de imágenes de archivo como modos de certificar o representar el pasado. La narración se adelgaza en el documental en favor de un tratamiento poético de la imagen; el silencio domina a través de la notoria ausencia de testimonios de sobrevivientes y familiares; la banda sonora se limita a registrar ruidos ambientales; los planos se fijan en largas secuencias de 35 segundos alterando la percepción del tiempo; los usos del archivo se transforman. Las páginas que siguen estudiarán la dimensión estética y política de esta apuesta, que supone un acercamiento cuidadoso, extremadamente consciente, a la producción de relatos memoriales, a la posibilidad de enunciar una verdad sobre un pasado reciente, es cierto, pero hasta cierto punto inaccesible para una cámara que no puede más que filmar el predio hoy, en presente, mirándolo "al sesgo", como lo enuncia el cineasta: "Entrar al predio en presente, mirarlo al sesgo, desde un punto de vista diferente. Ensayar nuevas voces: narrar con el silencio. El vacío es el que otorga el sentido, desde la potencia de lo no dicho y lo no mostrado" (Perel en Ranzani 2010).

Como otros artistas, cineastas, novelistas argentinos pertenecientes a una generación que no protagonizó la historia reciente o que apenas estaba naciendo cuando estos acontecimientos ocurrían, Perel postula el pasado menos como algo ya dado, una colección o recolección de datos destinados a ser guardados o transmitidos, que como objeto de una búsqueda y de una invención. Reencuentra aquí las reflexiones de Jacques Rancière, que opone el dominio de la información al de la memoria: "La memoria debe constituirse tanto contra la sobreabundancia de informaciones como contra su falta […] La memoria es obra de ficción".

política pública: los ejes de la discusión" en Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA* (Pastoriza 2005).

Y recuerda de paso que el primer sentido del verbo *fingere* no es "fingir" sino "forjar" (Rancière 2001: 202, la traducción es nuestra).

Ahora bien, para que algo de ese pasado pueda ser pensado –forjado, imaginado o inventado– una zona de la producción de la generación de Perel apuesta por una estética del distanciamiento, del extrañamiento de la percepción, o bien por un trabajo metanarrativo de exhibición del documento de archivo –de la imagen de archivo– como un material seleccionado, sometido al montaje, transformado. Estableciendo puentes con el gran arte político experimental del siglo xx, en el que el cine ha ocupado un lugar de excepción, esta apuesta genera un lugar desde donde volver a oponerse a las facilidades de la reconstrucción mimética o a la búsqueda de la empatía como resorte de la adhesión al relato memorial propuesto.

Sin ser entera invención del arte de la vanguardia, las nociones de extrañamiento y distanciamiento encarnan fundamentalmente, sin embargo, el proyecto del arte moderno de llevar al espectador o al lector a descolocar críticamente las claves de su pre-comprensión de la realidad. O, dicho de otro modo, a ser capaces de transformar en conocimiento el re-conocimiento y la mera confirmación de lo ya sabido: "Mostrar que se está mostrando –afirma en este sentido Didi-Huberman retomando a Brecht– […] es convertir la imagen en una *cuestión de conocimiento* y no de ilusión" (Didi-Huberman 2009: 67).

Hemos visto, así, a la cineasta argentina Albertina Carri recurrir en *Los rubios* (2003) a un distanciamiento de cuño brechtiano, a un montaje vertiginoso con efectos de collage, a la exhibición de la manipulación técnica del testimonio y su mediatización a través de pantallas, a la explotación del desajuste y la función de relevo entre la banda sonora y las imágenes, a la animación y a la filmación del propio rodaje de la película. Todos estos recursos problematizan la búsqueda de inmediatez y de presencia, el intento de poner ante los ojos del espectador el pasado. El horizonte polémico de Carri –a quien Perel reconoce un lugar particular en el cine de la postdictadura– es un tipo de narración memorial que la cineasta no dudará en denominar "memoria de supermercado", refiriéndose al fenómeno que se ha dado en llamar industria de la memoria. La exhibición de los mecanismos de la representación se concibe, en tal sentido, como un camino alternativo:

> En Princeton yo decía que mi película planteaba una memoria fluctuante, hecha de documental, de ficción y de animación. Que lo que yo había querido hacer era algo que pensara todo el tiempo en el mecanismo de representación, que es lo que la mayoría de las películas sobre la memoria no piensan. Y lo que no se entendía es que ésta también es una película en formato memoria, pero que no tiene que ver con la memoria de supermercado. (María Moreno 2003)

En el ámbito de la literatura, *Museo de la revolución* (2006) de Martín Kohan, comparte con *El predio* una común puesta a distancia del dispositivo del museo, aunque novela y documental se acercan a él de manera diferente. Al igual que decide no incorporar una narración en *off* ni textos explicativos o testimonios, Perel renuncia a filmar las instalaciones del Casino de Oficiales, donde funcionó el centro clandestino de detención y exterminio. La novela, por su parte, exhibe el dispositivo del museo como dispositivo narrativo destinado a producir una ilusión de presencia, de cercanía, equiparable a otros relatos que trabajan a partir de este registro de la ilusión. Fuera de estos dispositivos narrativos, los documentos o piezas de archivo son obstinadamente mudos, como sucede con el cuaderno de notas teóricas de su protagonista, Marcelo, el militante desaparecido. Al igual que en el documental de Perel, el pasado surge en el presente a través de restos fragmentarios que más que librarlo subrayan su opacidad. No es casual, en este sentido, que Martín Kohan haya dedicado una nota, publicada en el periódico *Pagina 12*, a la película de Jonathan Perel en la que destaca, entre otros elementos, el fuerte anclaje del documental en el presente (Kohan 2010).

Es que el Museo o casa de las musas –hijas, como se sabe, de Zeus y Mnemosina– es palacio de la memoria. Y la memoria es un asunto del presente. En la medida en que organiza una sintaxis narrativa a través de la propia disposición de sus objetos, piezas o documentos, el museo constituye un dispositivo privilegiado para analizar los procesos de construcción del pasado y sus usos públicos. La "muestra" que el museo organiza, en efecto y como su nombre lo indica, es fruto de una selección de las piezas que van a exhibirse, de su ordenamiento en un espacio (análogo a su disposición en un discurso), de los efectos que se buscan suscitar en el espectador para lograr sus objetivos (persuadir, enseñar,

conmover, por ejemplo)[2]. Reversiblemente, la novela o el documental permiten pensar asimismo la dimensión museística de la narración cinematográfica o literaria: el punto en que la trama es capaz de suscitar una ilusión de pasado, de poner el pasado ahí, al alcance de los ojos o de la mano. O de generar una "impresión de vida inmediata" (Kohan 2006: 57) que es al mismo tiempo "una impresión de muerte" (Kohan 2006: 57) como lo percibe el protagonista de *Museo de la revolución* de Martín Kohan. Bien lo saben el museo de horror y el museo de cera, contracaras siniestras, en perpetuo acecho, de la límpida racionalidad de este dispositivo[3].

Perel filma el sitio de memoria que albergó el antiguo campo tal como se presenta en 2009, dejando expresamente de lado el ejercicio de la reconstitución. Kohan exhibe ya no las piezas o los restos, sino el mecanismo de su disposición en una escenografía museística. Mientras uno desmonta y exhibe los mecanismos comunes a la narración, el otro muestra su desconfianza hacia las facilidades del arte narrativo. En ambas narraciones el pasado se hace raro: se presenta bajo la forma de "restos" (Kohan 2006: 27) o de "ruinas" (Perel 2011) que no se dejan capturar sin ofrecer resistencia por el ojo de la cámara o el entramado de la ficción. *Museo de la Revolución* y *El predio* eligen situarse en ese à-*présent* del que hablaba Walter Benjamin en sus tesis sobre la historia (Benjamin 2000: 443) y que presupone no ya "contar cómo sucedieron los hechos" sino ser capaz de pensarlos en la constelación que forman con el presente[4]. Esta metáfora-concepto benjaminiana es, de hecho,

2. Para un estudio del carácter retórico del dispositivo del museo en sus diferentes etapas a lo largo de la historia, ver Jérôme Glicenstein (2010).

3. No es casual que en los debates ligados a la ocupación del Espacio de la Memoria antigua que funciona en la antigua ESMA, algunas voces reclamaran, frente a propuestas de reconstrucción del centro clandestino de detención y exterminio en los locales del Casino de oficiales, la necesidad de evitar los efectos negativos del "museo de horror" (el "montaje del horror", la "escenografía del horror").

4. En una perspectiva benjaminiana, alejarse del "rosario de acontecimientos" de la historiografía progresista permite justamente anclar la relación al pasado en el presente, politizar la tarea del historiador y proponer una historia alternativa a la de los vencedores: "*L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la*

recurrente cuando se trata de definir el hacer del historiador que ha renunciado a viejas aspiraciones de un historicismo marcado por el pensamiento progresista del siglo XIX. En tal sentido no es casual que tanto el novelista como el cineasta mantengan una relación particular con la obra de este pensador: si el primero le ha dedicado un libro, *Zona urbana. Sobre Walter Benjamin*[5], el segundo cita directamente las célebres tesis de la historia del filósofo alemán para hablar de la apuesta de *El predio*:

> Es una película sobre el presente, absolutamente contemporánea. La cámara buscando algún lugar dentro de la ESMA es lo más contemporáneo que puedo imaginar. Es algo que sólo puede pasar de 2007 para acá. Y el pasado, como dice Walter Benjamin, "relampaguea en un instante de peligro". […] Yo esperaría que las imágenes logren que algo del pasado relampaguee. (Perel en Ranzani, 2010)[6]

La apuesta de Perel se precisa y se comprende más cabalmente cuando se la pone en relación con este conjunto de voces, entre las que figuran Kohan y Carri, pero también escritores como Alan Pauls o artistas plásticos como Fabián Marcaccio. La búsqueda de una mirada al sesgo, capaz de capturar algo que no es evidente –que no salta a la vista, justamente– se funda en una concepción de la historia y de la verdad histórica que se han vuelto problemáticas para el pensamiento del siglo XX, lo que comprende a los propios historiadores. No por casualidad otro gran admirador de Benjamin, Carlo Ginzburg, propone explícitamente

constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à-présent », dans lequel se sont figés des éclats du temps messianique" (Benjamin 2000: 443).

5. En su novela, y como un modo de problematizar el acceso al pasado, Martín Kohan se interesa por las intersecciones, ecos o "rebotes" entre épocas. En tal sentido afirma, refiriéndose a *Museo de la Revolución:* "[…] tenés la capa 1917 como historia y como tradición, la capa 1975, la capa 1995. Entonces otra vez hay sentidos activados, no sólo en cada una de las respectivas temporalidades, sino también en su respectiva combinación. Abordar o recuperar el año '75 desde el año '95 abre, a mi entender, un rebote de significaciones que es un rebote temporal, que es dado por la distancia temporal, por no seguir una única línea narrativa y eventualmente por entrecortar la línea narrativa" (Kohan 2009).

6. Reproducimos parcialmente el texto de Walter Benjamin evocado por Perel: "*Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir 'comment les choses se sont réellement passées'. Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel que surgit à l'instant du danger*" (Benjamin 2000: 431).

el camino del extrañamiento, heredado del arte contemporáneo, como modo de acercamiento a un pasado esquivo[7].

Ahora bien ¿qué efectos produce esta desconfianza en las ilusiones del arte narrativo? Para tomar distancia con respecto a la ilusión de presencia de la retrospectiva, *El predio* privilegia un tratamiento poético del tiempo. En primer lugar, como hemos visto más arriba, Perel afirma su voluntad de filmar el presente; más aún, tomándolo al pie de la letra, un instante:

> Son imágenes de un instante de transición entre el centro de tortura y exterminio que fue y el espacio de memoria que se está construyendo. En este pliegue del tiempo busqué un lugar desde donde narrar. Una meditación sobre el sitio, sobre un lugar que, como *Noche y Niebla*, nos mira más de lo que nosotros podemos mirarlo. (Perel 2010)

Estas palabras recubren distintos puntos: el primero y más relevante para nosotros, es la elección de una perspectiva desajustada en relación con la temporalidad de la fábula como medio para que otra narración o "meditación" sea posible (el deslizamiento de un término al otro esboza, de hecho, todo un programa). Como lo afirma Jacques Rancière refiriéndose al documental que Chris Marker dedicó al cineasta soviético Alexandre Medvedkine, el documental conjuga la mirada activa que selecciona y dispone los segmentos de una trama y la mirada pasiva de la máquina, que deja emerger la elocuencia muda de las imágenes registradas, su potencia poética (Rancière 2001: 204). La extrema duración de los planos fijos de Perel contribuye a amplificar esa elocuencia muda de lo registrado al tiempo que reduce al mínimo indispensable la construcción de una intriga. El filósofo francés afirma en este sentido no solamente el carácter ficcional (forjado o construido) del género documental, sino también su superioridad en relación con la ficción cinematográfica, a la que considera más susceptible de asegurar una confirmación especular entre lo que la pantalla muestra y las expectativas del público (Rancière 2001: 203)[8].

7. Ver Carlo Ginzburg (2001), À *distance. Neuf essais sur le point de vue*.

8. También en *Figuras de la historia,* el filósofo francés vuelve sobre esta combinación de poéticas en el documental: suma a la idea de una historia pensada como "disposición de acciones a la manera aristotélica […] una disposición de signos a la manera romántica; una disposición de signos de significancia variable: signos que hablan y se ordenan

El segundo elemento que es necesario destacar en las palabras de Perel es la referencia al silencio, que no puede adscribirse exclusivamente a la recurrente cuestión del carácter inenarrable o irrepresentable del espacio concentracionario. El director se manifiesta en este sentido cuando afirma: "Cuerpos desaparecidos que parecieran escapar a toda representación. ¿Cómo hacer ver aquello que es irrepresentable por excelencia? Una puesta en tensión sobre lo narrable y lo inenarrable; una búsqueda de formas de expresión que intenta hacer presente lo inimaginable, el exterminio" (Perel 2010: 2). Sin embargo, el silencio o el vacío funcionan para Perel como metáforas de un elemento generador: no algo a pesar de lo cual seguir narrando sino un instrumento "con" el cual narrar desde otro lugar. Para ver, aun para producir una mirada renovada, para que pase algo, tienen que callarse los relatos que la entretejen con una pre-comprensión de lo sucedido: el extrañamiento afecta al sitio nodal de ese pasado reciente que fue la ESMA, el centro clandestino más importante, más emblemático y que más testimonios de sobrevivientes ha generado. Perel opta por no reproducir ningún testimonio de lo que allí ha sucedido, ninguna voz en *off* que lo explique, ninguna imagen que filme las instalaciones del siniestro Casino de oficiales: "Con el silencio, con el ruido, –afirma María Arenillas– Perel instala una memoria negativa, o el *grado cero* de la memoria a partir del cual es posible observar, acompañando al director, la cotidianeidad extrañada de ese espacio" (Arenillas 2010: 9). La memoria negativa es condición de posibilidad para una nueva mirada. La de ese sitio que nos interroga o "nos mira más de lo que nosotros podemos mirarlo" pasa tal vez por este fino intersticio.

La pregunta es entonces, qué tipo de desvío genera este silencio, qué es lo que esta película abre a la visión. Comencemos por una breve descripción. Tras un recorrido inicial por las calles del predio de la antigua ESMA, se filman secuencias fijas de unos 35 segundos de duración. Fuera de los cambios introducidos por el paso de los nueve meses que dura el rodaje, no se recurre a los elementos que anudan la fábula narrativa: ni peripecia, ni desenlace, ni suspenso, ni héroes, ni antihéroes. Una cámara fija distintos espacios y produce un montaje yuxtaponiendo

inmediatamente en una trama significante, signos que no hablan, que solo señalan que allí hay materia para la historia…" (Rancière 2012: 18).

zonas en ruina, zonas en construcción, funciones de cine, espectáculos, muestras de arte. Como afirma Pamela Colombo:

> Perel no nos muestra los carteles del Espacio para la Memoria de la ESMA que nombran y ponen una historia a esos espacios; todo lo contrario, Perel deambula con su cámara, se pierde/se suspende en los espacios y sobre todo en los detalles. Perel comparte con nosotros una mirada errante y nos ofrece imágenes no mediadas por la palabra a la espera de que por sí solas nos hablen. (Colombo 2012: 9)

La información que se brinda al espectador sobre la historia del lugar es mínima y las secuencias de función didáctica prácticamente inexistente: un breve texto explica que en ese lugar ha funcionado uno de los principales centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la última dictadura militar argentina y que se ha convertido desde 2004 en Espacio para la memoria. Pero el texto está situado al final de la película. Otro género de función informativa, el afiche gubernamental que anuncia las obras públicas destinadas a refeccionar el actual edificio del Archivo Nacional de la Memoria se toma desde atrás, lo que exige un trabajo de desciframiento activo de parte del espectador y transgrede la función primera de un mensaje: la facilitación, el acceso directo a la información. Este recurso de presentación invertida del texto del afiche se utiliza además como momento metanarrativo, como anuncio en abismo de un proyecto artístico que se basa en la puesta a distancia y el extrañamiento.

Imagen 1: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio.*

La banda sonora, por su parte, reproduce sonidos ambientales. Las secuencias habladas y musicales forman parte de las actividades culturales o militantes que se desarrollan en el Espacio de la Memoria: una canción de León Gieco bailada por un grupo de danza, el recitado y el ritmo del tambor que acompañan la instalación "Museo del Gliptodonte", la banda de sonido original de alguna película proyectada en la cinemateca.

El material de audio inicial era mucho más abundante y el director explica cómo progresivamente las partes habladas fueron tendiendo a desaparecer[9]. Lo que subraya la importancia que presentan las dos secuencias que han sido preservadas. La primera de ellas muestra un encuentro en una sala del Espacio de la memoria. Se trata del agradecimiento de Blanca Santucho al ex presidente Néstor Kirchner por haber firmado el decreto que ordena la búsqueda de los cuerpos de Mario Roberto Santucho y Benito Urteaga, comandantes del ERP. Ninguna explicación o identificación permite saberlo. Los agradecimientos consignados al final de la película no alcanzan para identificar a la hermana del célebre comandante del ERP si no se la conoce previamente por su acción militante. La segunda secuencia recoge la presentación oral del proyecto de un joven director que pide un subsidio para filmar las ruinas de un antiguo ingenio azucarero en Tucumán, donde funcionó también un centro clandestino de detención.

Estas dos referencias a nombres y lugares emblemáticos de la militancia revolucionaria en los 70 privilegian, frente a la figura del detenido-desaparecido, la del combatiente derrotado[10]. Este es uno de los efectos primeros de la ausencia de relatos testimoniales y representación del espacio concentracionario. Los cuerpos se han perdido, los ámbitos de militancia están hoy en ruinas, pero es la figura del militante la que se destaca por sobre la figura –dominante en la narrativa humanitaria de la inmediata post-dictadura– de la víctima del terror de Estado.

9. "En el montaje fui dejando afuera los momentos en que estuvieran muy presentes las palabras. Fui sacando las presentaciones de las películas, las explicaciones de los artistas sobre las obras que estaban haciendo allí, y sólo dejé un fragmento de Blanca Santucho cuando agradece a Néstor Kirchner por ser el primer presidente que ordenó la búsqueda de su hermano y de Urteaga. Las palabras fueron quedando afuera para que sólo las imágenes hablaran" (Perel 2011).

10. No hay que olvidar que Jonathan Perel tenía el proyecto de filmar un documental sobre el recorrido político de Mario Roberto Santucho.

Una posición que, sin disminuir en nada el horror, contribuye, como otros actores en la Argentina de los 2000, a forjar una memoria de la militancia que viene a substituirse a una época de humanitarismo en la que, como lo afirma Enzo Traverso, "ya no hay *vencidos* sino solamente *víctimas*" (Traverso 2005:16 la traducción es nuestra). El segundo efecto que produce esta selección rigurosa de dos secuencias habladas permite, por su parte, establecer un puente entre las generaciones de militantes del pasado y los artistas militantes del presente. Un vínculo que encontramos igualmente, aunque planteado de otro modo, en *Los rubios* de Albertina Carri[11].

De las víctimas de la dictadura militar se mencionan otros dos nombres; ambos unen también arte y militancia: se trata de Rodolfo Walsh, cuya célebre "Carta a la Junta militar de 1977" se reproduce en un collage de un joven artista plástico contemporáneo; y del historietista Oesterheld, también desaparecido. La cabeza de su *Eternauta* se reproduce a través de la técnica del *pochoir* del arte urbano en las paredes del edificio. La propia representación iconográfica de los desaparecidos de la ESMA muestra un conocido panel móvil de fotografías donde se ven rostros jóvenes, algunos sonrientes, que a su vez son agitadas, casi con placidez, por el viento.

La memoria de los desaparecidos no es aquí, en suma, memoria de una escenografía del horror. Por eso "no es una película de noche y niebla, sino una película diurna y diáfana", como dice Martín Kohan (2010). A pesar de transcurrir en el predio que albergó el más emblemático de los centros clandestinos de la dictadura:

> […] en verdad, no es una película sobre la ESMA, sino sobre lo que se tiene o lo que se puede hacer con la ESMA. Por eso la concibe como un predio, como un lugar en el sentido urbanístico (pero también inmobiliario) de la expresión. Por eso, su asunto es el presente, o cómo el presente se las arregla con el pasado, si es que se las arregla. (Kohan 2010)

11. Los vínculos entre la militancia de la generación de los padres y el compromiso artístico del colectivo generacional que encarna el equipo de rodaje han sido bien establecidos por Ana Amado en *La imagen justa. Cine argentino y política* (1997-2007) y Gonzalo Aguilar, en *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.*

Si de alguna manera se evoca el sitio de muerte que fue la ESMA es de manera desplazada, recurriendo a otro tipo de museo que trabaja con otra escala temporal: el museo paleontológico. La instalación de Javier Barrio "Museo del Gliptodonte" tiene lugar en un aula desafectada de la antigua Escuela y actual espacio del ECuNHi (Espacio Cultural Nuestros Hijos): el recitado está precisamente a cargo del gliptodonte anterior al tiempo de la Historia. Los anónimos restos de las víctimas de la última dictadura se reúnen con otros restos anónimos y desaparecidos: los de las especies que poblaron la pampa, los de los indígenas cuyas sepulturas o cementerios se han perdido.

Por otra parte, al igual que las capas de tierra y de tiempo han ido cubriendo esos restos, se muestra al artista plástico cubriendo con dibujos la desnudez una pared descascarada: como en la pintura rupestre, sigue los relieves y las posibilidades expresivas del muro; hace salir de las paredes imágenes que dan a ver el encuentro entre el ojo del artista y la materialidad de la pintura o el revoque. Diversas secuencias dedicadas a la evolución del mural dan cuenta del paso del tiempo y del trabajo de reparación que va cubriendo y reparando lo que estaba roto. La única ocurrencia de la palabra museo en el conjunto del documental tiene lugar, de hecho, en el espacio de esta muestra artística: una leyenda en la pared titula los dibujos "museo del gliptodonte": composición plástica que toma el nombre del museo paleontológico en el espacio inicialmente destinado al museo-memorial. Pero que desempeña una función reparadora –el trabajo se muestra en todas sus etapas; la pared se va cubriendo poco a poco– y casi ritual –dimensión subrayada por el recitado y el ritmo monótono del tambor. Las capas de mediaciones se multiplican; las equivalencias funcionan, como lo hace la metáfora, estableciendo vínculos entre lo que inicialmente no lo tiene desde un punto de vista estrictamente histórico: los restos de los desaparecidos, otros restos de especies o los restos de los pueblos originarios. Todos –el gliptodonte representado, la pared del antiguo centro clandestino, la música indígena– quedan integrados en un mismo homenaje a las generaciones pasadas de un territorio patrio común, propio y reapropiado como las instalaciones de la antigua ESMA. La verdad de esa otra historia no está regida por los principios de la ciencia sino por los de la poesía.

El efecto que las larguísimas secuencias de planos fijos produce es complejo: monotonía, tensión y aun fastidio ante la resistencia muda de lo filmado a contar nada, a cuajar en un relato posible. Pero en ese punto inconfortable, que bordea lo alucinatorio, el pasado espejea en la mirada[12]. Sobre este principio, basado en la potencia del anacronismo de la imagen caracterizado por Georges Didi-Huberman[13], esta película construye la relación entre el presente y el pasado reciente. Así lo muestra el fotograma elegido para el afiche de la película: en él puede verse un antiguo monumento, una piedra de la que se ha quitado la placa recordatoria aunque su contorno todavía sea perceptible: entre el antiguo monumento y la futura ruina que la vegetación está empezando, apenas, a invadir, "eso" que el fotograma representa ni siquiera tiene un nombre que pueda designarlo. Nuevamente, se elige un silencio y una brecha como punto de partida.

El predio explota de dos maneras precisas este deslizamiento de temporalidades basado en la contigüidad espacial[14]. El primer punto de conexión está dado por el doble estatuto simultáneo de ruina y obra en construcción de algunos de los espacios que se filman: se vuelve indecidible por momentos si se está frente a los restos de un edificio roído

12. Este procedimiento se encuentra también en *17 monumentos*. Retengo dos secuencias a modo de ejemplo: una avenida, un monumento sin nombre, una unidad militar. En la primera la cámara sigue movimientos de un coche que unas figuras uniformadas descargan a lo lejos; en la segunda, un Ford Falcon pasa lentamente por la puerta de otro antiguo centro clandestino.

13. "Ante una imagen –tan antigua como sea–, el presente no cesa. Jamás cesa de reconfigurarse […] Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. –Pero ¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos?" (G. Didi-Huberman 2009: 32).

14. Pamela Colombo se refiere también al concepto de constelación al estudiar "la peculiar manera en que un CCDyT se constituye de entrelazamientos/superposiciones de diferentes espacios y tiempos" (Colombo 2012). Su objeto de estudio difiere, no obstante, del nuestro en la medida en que su hipótesis apunta a postular la difuminación del espacio concentracionario fuera de la "materialidad rígida del edificio donde funcionó el centro clandestino" (*ibid*.).

por el paso del tiempo o si esos escombros anuncian, por el contrario, la demolición que una renovación.

Imagen 2: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio*.

De manera puntual también, pero recurrente a lo largo del documental, se producen deslizamientos en los que se insinúa a través de la cámara, la mirada de los ausentes. No se trata por supuesto de un recurso que quiera apoyarse en dato fáctico alguno: la gran mayoría de los detenidos, como se sabe, llevaba una capucha y no se encontraba en los lugares filmados. De lo que se trata es de suscitar en el espectador un punto de confluencia con la mirada de los ausentes. Si el director afirma, tras las huellas de las reflexiones de Primo Levi, que "el testimonio que [le] interesa es imposible porque es el de los que no sobrevivieron" (Victoria Reale 2011), su presencia/ausencia se juega en la posibilidad de esta mirada[15].

Así aparecen secuencias semejantes que, tomadas desde el interior de los edificios de la antigua ESMA, reproducen una ventana enrejada o una persiana cerrada desde la cual la cámara filma, en la oscuridad y en silencio, la poca luz que entra por las aberturas. El espectador no sabe dónde está, ni cuándo se ha filmado esa escena, sólo que es día, que hay sol, o que llueve.

15. "Es un lugar habitado por fantasmas y salí al encuentro de ellos", afirma el director (citado en Victoria Reale 2011).

Imagen 3: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio.*

El ojo de la cámara, el del espectador, el del secuestrado, parecen coincidir en una superposición de tres tiempos: el de la visión de la película, el de la filmación, el del pasado que encuentra una brecha por donde, retomando la imagen benjaminiana evocada por el director, relampaguear un instante. En el fotograma reproducido este efecto se crea también gracias a la toma en que remite a la posición de un cuerpo agachado o acostado en la oscuridad mirando ligeramente hacia arriba, o mirando una salida inalcanzable. Algo semejante ocurre con la banda de sonido: sin música, sin texto, sólo se reproduce el sonido ambiente: en el canto de los pájaros, la lluvia, el viento, algún ruido de motores a lo lejos, se juegan ajustes y desajustes entre temporalidades distintas. En un documental que ha renunciado a proponer una reconstrucción narrativa de lo sucedido en la ESMA, las víctimas son menos objeto de representación que lugar de una mirada posible.

Sin un relato que sirva de hilo conductor, es el propio montaje el que funciona como principio organizador: los largos planos fijos generan un *tempo lento* y abren la posibilidad de que algo suceda en el encuentro de la mirada con esa imagen que dura. La sintaxis de los planos propicia también, por su parte, los deslizamientos temporales y las superposiciones. Las diversas secuencias donde se ven objetos amontonados (piletas, radiadores, tubos de ventilación) traerán no sólo el "recuerdo" de las viejas instalaciones de la ESMA sino también ese "paisaje de la burocracia"

(Kohan 2010) que remite a viejas formas del horror administrado. El montaje "aparece […] –podría decirse retomando a E. Bloch– como la forma suprema de la intermitencia fantasmática" (citado por G.Didi-Huberman 2009: 134).

Ahora bien, estos deslizamientos refuerzan también el puente que el documental tiende entre distintas generaciones militantes del pasado y la militancia artística del presente, como puede verse en los dos ejemplos que siguen. Una secuencia filma una superposición de afiches con la cara del Che Guevara: amontonados contra una pared y no expuestos para un público, su datación es compleja. En la medida en que estamos en un "área en construcción", como alerta uno de las primeras secuencias que filman el edificio, esos afiches y fotos enmarcadas van a reemplazar, verosímilmente, otros retratos, descolgados previamente de los muros (lo que remite al conocido gesto del entonces presidente Néstor Kirchner retirando de sus paredes el retrato de Jorge R. Videla).

El montaje sitúa la imagen en el tiempo pero su duración tiende por el contrario a independizarlo de sus coordenadas espacio-temporales y a tender un puente con el pasado. Los signos del paso del tiempo son perceptibles en los propios afiches y cuadros: el blanco y negro de la foto domina el primer plano, las paredes están en mal estado, el amontonamiento recuerda el depósito de trastos viejos.

Imagen 4: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio*.

Segundo ejemplo: un conjunto de tres secuencias se dedica a filmar –en una progresión que va del plano italiano al plano general– un collage compuesto de afiches semiarrancados de propaganda oficial y de un concierto del grupo musical *Vox Dei*, muy escuchado en los años 70. El conjunto de la composición mima una pared o una cartelera urbana sobre los que una mano militante habría pegado las páginas de la "Carta de un escritor" de Rodolfo Walsh. La composición recicla materiales actuales: el grupo musical volvió a reunirse y realizó conciertos el 23 y 24 de octubre de 2009; el afiche de propaganda gubernamental corresponde también a diseños actuales a pesar de la intemporalidad del celeste y blanco de la bandera argentina. Nuevamente el efecto de la duración de los planos –tres en este caso– se convierte en vector de pasado que lleva a la fecha de la carta, a la lectura de sus primeras líneas, incluso, gracias al primerísimo plano de una de las secuencias: 1977 y 2009 encuentran un fugaz punto de intersección.

Imagen 5: Jonathan Perel (2010), Fotograma del documental *El predio* .

Pero, como sucede también en *Museo de la Revolución,* no hay un relato que motive y subtienda la equivalencia, los ecos o los "rebotes" entre los tiempos. No hay figuración ni preanuncio de lo que es en lo que fue o de lo que será en lo que es. Ninguna teleología, ninguna promesa

redentora, ningún sentido de la historia[16]. La cámara de Jonathan Perel fija lo transitorio, creando una memoria de lo que no estaba destinado a dejar huellas: el efímero cartel de publicidad callejera y de la pegatina militante; el momento indecidible en que lo representado es la ruina y la obra en construcción; el punto en que pasado y presente llegan a confluir en la imagen. Omite la reconstitución tanto como esquiva la narración misma para apostar por la instauración poética de una continuidad entre dos generaciones militantes, basada en la superposición de tiempos y en la contigüidad de espacios.

Cabe preguntarse, entonces, a modo de cierre, por el lugar de las imágenes de archivo dentro de esta ficción documental. Podría pensarse que, filmada en 2010, tras un formidable trabajo de reconstrucción de la memoria histórica en Argentina, ya puede abordar el sitio omitiéndolas. Las dos funciones básicas del archivo tal como las entiende Derrida –instituir y conservar– no se cumplen en este documental que en principio no muestra y no cuenta lo que allí ha sucedido. El archivo no desaparece de él, sin embargo; más bien se desplaza. Lo que podemos constatar a través de cuatro niveles en los que se manifiesta. En primer lugar, esta película filma, literalmente, archivos, es decir viejos muebles de oficina destinados a guardar expedientes y legajos. En segundo lugar, la imagen de archivo se cita –como es el caso de las secuencias donde se amontonan objetos apilados que recuerdan, como hemos dicho más arriba junto con Martín Kohan, un cierto paisaje administrativo del horror. En tercer lugar, el documental constituye un archivo: se registran

16. "¿Qué es por lo tanto orientarse en el pensamiento histórico? Aquí, Warburg no duda en poner en práctica una paradójica 'regla para la dirección del espíritu' que Walter Benjamin expresará, más tarde, con dos fórmulas admirables: no sólo 'la historia del arte es una historia de las profecías', entre ellas políticas, sino que también corresponde al historiador en general el abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– 'a contrapelo' o 'a contrasentido del pelo demasiado lustroso' de la historia-narración, esta disciplina desde hace tiempo alienada por sus propias normas de composición literaria y memorativa. El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar 'una historia' pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino" (G. Didi Huberman / Ch. Cheroux / J. Arnaldo, 2013).

y se acumulan imágenes de un momento transitorio del Espacio de la Memoria, destinado inicialmente a no dejar huellas. Por último, si este documental no utiliza imágenes de archivo del pasado de la dictadura argentina, filma con insistencia otras imágenes que lo evocan: carteles publicitarios de grupos de rock, *pochoirs* de historietas de culto, fotografías de militantes, retratos del Che, instalaciones como Museo del gliptodonte, películas argentinas de los años 40 o francesas de los 60, coreografías, música popular. Filma también, en una extraordinaria *mise en abyme*, a otro –joven– director filmando las mismas mudas paredes que *El predio* interroga. El archivo de imágenes con el que trabaja esta ficción documental –el que instituye, el que conserva, el que forja– es también el de las propias imágenes producidas por un arte capaz de generar, con los medios propios del arte, una reflexión alternativa.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2010): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 274 p.

Amado, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 252 p.

Arenillas, María (2010): "Entre el ruido y la furia: *El predio,* una película de Jonathan Perel", (Artículo cedido por gentileza de Jonathan Perel, Dossier de prensa de la película).

Brodsky, Marcelo (2005): *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA.* Buenos Aires: La Marca Editora, 233 p.

Carri, Albertina (2003): *Los rubios*.

Colombo, Pamela (2012): "A Space under Construction. The Spacio-Temporal Constelation of ESMA", *El predio, Journal of Latin-american Cultural Studies, Travesías* 21:4. Abigdon: Carfax, p. 497-515.

Derrida, Jacques (2008): *Mal d'archive: une impression freudienne*. Paris: Galilée, 154 p.

Didi-huberman, Georges (2009): *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire,* I. Paris: Les éditions de Minuit, 268 p.

Didi-huberman, Georges / Cheroux, Clément / Arnaldo, Javier (2013): *Cuando las imágenes tocan lo real.* Madrid: Círculo de las Bellas Artes, 104 p.

Ginzburg, Carlo (2001): À *distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris: Gallimard, 248 p.

Glicestein, Jerôme (2010): "La rhétorique au musée", *Nouvelle revue d'esthétique* n° 6. Paris: PUF, p. 177-186.

Kohan, Martín (2006): *Museo de la Revolución.* Buenos Aires: Mondadori, 197 p.

—— (2009): "Hay algo más que contar historias", Entrevista a Martín Kohan por P.Z (13.03), *Eterna Cadencia, casa tomada por escritores*, <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/593>, [fecha de consulta: 02.04.2012].

—— (2010): "La ESMA no es apenas un museo", *Perfil* (24.09), <http://www.perfil.com/columnistas/La-ex-ESMA-no-es-apenas-un-museo--20100515-0044.html>, [fecha de consulta: 14.10.2012].

Moreno, María (2003): "Esa rubia debilidad", *Página/12*, Suplemento Radar (19.10), <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>, [fecha de consulta: 03.09.2012].

Perel, Jonathan (2010): *El predio.*

—— (2010): "Nota del director", *Dossier de prensa.*

—— (2011), "Estupor y temblor", *Página 12* (20.03), <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-6904-2011-03-20.html>, [fecha de consulta: 30.05.2011].

Rancière, Jacques (2001): *La fable cinématographique*. Paris: Ed. du Seuil, 243 p.

—— (2012): *Figuras de la historia.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 85 p.

Ranzani, Oscar (2010): "Es una película sobre el presente", Entrevista a Jonathan Perel, *Página 12*, (14.04), <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-17606-2010-04-14.html>, [fecha de consulta: 30.05.2011].

Reale, Victoria (2011): "Los fantasmas del horror", *Página 12* (11.03), <http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/cine/esma-el-predio-perel-cine_0_442156075.html>, [fecha de consulta: 13.11. 2013].

Traverso, Enzo (2005): *Le passé, modes d'emploi* : histoire, Mémoire, Politique. Paris: La Fabrique, 136 p.

LOS AUTORES

Txetxu Aguado. Enseña en los departamentos de Español, Literatura Comparada y Estudios de la Mujer en Dartmouth College (EE.UU.). En su trabajo estudia las interrelaciones entre distintos tipos de identidades, ya se hable de la étnica, la nacional, la de género o sexo. Su libro, *La tarea política: narrativa y ética en la España posmoderna* (El Viejo Topo-Montesinos, 2004), se enfoca en el papel de la narrativa en la formulación de imaginarios políticos e identitarios en la sociedad civil española. Su último libro, *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad* (2010), se acerca a las relaciones entre memoria e identidad en la esfera socio-política durante la transición española a la democracia.

Jésus J. Alonso Carballés. Doctor en Historia contemporánea por la Universidad de Salamanca (1998). Becario postdoctoral en la EHESS de París (1999-2001). Ha enseñado la civilización española en las Universidades de Versalles (2001-2003), Limoges (2003-2010) y Burdeos (2010-2014). Tras una tesis sobre el exilio infantil, *Los niños vascos evacuados a Francia y Bélgica. Historia y memoria de un éxodo infantil, 1936*-1940 (1998), su paso por la EHESS orienta sus investigaciones por un lado hacia la historia cultural (manuales escolares, carteles, prensa…) y por otro hacia el análisis de políticas simbólicas. Es autor, entre otras publicaciones, del manual (2012) *La Transition en Espagne, 1975-1986* (2012) y editor de la obra colectiva *Traces, Empreintes, Monuments. Quels lieux pour quelles mémoires? De 1989 à nos jours* (2014).

Christelle Colin. Profesora titular en la Universidad de Pau y de los países del Adour (Francia), miembro del laboratorio LLC-Arc Atlantique (EA 1925). Especialista de cine español reciente ha publicado varios artículos sobre la recuperación de la memoria histórica en los documentales españoles recientes y en los documentales franceses o europeos

sobre el exilio republicano español. En la actualidad, sus investigaciones se centran por una parte en las expresiones de la memoria de la segunda y tercera generación del exilio republicano. Por otra parte, trabaja también sobre la nueva cinematografía femenina y más precisamente sobre el cine realizado por la cineasta aragonesa Paula Ortiz.

Sylvain Dreyer. Doctor en literatura comparada y profesor titular de literatura y cine en la Universidad de Pau y de los países del Adour (Francia). Fue profesor en la Universidad París 7 Diderot y en el Colegio Universitario Francés alojado en la Universidad MGU de Moscú. Sus trabajos se centran en la literatura y el cine franceses, rusos y latinoamericanos del siglo xx, en particular en las cuestiones del testimonio, del compromiso y de las formas documentales. Es autor de *Révolutions* ! *Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine* (2013) y dirigió *Littérature et cinéma en miroir* (2013). Es también director de documentales.

Ana García Varas. Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Zaragoza e Investigadora Principal del proyecto nacional de I+D "Filosofía de la Imagen". Se licenció y doctoró en filosofía por la Universidad de Salamanca, ampliando su formación en las Universidades de Saarbrücken, Bochum y Humboldt de Berlín. Ha sido profesora visitante con diversos proyectos sobre las imágenes en, entre otras, la Universidad de California, Berkeley, en la Leibniz Universität de Hannover, en la Otto von Guericke Universität de Magdeburg y en la Universidad de Potsdam. Entre sus publicaciones se encuentran numerosas obras sobre el pensamiento filosófico de la imagen: entre ellas cabría destacar el libro *Hacia una semiótica de las imágenes* (2006) y las ediciones de los volúmenes *Filosofía de la imagen* (2011) y *Pensamiento e(n) imágene*s (2012).

Cristina Giménez Navarro. Doctora en Historia del Arte y Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Sus líneas de investigación se centran en el Arte Contemporáneo y se iniciaron investigando sobre la interrelación entre literatura y arte durante la primera mitad del Siglo xx, particularmente alrededor del origen del Arte Outre en París, dentro del ámbito surrealista y de la Resistencia francesa y Manuel Viola. Acomete sus estudios de forma interdisciplinar centrados ahora en las neofiguraciones de los años 80

de la centuria pasada, particularmente del neoexpresionismo alemán y español. Otras líneas de trabajo transcurren dentro del campo de la Museología y del Patrimonio. Es miembro fundador de Grupo de Investigación Vestigium de la Universidad de Zaragoza. Entre sus publicaciones, *El recurso a lo simbólico. Lugares para la memoria* (2014); *Reflexiones sobre el Gusto. Eros y Thanatos* (2015); *Identidad y Género* (2005); *Artistas aragoneses en París* (2005); *Vedute retrospettive* (2002).

Cecilia González. Profesora titular de Estudios latinoamericanos de la Universidad Bordeaux Montaigne. Licenciada en Letras Modernas de la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Literaturas Francesa y Comparada de la Universidad Bordeaux Montaigne, obtuvo en 2013 su Habilitación para dirigir investigadores en la Universidad de París 8 con la presentación de su libro *Figuras de la militancia. "Los 70" contados por la literatura y el cine argentino contemporáneos.* Desde 2011 coordina el seminario interdisciplinario Narración e Historia del equipo AMERIBER. Ha editado el número especial de la revista *Cuadernos Lirico,* "*El XIX en el XX. Ejercicios de reescritura e imaginación histórica entre dos siglos*", en colaboración con Graciela Villanueva (2014). Es coeditora también de los libros *Les armes et les lettres. La violence politique dans la culture du Rio de la Plata de 1960 à nos jours* (2010) et *Femmes, écritures et enfermement en Amérique Latine* (2012).

Ramon Girona. Profesor de narrativa audiovisual en la Universidad de Girona, ha sido coordinador del Grado de Publicidad y Relaciones Públicas (2012-2015) y, actualmente, lo es del Grado de Comunicación Cultural. Es autor de los libros: *Frank Capra* (Madrid: Cátedra, 2008), *Why We Fight de Frank Capra. El cinema al servei de la causa aliada* (2009) y *El cinema de propaganda als EUA* (2010; traducido al castellano: *El cine de propaganda en EE. UU.*, 2015). Es editor de *Cinema, publicitat i turismo* (2012), colaborador del *Diccionario del Cine Español e Iberoamericano* (2011) y autor de varios artículos publicados en revistas especializadas en Comunicación, Cine y Ciencias Sociales en general.

Sebastian Hüsch. Catedrático en Estudios germánico en la Universidad de Aix-Marseille (Francia) y "*Privatdozent*" de Filosofía por la Universidad de Basilea (CH). Su investigación versa esencialmente sobre la filosofía y la literatura alemanas y europeas de los siglos XIX y XX, y específicamente

sobre la relación entre filosofía y literatura, la crisis de la metafísica occidental, en relación con el advenimiento de la modernidad y los nuevos desafíos de la (post-)Modernidad. Sus últimas publicaciones: *Langeweile bei Heidegger und Kierkegaard* (*El aburrimiento en Heidegger y Kierkegaard*, 2014), *Le 'Moi' sauvé (?) La reconquête du sujet dans les œuvres de S. Kierkegaard et de R. Musil* (2014), *De la 'poésie universelle progressive' à la 'communication indirecte': La présence de la réflexion romantique dans la pensée kierkegaardienne* (en prensa).

Marjorie Janer. Obtuvo en 2001 un doctorado en Estudios Hispanoamericanos sobre las canciones de lucha del movimiento sinarquista mexicano (1937-1947). Dirigió los estudios de castellano en la Universidad París 2-Panthéon Assas donde enseñó durante siete años. Trabaja como Profesora Titular en la Universidad de Perpiñán (Francia) desde 2009 en el Departamento de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos que dirige desde hace dos años. A la vez Hispanista e Historiadora trabaja en todas las formas de comunicación ideológica en la indio-hispano-América con especial interés por las producciones populares. Sus estudios actuales se centran en los movimientos sociales y las políticas alternativas de hoy. Estudia las problemáticas vinculadas a los términos "política", "cultura" e "identidad".

José Ignacio Lorente Bilbao. Profesor Titular de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), director del Máster Universitario en Artes y Ciencias del Espectáculo (UPV/EHU) y director del Grupo de Investigación Ciudad, Comunicación y Cultura. Sus publicaciones más recientes son "Investigación-acción y aprendizaje basado en proyectos en las enseñanzas de postgrado en artes escénicas" (*Revista D'innovació Docent Universitària*, RIDU, nº7, 2015); "Información de actualidad, divulgación científica y discurso del riesgo" (*Revista Amnis*, 2015); "Correspondencias fílmicas en la ciudad expandida: Gerín-Mekas" (*Revista Ausart*, 2014); "The Global Discourse: Narratives of Scale and the Informative Management of Climate Change" (*The Global Studies Journal*, 2014); "El fuego inextinguible. Cine y Gran Guerra" (*Revista Semiosfera*, nº3, 2015); "Derivas poéticas de la alteridad. A propósito de un dios salvaje" (*Anales de Filología Francesa*, 2013); "La imagen cinematográfica de la ciudad en transformación" (*Revista Ikusgaiak*, nº8, 2013).

Enrique Mora. Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, dentro de las áreas de Cine y Medios Audiovisuales, y Estética Contemporánea. Su investigación se centra en las relaciones entre estética audiovisual, revolución digital y el pensamiento contemporáneo, habiendo publicado artículos sobre Atom Egoyan, Víctor Erice, Pedro Almodóvar, Wong Kar-Wai, Wim Wenders, Christopher Nolan o Sofía Coppola, así como acercamientos a cineastas clásicos como John Ford, Luis Buñuel o Akira Kurosawa. Paralelamente, se formó en Producción Cinematográfica en *New York University* (NYU), combinando la carrera investigadora con la producción audiovisual. En 2008 se trasladó a Los Ángeles como CEO de la productora *Hero Pictures*, donde dirigió el desarrollo y financiación de películas como *The private lives of Albert Einstein*, con guión de Ron Bass. Regresó a España como Productor Ejecutivo de la película *De tu ventana a la mía*, dirigida por Paula Ortiz. Nominada a tres Premios Goya, y premiada en el Festival de Cine Europeo de Túnez, la SEMINCI de Valladolid o el Festival de Cine de Shanghai, entre otros, se estrenó en España en 2012. La producción de la película le valió el Premio *Terenci Moix* de Cinematografía.

Pascale Peyraga. Catedrática en la Universidad de Pau y de los países del Adour (Francia), miembro del laboratorio LLC-Arc Atlantique (EA 1925). Se dedica especialmente a las relaciones entre literatura y pintura en el arte hispánico, entre modalidades de representación verbal y visual. Privilegia el estudio de las transferencias interdisciplinarias y de las formas transgenéricas –el capricho, el trampantojo…– en su capacidad para alzarse más allá de los límites de las artes. Sobre dichos temas, ha publicado los volúmenes colectivos *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive* (2007) y *Trompe-l'œil, simulacres et vérités dans le monde hispanique* (2012). Es también redactora de la revista electrónica *Líneas, revue interdisciplinaire d'études hispaniques*.

Ángel Quintana. Profesor titular de Historia y Teoría del cine en la Universidad de Girona. Ha sido profesor invitado en diferentes universidades como la Universidad de Lausanne y la Universidad de los Andes (Bogotá). Desde 1980 ha ejercido la práctica de la crítica cinematográfica en diferentes medios como el periódico *El Punt* (Gerona), el suplemento *Cultura'S* de *La Vanguardia* y fue coordinador en *Caiman Cuadernos de*

cine, hasta 2011 y de *Cahiers du cinema-Espagne*. Es autor de diferentes libros entre ellos los ensayos *Fábulas de lo visible* (2003), *Federico Fellini* (2007), *Virtuel? À l'âge du numérique le cinema est le plus réaliste des arts* (2008) y *Después del cine* (2011). Entre 1993 y 1999 fue presidente de la Asociación Catalana de críticos y escritores cinematográficos.

Marie-Pierre Ramouche. Profesora titular en la Universidad de Perpiñán Via Domitia desde 2010, miembro del laboratorio CRESEM de esta misma Universidad y miembro asociado del LLC-Arc Atlantique de la Universidad de Pau et de los países de l'Adour. Hizo su tesis de doctorado en la Universidad de París 8 sobre las relaciones entre el poder político y los escritores mexicanos contemporáneos y ahora trabaja sobre esta misma temática en el ámbito del cine mexicano. Publicó varios artículos en revistas francesas y españolas sobre literatura, cine y pintura del México del siglo xx y contemporáneo.

Aránzazu Sarría Buil. Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad de Zaragoza y en Estudios Ibéricos e Iberoamericanos por la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Profesora titular de Historia contemporánea de España en las Universidades de Bourgogne entre 2004 y 2009, y de Bordeaux Montaigne desde el 2009. Especialista del franquismo y autora de diversas publicaciones sobre exilio, oposición antifranquista y transición democrática a través del estudio de editoriales y revistas. Miembro fundador del Séminaire Interdisciplinaire de Recherche Narración e Historia (SIRENH) integrante del equipo AMERIBER de la Universidad de Bordeaux Montaigne. Su investigación actual se centra en el análisis de discursos y expresiones de la cultura y de la contracultura en el marco de las relaciones entre historia, poder y prensa.

Kepa Sojo. Profesor de Historia del Cine en la UPV/EHU. Doctor en Historia del Arte con una tesis doctoral sobre *Bienvenido Mister Marshall* (1952), de Berlanga. Autor de múltiples libros y artículos sobre el séptimo arte como *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall* (2009). Como cineasta ha dirigido un largometraje: *El síndrome de Svensson* (2006), así como cuatro cortometrajes: *Loco con ballesta* (2013), *Cuando puedas* (2003), *Looking for Chencho* (2002) y *100 maneras de hacer el pollo al txilindrón* (1997), con los que ha obtenido cerca de setenta premios nacionales e internacionales, entre

ellos una nominación al Goya al Mejor cortometraje de ficción español en 2015 por *Loco con ballesta.*

Isabelle Touton. Profesora titular en la Universidad de Bordeaux Montaigne (Francia) desde 2005, miembro del equipo AMERIBER. Sus líneas de investigación van desde la imagen del Siglo de Oro o de la Edad Media en la cultura contemporánea (en particular la figura de Santa Teresa de Jesús) hasta la representación de la crisis en las narrativas actuales (literarias, graficas y audiovisuales), pasando por las nuevas interpretaciones de la Transición en las ficciones contemporáneas. Dirigió con Amélie Florenchie *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)* y varios monográficos para la revista *Horizons Maghrébins* con Yannick Llored –*L'héritage de l'Espagne des trois cultures. Musulman, juifs et chrétiens* (Vol. I, 2009 y Vol II, 2012); *Hommage à Francisco Márquez Villanueva* (2015)–. Es autora de la introducción y los materiales didácticos del libro de conversaciones *Todos somos autores y público* de Roberto Valencia (2014).

Achevé d'imprimer en novembre 2015

Dépôt légal : novembre 2015

ISBN : 978-2-36783-063-6

ISSN : 2265-0776

Imprimé en Espagne

IMAGEN Y VERDAD EN EL MUNDO HISPÁNICO

CONSTRUCCIÓN / DECONSTRUCCIÓN / RECONSTRUCCIÓN

Coordinado por:

CHRISTELLE COLIN, PASCALE PEYRAGA, ISABELLE TOUTON, CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, MARIE-PIERRE RAMOUCHE

Este libro se propone crear un diálogo fecundo entre las dimensiones filosófica, estética, plástica, semiótica y pragmática de la imagen en el mundo hispánico actual. Las preguntas que se hacen aquí no tienen tanto que ver con la ontología de las imágenes, como con esas "imágenes verdaderas –es decir, justas, necesarias–" a las que apuntaba Víctor Erice, y con la conformidad de su "discurso" con la realidad. En otros términos, será preciso entender la función de las imágenes en la construcción del mundo e interrogarse sobre la capacidad de las mismas para participar en la percepción de la realidad, no sólo para dar a conocerla sino también para modificar la relación del hombre con ella, si esto fuera posible. Esto supone considerar la imagen como un sistema dinámico en el que el proceso de construcción, deconstrucción y reconstrucción de la verdad es constante y considerar su carácter performativo porque si la imagen saca a la luz una verdad escondida y secreta, se define también, de manera evidente, como contra-poder frente a los poderes hegemónicos, sean visuales o políticos, lo que remite a la potencialidad de la imagen en cuanto a su intervención sobre la realidad.

Estos planteamientos son frutos de trabajos realizados por la RIVIC, *Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen española Contemporánea,* que reúne investigadores de las Universidades de Perpignan Via Domitia (UPVD), Toulouse – Jean Jaurés (UT2J), Pau et des Pays de l'Adour (UPPA), Bordeaux Montaigne (UBM), Zaragoza, Deusto (UD) y del País Vasco (UPV/EHU).

www.editionsorbistertius.fr

ISBN : 978-2-36783-063-6
ISSN : 2265-0776
29,90 €