

Revista de Historia y Estética del Audiovisual

LATENTE

Universidad de La Laguna

11

2013



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de historia y estética del audiovisual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera

SECRETARIA

Alicia Hernández Vicente

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Gabriel Martín, Carmelo Vega de la Rosa, Gonzalo Pavés Borges,
Francisco García Gómez, Enrique Ramírez Guedes, Isabel Castells Molina
Amparo Martínez Herranz y Domingo Sola Antequera

CONSEJO ASESOR

Richard Jewell (University of Southern California, Los Angeles), Román Gubern (Universidad Autónoma de Barcelona), Ángel Luis Hueso (Universidad de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco), Francisco de la Plaza (Universidad de Valladolid), Manuel Palacios (Universidad Complutense de Madrid), Joaquín Cánovas (Universidad de Murcia), Alberto Elena (Universidad Autónoma de Madrid), Luciano Berriatua (investigador y restaurador, Madrid), Javier Herrera (Filmoteca Española), Paul Hammond (investigador y escritor, Barcelona), Lee Fontanella (Institute of Technology, Massachusetts), Joan Fontcuberta (fotógrafo y teórico, Barcelona), Bernardo Riego (Aula de Fotografía, Universidad de Cantabria)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: e-2386-8503 (edición digital)

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
LATENTE
11

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2013

REVISTA Latente : revista de historia y estética del audiovisual/director, Domingo Sola Antequera.
—La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 2003
Anual
ISSN 1697-459X
1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas 3.
Cine-Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna.
Servicio de Publicaciones, ed.
791.43(05)

RECEPCIÓN DE ORIGINALES

La Revista *Latente* se edita una vez al año. Los originales para su publicación pueden remitirse a:

Domingo SOLA ANTEQUERA (Departamento de Historia del Arte)
Isabel CASTELLS MOLINA (Filología Hispánica)
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus de Guajara
38071 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

Los trabajos no deberán exceder de 25 páginas DIN-A4 mecanografiados a una sola cara y a doble espacio. Las reseñas no excederán las 5 páginas. Hay que incluir un resumen en español y en inglés de 10 líneas como máximo, así como de las palabras clave del artículo en un máximo de 2 líneas. Los trabajos deberán ser presentados en CD (programas Word o Pages) y en dos copias en papel. Todos los trabajos serán sometidos a informe reservado de al menos dos especialistas de reconocido prestigio. Se ruega acompañen los originales con la dirección postal de la autora o autor, e-mail y la indicación del centro donde ejerce su actividad académica o investigadora. Los trabajos no aceptados para su publicación serán devueltos a petición de la autora o autor.

Las notas y las referencias bibliográficas irán a pie de página. Se citará tomando estos ejemplos como modelo:

Libros:

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1997): *Arturo Ripstein*, Madrid, Cátedra/FilMOTECA Española.

Artículos:

ROLPH, Wendy L. (1986): «Lorca/Gades/Saura: Modes of Adaptation in *Bodas de Sangre*», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, núms. 1-2, pp. 205-213.

Las lenguas de la revista son el español y el inglés.

La revista se publica anualmente y el plazo máximo para el envío de originales es el 15 de junio de cada año.

Los envíos pueden hacerse a las siguientes direcciones: icastell@ull.es y dsola@ull.es

La correspondencia relativa a intercambios, venta de ejemplares, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
Campus Central
38200 LA LAGUNA (TENERIFE, ESPAÑA)

SUMARIO / CONTENTS

CINE

- Teodoro y Santiago Ríos. Un breve *affair* con el cine amateur de los Setenta / Teodoro and Santiago Ríos. A brief affair with Amateur Cinema during the 70's
Alejandra Villaranea López..... 9
- Arquetipos de mujer en el Cine Español de los años 50 / Women's Archetypes in Spanish Cinema during the 50's
Ana M.^a Viera Delgado..... 55
- Biodiversidad imaginaria en el cine. De la *Monster Movie* a la taxonomía de ficción / Imaginary Biodiversity in the Screen. From the Monster Movie up to Fictional Taxonomy
Tomás Martín Hernández..... 85
- Returning Home. Iraq and Afghanistan Veterans in Documentary and Fiction Films / Volviendo a casa. Veteranos de Iraq y Afganistán en documentales y películas de ficción
Carlos Javier Díaz Ferrer..... 105
- Los Reyes Magos. Origen e iconografía. Su presencia en las artes plásticas y en el cine / The Three Wise Men in Arts and Cinema. Origin and Representations
Clementina Calero Ruíz..... 113
- Territorio en sombras. «Invasor» en el marco del *neo-noir* español / Shadowland. «Invasor» as an example of Spanish Neo-Noir
Lourdes López León..... 131
- Heroínas actuales. «De tu ventana a la mía», de Paula Ortiz. Análisis de personajes en base a la noción de arquetipo reformulada por Jean Shinoda Bolen. Un enfoque feminista / Nowadays Heroines. Paula Ortiz's «De tu ventana a la mía». Analyzing Characters following the Jungyan Archetype Theory Reformulated by Jean Shinoda Bolen. A Feminist Approach
Julio Andrés Gracia Lana..... 145



RECENSIONES

El hombre que ama a Gene Tierney, de Daniel María... por Isabel CASTELLS
MOLINA.....

155

Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas? coord. Mariel Manrique por Jai-
ro LÓPEZ.....

158



CINE

TEODORO Y SANTIAGO RÍOS. UN BREVE *AFFAIR* CON EL CINE AMATEUR DE LOS SETENTA

Alejandra Villarrea López

RESUMEN

Los años setenta en Canarias son testigos de un increíble desarrollo de la cinematografía no profesional, manifestación de gran importancia como respuesta estética e ideológica al proceso político de la Transición española. El siguiente estudio analiza previamente los puntos de inflexión contextuales que sirven de acicate tanto a la vanguardia artística como a los grupos de cineastas amateur, además de los condicionantes tecnológicos y la infraestructura que soporta su desarrollo. La producción amateur de Teodoro y Santiago Ríos, núcleo del texto, aparece desglosada en su totalidad, no solo para servir como ejemplo de la producción amateur en estos años, sino como interpretación del contenido y la forma que conformarán el lenguaje cinematográfico posterior de los hermanos.

PALABRAS CLAVE: Años 70, Islas Canarias, Cine Amateur, Súper 8, ATCA, ACIC, Teodoro y Santiago Ríos.

ABSTRACT

«Teodoro and Santiago Ríos. A Brief Affair With Amateur Cinema During The 70's». During the 70s in the Canary Islands we find an interesting group of filmmakers that work in non-professional formats. Their short films and their theorist discussions, between the naivety, the experimentalism and the political and social compromise were a good example of the artistic positions that unleashed during the Spanish Transition. This study starts with a short journey through the technical and ideological issues that surrounded the group and also analyzes the first works of Teodoro and Santiago Ríos, the most relevant figures of the movement and main characters in the cinematographic scene in the Canary Islands through the 80s.

KEY WORDS: 70's, Canary Islands, Amateur Film, Súper 8, ATCA, ACIC, Teodoro and Santiago Ríos.



PROBLEMAS DE PARTIDA. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El desarrollo del cine en Canarias durante los años 70 supone un cambio de signo importante con respecto a su devenir en décadas anteriores. Frente al dominio de productoras extranjeras y nacionales que, atraídas por los paisajes de las islas, elaboraron un discurso cinematográfico arcádico y folclorista, la década de los 70 se caracteriza por el inusitado interés que una generación de jóvenes canarios (o no) desarrolló hacia el medio. Se cuentan alrededor de 80 cineastas, con más de 200 títulos¹, una docena de concursos, certámenes y encuentros de cineastas (con sus respectivas ediciones), actividades de cineclub, salas especiales en VO o de Arte y Ensayo... Este índice puede darnos una idea aproximada de la eufórica situación que se vivió en torno al fenómeno cinematográfico amateur. Pese a la importancia de este hecho, el acercamiento al mismo resulta cuanto menos complejo. Existen artículos, variados capítulos de libros y entrevistas a realizadores y críticos de entonces que en general enfocan el fenómeno globalmente, dominando por encima de todo las largas listas de certámenes y la reproducción de las discusiones que el contexto político de los 70 despertó en torno al cine. La prensa de la época, una vez llevadas a cabo las contextualizaciones pertinentes, se convierte a veces en el último refugio frente a los vacíos de información, así como el testimonio directo de los protagonistas. El trabajo que queda por hacer es muy importante, empezando por contextualizar, desde la perspectiva histórica, aquellas discusiones que terminaron por disolver la algarabía inicial, y corregir los datos que han traicionado a la memoria. Pero lo más importante es sin duda revisar en profundidad la obra de aquellos aficionados, que en el mejor de los casos se reduce a un título en cursiva en un artículo general, porque sólo de esta manera se podrá otorgar el justo valor al material que produjo esta prodigiosa década. Apropiándome de las palabras de Gonzalo M. Pavés en *Postales de Colores*.

La Quimera del cine canario, pienso que queda todavía por hacer un balance histórico en profundidad sobre este hecho, pero lo que resulta evidente es que los setenta constituyeron, desde el punto de vista del cine en Canarias, un momento de ebullición creativa sin precedentes en la historia del medio artístico en el archipiélago².

¹ Josep M. Vilageliú (2000). «Los años 70: La década del Súper-8». *Revista de Historia de Canarias*. La Laguna, núm. 182, p. 315.

² Gonzalo M. Pavés (2001-2006). «Postales de colores. La quimera del cine canario». *Revista del Ateneo de La Laguna*. La Laguna. Obtenida el 23 de junio de 2013. <http://mdc.ulpgc.es/cdm/ref/collection/cateneo/id/692>.

CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO Y CULTURAL. LOS ESTERTORES DEL RÉGIMEN Y LA REVITALIZACIÓN CULTURAL: VANGUARDIA E IDENTIDAD

Los condicionantes políticos del Tardofranquismo y la Transición son de una importancia capital en la comprensión de cualquier manifestación social, incluyendo los desarrollos artísticos, durante las décadas de los 60 y los 70. La dinámica vital que trajo consigo el relajamiento del aparato represivo del franquismo, en base a las exigencias aperturistas, supuso el reflotamiento de activistas y artistas que, como índice de la subjetividad colectiva de una España enmudecida por 30 años, respondían diariamente a todas y cada una de las interpelaciones del Régimen.

Estas respuestas fueron, a lo largo de los años 60 y la primera mitad de los 70, una contundente y homogénea negación de las imposiciones centralistas del estado integral en todos y cada uno de los puntos de la Península. La muerte del dictador transformó el unitario descontento en un miriápodo de opciones tangenciales e inconexas que terminaron disueltas en la marea de individualismos de la democracia. La penetración de las problemáticas políticas en el panorama artístico fue similar al de otros ámbitos profesionales, generando procesos hermanos de unión forzosa y posterior desintegración, a los que se estaban llevando a cabo en los círculos de la política.

En Canarias se puede leer esta tendencia anteriormente descrita, con unas particularidades que se rastrean también en otros territorios históricamente diferenciados. Las rencillas que permanecieron soterradas a lo largo de los años 60, en favor del combate contra una diferencia mayor, resurgieron en los 70 y se duplicaron respecto a las de otros puntos de la Península debido al problema regional.

El objetivo de las páginas siguientes será rastrear los principales acontecimientos sociopolíticos de estas décadas y ponerlos en conexión con las reacciones artísticas del momento, que se encuentran, como funambulistas, de puntillas entre la nostalgia de la vanguardia y la contienda política.

Los años 60 despertaron en Canarias con un doble frente de oposición antifranquista. Por un lado el enemigo interno. Los cabildos, consolidados institucionalmente en esta época, comenzaron a demandar protagonismo económico y fiscal al gobierno central. Los gobernadores civiles durante estos años encontraron cada vez más oposición por parte de los grandes propietarios, industriales, comerciantes y cosecheros-exportadores, que seguían ostentando los puestos de poder en las administraciones locales. Las nuevas necesidades de asesoramiento y gestión de estos organismos reclamaron de la formación de profesionales y consejeros, que por primera vez no procedían de la Península, sino del territorio insular. El progresivo traslado de poder a estas administraciones trajo consigo la toma de conciencia de las particularidades y carencias de las Islas, que la sociedad civil llevaba años demandando, y la exigencia, desde esta mayor cancha de acción, de regímenes especiales a la Península. El año 1967 fue decisivo para el avance del regionalismo. Con motivo de la elaboración del II Plan de Desarrollo, el Consejo Económico, Social y Sindical de Canarias solicitó al Régimen el estudio de un plan especial que diera solución al problema canario, respaldados en el apoyo de la mancomunidad de cabildos, las



cámaras de comercio y los colegios profesionales, nutridos estos de toda una serie de trabajadores liberales que integraban por primera vez en mucho tiempo los consejos de las administraciones canarias. Solo dos años más tarde, el Gobierno Central adquirió el compromiso de iniciar los trámites con las Cortes para desarrollar una Ley sobre Régimen Económico-Fiscal para el Archipiélago, que se hizo efectiva con sus más y sus menos en 1972.

Estas tímidas osadías locales fueron posibles por los cambios sociales que la tecnocracia trajo consigo en los años 60. El crecimiento demográfico y económico, el boom turístico, la progresiva urbanización del territorio, la mejora de los niveles educativos y las modernizaciones institucionales desestabilizaron el inmovilismo autárquico. Aún persistía el miedo, pero las nuevas generaciones de jóvenes, que no habían vivido el trauma de la Guerra Civil, desarrollaron en la medida en que pudieron sus ansias vitalistas. Se fundaron asociaciones vecinales, parroquiales, culturales, clubes deportivos, cine-clubs, sociedades recreativas, colegios profesionales y cámaras de comercio. Son años de unificación ciudadana, de acción colectiva, que producen un reflatamiento de la oposición. En 1964 el *Eco de Canarias*, con motivo de la celebración de los xxv Años de Paz, escribía:

a partir de aquí habremos de incrementar los ritmos, echar más leña a la caldera, apretar bien los tornillos, pisar el acelerador. Las exigencias sociales crecen más aprisa que el tiempo mismo... Para poder perpetuar este primero de Abril habremos de andar con cuidado, con exquisito cuidado³.

No es de extrañar este temor, pues la movilización de grupos de la oposición con pequeñas pero efectivas acciones culturales y laborales era un hecho palpable y real. En 1964, el mismo año que en el *Eco de Canarias* publicaba sus preocupadas recomendaciones, Antonio Cubillo fundaba, desde su exilio en Argelia, el *Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario*. La independencia argelina y cubana de 1959 habían sido un acicate para la reorganización de sectores comunistas, nacionalistas o simplemente progresistas bajo el nombre de *Canarias Libre*, grupo que apenas desarrolló su actividad durante 3 años hasta que 8 de sus miembros más relevantes, incluido el abogado grancanario Fernando Sagaseta, fueron encarcelados.

El PCE, recogiendo el testigo de *Canarias Libre* de manos de aquellos miembros que no habían sido encarcelados, experimentó un intenso despliegue de su activismo con la llegada del escultor Tony Gallardo de Venezuela. Con la asunción del liderazgo del PCE por este artista, se multiplicaron las acciones proselitistas y agitadoras. Los abogados laboristas Carlos Suárez o Fernando Sagaseta entre otros fueron el amparo legal del grupo y se volcaron en el asesoramiento jurídico de obreros, militantes y simpatizantes detenidos por la policía.

³ VV.AA. (2001). *Historia Contemporánea de Canarias*. La Caja de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria, p. 566.

Recomposición del manifiesto fundacional de LATITUD 28. Fué leído por el poeta Manuel Gonzalez Barrera en sustitución del recital dedicado a Angela Figuera, José Angel Vázquez y Luis Fera y Carlos Chacón. El recital fué prohibido por el entonces director de la Escuela Luján, Don [?], y los organizadores, presionados por las autoridades policíacas bajo la acusación de que dichos recitales eran subversivos. A pesar de la prohibición el recital fué anunciado por la prensa y radio en una especie de drámatico duelo con las informaciones oficiales que lo daban por desconocido. A la cita poética acudió un público. Hubo forcejeos y amenazas entre los organizadores, con la policía intimidando a la puerta, y ante la imposibilidad material de leer los poemas anunciados, en medio de una gran tensión, el poeta leyó las breves líneas y rompió el recital como gesto de protesta.

Texto explicativo acerca de la recomposición del manifiesto de *Latitud 28*. 1 de junio de 1963.

En el desarrollo de las actividades culturales, Tony Gallardo creó la plataforma *Latitud 28*, vinculada primeramente a la Escuela Luján Pérez, hasta que el 1 de junio de 1963, con motivo de una lectura poética (prohibida expresamente por la dirección del centro), se personó la policía, impidiendo la realización del acto.

El manifiesto que ese sábado 1 de junio leyeron para después romper los jóvenes de *Latitud 28* era una dura crítica al relajamiento intelectual y a la complaciente desidia de la Escuela Luján Pérez. «Una Escuela sumida en la indigencia, lanzando una producción, valga el término comercial, de mentalidades grises»⁴. Con estas palabras la definieron, ocultando tras el descontento estético un descontento político que se trasluce en la curiosa elección cromática de las mentalidades. Pilar Carreño Corbella (2003), en la selección de *Escritos de las vanguardias en Canarias* acompaña el manifiesto de unas notas del propio Tony Gallardo mucho menos metafóricas acerca de las verdaderas intenciones del grupo⁵:

NO QUEREMOS
ENTELEQUIAS
NI FALSOS ÍDOLOS
NI MEDIAS VERDADES

⁴ Pilar Carreño Corbella (2003). *Escritos de las vanguardias en Canarias*. Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea. Santa Cruz de Tenerife, p. 220.

⁵ Facsímil de la recomposición del Manifiesto *Latitud 28*. Obtenido el 13 de junio de 2013. <http://tonygallardo.com/>.



NI MENTIRAS...
QUEREMOS UN ARTE
PÚBLICO
SOCIAL
AUTÉNTICO
PREOCUPADO...
SOMOS LA ESPERANZA
EL PORVENIR
LA NUEVA GENERACIÓN...⁶

Tras el fracaso de su filiación con la *Escuela Luján Pérez*, Tony Gallardo relocalizó al grupo en el Club Victoria y desde allí incentivó la celebración de recitales poéticos, exposiciones artísticas, conferencias, representaciones teatrales y actividades de difusión cultural en algunos pueblos del interior, en unas *caravanas culturales* que le acercaban a las experiencias lorquianas de *La Barraca* durante la República. Al abrigo de estas actividades se fueron configurando las Juventudes Comunistas que contagiaron de optimismo otros ámbitos culturales, como la Universidad de La Laguna, que empezó el curso 1966/1967 con manifestaciones por motivo de sanciones gubernativas a profesores de Barcelona y Madrid. El clímax de la actividad reivindicativa cultural y laboral del PCE en Canarias se dio en los años 1967-1968, llegando a producirse una huelga de 1.700 estibadores portuarios en Las Palmas de Gran Canaria. Sin embargo, las autoridades no permanecieron inermes ante esta hiperactividad que el PCE desarrolló entonces, y en septiembre de 1968, durante el transcurso de una reunión en la playa de Sardina del Norte para tratar una situación laboral complicada, se produjeron detenciones y procesamientos que terminaron con el encarcelamiento de Tony y José Luis Gallardo, paralizando así temporalmente las actividades del PCE y por completo las del grupo *Latitud 28*.

La proyección al espacio público de los comunistas animó la reactivación de los socialistas, inexistentes como grupo, pero resistente en algunas figuras importantes de la sociedad canaria como Pedro García Cabrera, Alberto Armas, Pérez Minik, José Arozena, Arístides Ferrer o el pintor Felo Monzón. Este último, formado en el seno de la *Escuela Luján Pérez*, había logrado resucitar para Canarias la vanguardia artística a comienzos de los años 60, vinculando su experiencia plástica en el *Grupo Espacio* (junto a Lola Massieu, Pino Ojeda, *Rafaely* Bethencourt y Francisco Lezcano), con las reflexiones acerca de la invalidez del objeto artístico del *Equipo 57* y los nuevos requerimientos de la materia del Informalismo.

El impulso definitivo de los socialistas en estos años vino de mano de la llegada a la Universidad de La Laguna de Jerónimo Saavedra que, como secretario del *Instituto Universitario de la Empresa*, inició en 1971 la redacción de una alternativa de la oposición al REF promovido desde el oficialismo local. El proyecto autonomista de Saavedra apostaba por la creación de una banca canaria y la imposición de un

⁶ Pilar Carreño Corbella (2003), p. 218.



sistema fiscal propio que gravase de forma directa las rentas para dar soporte financiero a unas instituciones regionales con plenas competencias económicas y políticas nacidas de unas elecciones libres⁷. No hace falta decir que todas estas pretensiones no fueron si quiera planteadas seriamente como una posibilidad para el REF por parte de las Cortes, pero lo cierto es que se puso prontamente de manifiesto un problema acerca de la autonomía que se convertiría en uno de los acicates sociales, políticos e incluso artísticos de los años 70.

En la oposición, además de las acciones comunistas y socialistas, se desarrolló una mirada crítica dentro del seno de la Iglesia Católica en España. El Concilio Vaticano II impulsó la toma de conciencia de los cristianos comprometidos con las situaciones de marginación y abandono social, lo que acercó a los sectores más modernos de la Iglesia a las posiciones y los anhelos de la oposición antifranquista. En Canarias la diócesis *nivariense*, bajo el gobierno de Luis Franco Gascón permaneció dentro de los límites del conservadurismo, no así en la provincia oriental. La llegada del obispo Infantes Florido a la cátedra grancanaria impulsó el desarrollo de un socialismo cristiano en muchas de las parroquias de la isla. De mano de los nuevos curas *progres* se incrementaron las acciones sociales y culturales. Muchos de los cineclubs que se crean en estos últimos años del franquismo en respuesta a las nuevas demandas sociales surgen en el seno de estas parroquias. Es el caso de uno de los más activos por aquel entonces: el Cineclub Borja en Las Palmas de Gran Canaria, respaldado en su parte direccional y asesora por los jesuitas del Colegio de San Ignacio.

Con la conjunta operación de estas cuatro fuerzas: los gobiernos locales, los comunistas, los socialistas y los jóvenes cristianos, los años 60 terminaron con una sensación de unitario descontento y de fervoroso activismo que preludiaba el agotamiento del sistema represivo del franquismo y la eclosión de la multiforme oposición que se daría a mediados de los años 70.

En los años 70 existen una serie de cuestiones que se convierten en el principal acicate y preocupación de los sectores políticos y sociales, y en tema de amargas discusiones y escisiones artísticas. Los conflictos internacionales, la sacudida de la Transición, la crisis de la OPEP y los moderados resultados de 1977 hicieron explotar los individualismos y los planteamientos autonómicos, y convirtieron a la década en un hervidero reivindicativo, donde era necesario un posicionamiento.

En estos momentos los conflictos internos entre las exigencias locales y las disposiciones centrales no hicieron más que empeorar. Los resultados finales del REF de 1972 no contentaron a nadie, como la mayoría de soluciones intermedias. Esto no hizo sino agravar las relaciones que existían entre los intereses de cabildos y ayuntamientos y los gobernadores civiles, que terminaron con destituciones masivas. El aperturismo que prometió Arias Navarro el 12 de febrero de 1974 dio un giro a la situación, colocándose por primera vez en las sedes del Gobierno Civil a dos gobernadores aperturistas: el cántabro Rafael González Echegaray en Santa Cruz de

⁷ VV.AA. (2011), p. 576.



Tenerife y el granadino Enrique Martínez-Cañavate en Las Palmas de Gran Canaria. Pese al retroceso del espíritu del 12 de febrero, los nombramientos en cascada que estos gobernadores civiles hicieron en las administraciones locales solo consiguieron fortalecer el bloque autonómico. En el Cabildo de Santa Cruz se situó Rafael García Clavijo, directivo de la Cámara de Comercio y de la Caja de Ahorros, que desde hacía dos años llevaba a cabo una labor importante en el desarrollo del cine amateur de las Islas con la promoción de certámenes. En Las Palmas fueron Lorenzo Olarte y Fernando Ortiz, para el Cabildo y el Ayuntamiento, quienes encabezaron las nuevas propuestas regionalistas, luchando por un régimen administrativo especial para Canarias que rematase la consecución del REF.

La oposición en estos años experimentó un doble movimiento. Por un lado, se reforzó y unificó, ganando terreno en las cajas de ahorros, la Universidad y la prensa. La revista *Sansofé*, *Canarias 80*, *El Día* o *La Provincia* cedieron sus páginas a las opiniones del PCE. El PSOE se organizó definitivamente en 1974, y en 1972 se crea la *Coordinación Regional de Fuerzas Democráticas*, con la conjunción del PCE, CCOO, el PSOE (en ciernes), el Grupo de Acción Carlista y la Unión Democrática de Canarias. Sin embargo, la alternativa democrática en el horizonte generó un proceso de tremenda división. Los partidos se atomizaron en sectarismo e individualismos de lo que se ha dado en llamar la inmadurez democrática. Lógicamente la alternativa de un estado comunista desaparecía con la democracia, por lo que el primer partido en dividirse, antes incluso de la muerte de Franco, fue el PCE.

Los meses que se sucedieron a la muerte del dictador fueron de plena celebración libertaria. Todo momento era bueno para una manifestación, ya fuese laboral, estudiantil, en favor de la amnistía nacional e internacional, en contra de los restos del franquismo, o por problemas endémicos, como la base de la OTAN en las Islas o la presencia de la Legión en Fuerteventura. Sin embargo, tras el referéndum para la reforma política de 1976 y la presentación de las candidaturas electorales, la situación se volvió más compleja, generándose un verdadero popurrí de siglas. En Canarias, además de las variantes partidarias estatales, se presentaron sus réplicas subestatales. Es el caso de algunos partidos como el Partido de Unificación Comunista en Canarias (PUCC), el Partido Comunista Canario, derivados del PCE, o el Partido Autonomista Socialista Canario (PASOC), derivado del Partido Socialista Popular de Tierno Galván.

La cuestión canaria fue por tanto un problema candente en estos años, espoleado por el conflicto saharauí, por la causa cubillista en Argelia y por la aprobación de los estatutos de autonomía. Canarias, por cercanía, sufrió tremendamente las consecuencias de las luchas entre Marruecos y el Frente Polisario. Las limitaciones del acuerdo pesquero entre España y Marruecos obligaron a algunos barcos canarios a pescar ilegalmente con banderas marroquíes y a sufrir ametrallamientos y secuestros por parte de ambos bandos. El problema autonómico se replantea con fuerza en 1977, tras las elecciones donde la UCD gana de forma aplastante con sus propuestas pragmáticas a la división de la oposición histórica de izquierdas. El texto estatutario, redactado casi íntegramente por la UCD, levantó ampollas entre los sectores canarios más autonomistas, dejando disconformes a unos y a otros hasta su aprobación en 1982.





Teodoro y Santiago Ríos a mediados de los años 70. Al fondo a la izquierda un cartel que anuncia la exhibición de *Talpa* en *El Almacén* de Lanzarote.

En el arte y en el cine encontraremos en estos años unos procesos paralelos a los que se están produciendo en el resto de la sociedad. Existe por un lado una continuación de la actividad proselitista y difusora del arte que se había generado a finales de los años 60. En estos años hubo un ímpetu por actuar, de la acción por la acción misma, un interés por la participación que superaba cualquier otra motivación. La experiencia más llamativa a este respecto fue sin duda la *1ª Exposición de Escultura en la Calle* organizada por el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, la Caja de Ahorros, el Cabildo Insular y el Ayuntamiento en las Ramblas de Santa Cruz de Tenerife, y donde colaboraron artistas como Eusebio Sempere, Amadeo Gabino, Pablo Serrano, José Guinovart o Joan Miró. Tomás Llorens resumía en una frase estos anhelos participativos:

el debate que en este caso se plantea no es tanto forma de conocimiento —o sólo de conocimiento— como forma de acción —de interacción si se quiere—, y sólo se entiende si participan en él los propios interesados —es decir, todo el mundo⁸.

⁸ Texto de Tomás Llorens *Arte en la Calle-Invitación a un debate*, en Pilar Carreño Corbella (2003), p. 233.





De izquierda a derecha. Alfredo Delgado, Martín Chirino, Nena Cantero, José Luis Gallardo, Manolo Padorno, Mela Campos, Tony Gallardo, Alejandro Togores, Juan Hidalgo, Juan Luis Alzola, Josefina Betancor, Esther Ferrer, Walter Marchetti, Leopoldo Emperador y Juan José Gil en *El Yunque*, casa-taller de Martín Chirino en San Sebastián de Los Reyes, 1976.



Se desarrollaron gran número de galerías que impulsaron a lo largo de estos años un interés sin precedentes por el mercado del arte contemporáneo. Destacaron las galerías Balos y Balos II en Las Palmas de Gran Canaria, la galería Vegueta, la Sala El Aljibe, promovida por César Manrique en el Centro Cultural El Almacén de Lanzarote y la Sala Conca (La Laguna, 1970) y Conca II (Las Palmas, 1973). Esta última, junto al Almacén, fue una de las más activas. En torno a ella se arremolinó gran parte de lo que se ha dado en llamar la Generación de los 70: Fernando Álamo, Cándido Camacho, Gonzalo González, Ernesto Valcárcel, Juan José Gil, etc. El primero y el último participaron junto a otros artistas e intelectuales en las llamadas *Experiencias* que la Sala Conca desarrolló en junio de 1974, donde se buscaba reflexionar en torno a la agrupación del proceso creador en varios niveles: «a un nivel convivencial, a un nivel laboral colectivo, a un nivel expresivo, de emisión y recepción de estímulo, en fin, de comunicación y a un nivel puramente creador (Los efectos de esta conjunción y sus derivados en la obra de cada uno de los participantes)»⁹. En el

⁹ «Experiencias, manifiesto», texto aparecido en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 1974, en Pilar Carreño Corbella (2003), p. 235.

ámbito de la cinematografía amateur se dieron también experiencias colectivas más allá de la colectividad que supone el propio cine. Es el caso de Equipo Neura, que, en el mismo año de las *Experiencias* de Conca, experimentaba colectivamente en su realización *Crónica Histérica*, o el Equipo HP, germen de la ACIC.

El problema de la autonomía, contaminada tanto por las negociaciones del estatuto, presentes desde 1977, como por la cuestión saharauí tuvo también sus respuestas artísticas, que no fueron ya tanto los ansiosos deseos de movilización y expresión que caracterizaron los primeros años 70, sino impetuosas reivindicaciones y posicionamientos políticos. Paralelamente al triunfo de las propuestas autonomistas de la UCD frente a las opciones del PSOE y el PCE, en el arte se constituyeron grupos y se formularon manifiestos de clara inclinación autonomista y marxista. Es el caso del *Grupo Contacto 1* o *Contacto Canarias*, impulsado en 1975 por la ya conocida figura de Tony Gallardo. El crítico José Luis Gallardo y los artistas José Juan Gil, Leopoldo Emperador, Juan Luis Alzola y Nicolás Calvo formaban parte de la nómina del grupo, apoyados por los ya consagrados Martín Chirino y Manuel Padorno, que tal y como escribe Fernando Castro Borrego muy incisivamente, «habían desarrollado toda su producción en Madrid»¹⁰. El manifiesto del grupo nominado *Manifiesto en Canarias* o *Manifiesto de El Hierro*, que se leyó en esta isla el 6 de septiembre de 1976, con ocasión de la instalación de una escultura de Gallardo, era una reivindicación del regionalismo en base a la mítica prehistórica, y las conexiones con América y África. «Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural»¹¹. Así cerraba el texto que fue respondido duramente desde las páginas de crítica artística que proliferaron entonces. Carlos E. Pinto y Octavio Zaya arremetían contra el texto diciendo:

de resto los puntos más calladamente políticos del Manifiesto no tendríamos por qué rechazarlos si no vinieran a ser las pruebas tácitas de un claro oportunismo que, al amparo de un proceso social, político y económico como el nuestro, pretende hacer suyo el cultural¹².

Estas discusiones acerca de la canariedad y el compromiso social que el arte debía adquirir en la coyuntura de la transición, encontraba su réplica en las producciones amateur, en la escisión de los grupos (ATCA y ACIC) y en las páginas de crítica cinematográfica de José Miguel Santacreu, José H. Chela, Fernando Gabriel Martín, Claudio Utrera, Antonio Rosado y sobre todo en las de Francisco J. Gómez Tarín.

La normalización del proceso democrático y el desinflamiento progresivo de los ideales de lucha que borbotearon durante la Transición relajaron el espíritu

¹⁰ Fernando Castro Borrego. *Los setenta: utopía y denuncia* en VV.AA. (1998). *Gran enciclopedia del arte en Canarias*. Centro de Cultura Popular Canaria. Tenerife, p. 488.

¹¹ *Manifiesto en Canarias*, en Pilar Carreño Corbella (2003), pp. 241-242.

¹² Contramanifiesto de Carlos E. Pinto y Octavio Zaya titulado «De la manipulación y la vigencia del arte», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, en Pilar Carreño Corbella (2003), p. 253.



colectivo de estos años. Fueron muy pocas las utopías artísticas grupales de carácter político que se mantuvieron a lo largo de los 80. El consumo normalizado de las propuestas artísticas más vanguardistas propio de la posmodernidad hizo que fuese totalmente innecesario que nadie se pusiese tras ninguna trinchera para reivindicarse como escribe Francisco Calvo Serraller (2001). El grupo *Contacto 1* se disolvió en los últimos años de la década, aunque dejó como legado una serie de códigos simbólicos y recursos que servirían una y otra vez para resucitar culturalmente la «canariedad» en los futuros conflictos de adhesión a la UE. Por su lado, los movimientos cinematográficos del amateurismo experimentarían también depuraciones políticas y estéticas. Tal y como comenta Josep Vilageliú, tras la convulsión de los setenta, algunos de los 80 superochistas que se contabilizan en estos años regresaron a otras actividades artísticas, como la pintura o la fotografía; otros simplemente absorbidos por sus respectivos trabajos. Algunos se profesionalizaron, como es el caso de los hermanos Ríos, y unos pocos mantuvieron el espíritu utópico que había alimentado la Transición, en el desarrollo del colectivo Yaiza Borges en 1978¹³.

EL CINE COMO NUEVO INSTRUMENTO DE EXPRESIÓN. ESPACIOS DE EXHIBICIÓN, CONDICIONANTES TÉCNICOS, CERTÁMENTES, ASOCIACIONES, IDEOLOGÍA Y ESTÉTICA AMATEUR

Las alternativas al cine comercial estuvieron presentes en las Islas ya desde los años 50, formándose pequeños reductos de aficionados cinéfilos en torno a los cineclubs. La praxis en la exhibición de las películas en estos años se mantuvo pese a los parones y dificultades a lo largo de los años 60, y en los 70, compartiendo protagonismo ya en esta década con las salas de Arte y Ensayo y otras salas comerciales que tras la muerte de Franco repusieron películas hasta entonces censuradas. Los primeros cineclubs de las Islas surgen en torno a las Universidades, instados por la SEU. El Cineclub Universitario de Las Palmas, asociado al cine Avellaneda, nace en enero de 1954, y tan solo unos meses después lo hace el Cineclub Universitario de Tenerife, asociado al cine Price, y en ocasiones al cine Víctor o al Royal Victoria. Gracias a estas salas se pudieron ver películas de autores poco accesibles como Jean Renoir, René Clair, Chaplin, o incluso revisarse películas canarias como *El ladrón de los guantes blancos*. Dice Aurelio Carnero (1996)

que el hecho de aparecer fichas completas, dar conferencias, publicar críticas locales o comentarios de carácter general, proyectar filmes en versión original, cuando eran obligatorias las películas dobladas, exhibir obras maestras del cine, de muy

¹³ Josep M. Vilageliú (2000), p. 328.



Sábado, 20 de enero de 1968

Cine NUMANCIA

HOY, SABADO, a las 6.30, 8.30 y 10.30
INAUGURACION COMO SALA ESPECIAL

La obra cumbre de JOSEPH LOSEY. Una obra maestra del cine, que provoca la mayor controversia en la historia cinematográfica.

LA OBRA MAESTRA DE JOSEPH LOSEY

THE SERVANT
 (EL SIRVIENTE)

JOHN BOORME
 CAROL MILES
 JAMES FOX

¡LA PELICULA DE MAS EXITO EN EL MUNDO!
 LA PRENSA MUNDIAL LA ELOGIA CALIDAMENTE

«Agradecido a ver THE SERVANT antes de decir cual es la mejor película de los últimos diez años.
 NEW YORK TIMES
 «LOSEY la consigue que la cámara hurgue en todos los matices de la decadencia».
 NEW YORK HERALD TRIBUNE
 «LOSEY se dirige a un público adulto, manejando los medios de expresión con una desenvoltura que asombran».
 LA CINEMATOGRAFIE FRANCAISE
 «THE SERVANT es la mejor película del mejor director de Inglaterra. Sin discusión, es una obra maestra».
 SUNDAY TELEGRAPH
 «Es una de las mejores, más excitantes y originales películas que han salido de los Estudios Ingleses desde hacia mucho tiempo».
 THE THIMES

Un estilo del cine nuevo, diferente, en una realización incomparable.
 Versión original con subtítulos en español. Autorizado rigurosamente para mayores de 18 años.

NOTA: ESTA PELICULA NO SERA EXHIBIDA EN NINGUN OTRO LOCAL DE ESTA PROVINCIA.
 LOCALIDADES NUMERADAS A LA VENTA PARA LOS TRES PRIMEROS DIAS.

Ver fue inaugurada en La Urotava
 VII Exposición Regional de la
 en Canarias

Guía cinematográfica
 «AL PUNERSE EL SOL»

Cartelera de Espectáculos
 Centro Pequeño de las Islas
 Asociado con la Asociación de Espectáculos

El Día del 20 de enero de 1968. El cine Numancia anuncia su primera proyección en versión original: *The Servant* de Joseph Losey.

difícil salida en el cine comercial y castigadas por la censura, constituyó toda una novedad en el depauperado panorama de las Islas¹⁴.

A la sombra de estos cineclubs comienza a despertarse un interés crítico por el séptimo arte, alimentando a toda una generación, que se encargará de enjuiciar el trabajo de los cineastas amateur que exploren el medio en los años 70. Estos cineclubs compartieron protagonismo con otros dos: el Cineclub Náutico, donde colaboraban consagradas figuras del panorama cultural tinerfeño como José Arozena y Pérez Minik, manteniendo sus sesiones entre 1963 y 1969; y el Cineclub Borja en Las Palmas de Gran Canaria, amparado por los jesuitas del Colegio de San Ignacio.

Además de los cineclubs, la gran novedad a partir de 1967, en respuesta a los requerimientos culturales de una clase media más extendida, son los cines de VO o salas de Arte y Ensayo. La primera de este tipo en Tenerife es el cine Numancia¹⁵,

¹⁴ Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (1996). *El cine en Tenerife (apuntes para una historia)*. Ayuntamiento de Santa Cruz, Organismo Autónomo de Cultura. Santa Cruz de Tenerife.

¹⁵ Existe una discrepancia bibliográfica a este respecto. Josep Vilageliú y María Jesús Sabria hablan del estreno de la Sala Numancia como Sala Especial el 12 de diciembre de 1974 con



que abre sus puertas tras un periodo de reforma en 1968, proyectando películas como *The Servant* (1963) de Joseph Losey, *Repulsión* (1965) de Polanski, ciclos de Igmarr Bergman o la controvertida *Helga, el milagro de la vida* (1967), donde se mostraba un parto en directo¹⁶. Otras salas que en estos años proyectaban versiones originales fueron el cine Tenerife y el cine Toscal, ya conocido como Real Cinema. Con la llegada de la democracia muchas de estas salas fueron ya innecesarias y cerraron sus puertas, como el cine Numancia que lo hizo en 1983. Otras salas de esta clase terminaron convirtiéndose en exhibidoras de films S o X. Las Palmas de Gran Canaria por su lado contó con los cines Avenida y Vegueta. El primero de ellos exhibía a los cinéfilos lo mejor de la cartelera independiente de la Península, mientras que el cine Vegueta, de manera semejante al Numancia, exhibió las obras censuradas de los grandes cineastas internacionales: *Helga*, *Amarcord* o *La Naranja Mecánica*.

Curiosamente, tal y como destaca Josep Vilageliú, la mayoría de los cineastas amateur de la década de los 70 permaneció al margen de las discusiones que se desarrollaban en prensa y en estos espacios de debate que acabamos de citar acerca del buen cine. En general, escribe,

son personas que no suelen acudir a las salas de exhibición o que, si lo hacen, es para disfrutar de películas americanas, que cuentan historias entretenidas, realizadas con unos medios absolutamente impensables para el superochista y que, por tanto, se encuentran en una esfera completamente diferente¹⁷.

Aunque las discusiones que se trabaron al abrigo de las asociaciones amateur no seguían la línea de las discusiones de cineclub, es de imaginar que estas salas supusieran un acicate, para los que se ocultaban tras la cámara, y para aquellos que tras el periódico se encargaron de valorar la obra de los cineastas de formato subestandar. Atala Nebot preguntaba en una entrevista a Teodoro y Santiago Ríos acerca de sus influencias por aquel entonces, hacia dónde dirigían su mirada. Santiago Ríos explica que no eran muy cinéfilos pero que bebieron de las mismas fuentes que todos sus contemporáneos:

la proyección de *Taking Off* de Milos Forman. La prensa de esos días no se hace eco de esta noticia en esa fecha. Sin embargo tenemos un artículo de José H. Chela en *La Tarde*, de 15 de febrero de 1975 en su sección *El cine, aquí* (p. 15) donde celebra la recuperación del Numancia como cine de VO y de Arte y Ensayo, señalando el estreno de esa película. También en un artículo de Francisco J. Gómez Tarín en *La hoja del lunes* del 24 de febrero de 1975, p. 15, aparece una breve reseña de la película *Taking Off* con el título «¡Vuelve el cine de Arte y Ensayo! El circo al alcance de los cinéfilos». Los periódicos de entonces sitúan el estreno el día 12 de febrero de 1975.

¹⁶ Juan Antonio Pinto. «Mis recuerdos de los cines de Santa Cruz de Tenerife». en *Revista Digital de Arquitectos de Canarias* (REDAC) Obtenido el 17 de junio de 2013. <http://www.redac-coactfe.org/index.php/redac/redac-8/201-mis-recuerdos-de-los-cines-de-sc-de-tenerife>.

¹⁷ Josep Vilageliú (2000), p. 318.





En *El Día* del 29 de diciembre de 1974 se anuncia una Super-8 de Canon, coincidiendo con el auge de los certámenes de cine amateur.

– *Santiago Ríos*. (...) A mí me gustaban las películas de Antonioni, Bergman, Pasolini, como a todos los de nuestra generación: cine de Arte y Ensayo, en el cine Numancia (...) ¹⁸.

A los cambios sociales y políticos que se estaban produciendo en el tardo-franquismo, y al desarrollo de vías de exhibición alternativas se sumó la mejora para su comercialización masiva, a mediados de los años 60, de las cámaras de aficionados en el formato de Super-8 mm. La facilidad de manejo de estas cámaras frente a las de 8 mm las convirtió en un instrumento habitual de la vida familiar y muy pronto en objeto de experimentaciones cinematográficas. En respuesta a estas inquietudes comienzan a surgir aquí y allá certámenes que premiaban los trabajos dentro de estos formatos subestándar. El equipo básico de Super-8 estaba compuesto por un tomavistas, una moviola, una empalmadora y un proyector sonoro. El principal problema del material que a lo largo de estos años se rodó en formato de Super-8 es que el negativo es reversible, y el cineasta debía manipular el original y no un copión. Esto, sumado a la repetida proyección del mismo negativo una y otra vez en distintas sesiones por todas las islas, nos ha dejado obras con una cali-

¹⁸ Atala Nebot. (2004). «Entrevista con Teodoro y Santiago Ríos». *Revista Latente*. Universidad de La Laguna, núm. 2, p. 137.



dad tremendamente minada. Fueron múltiples los ingenios y los apaños que estos condicionantes técnicos motivaron en el desarrollo de la experiencia amateur, siendo ya una habitual de la bibliografía la anécdota de cómo, para conseguir una mayor luminosidad en las proyecciones de cine aficionado del Círculo de Bellas Artes, se adaptó una lámpara de un proyector de 16 mm a uno de 8 mm con un ventilador para evitar que la película se quemase¹⁹.

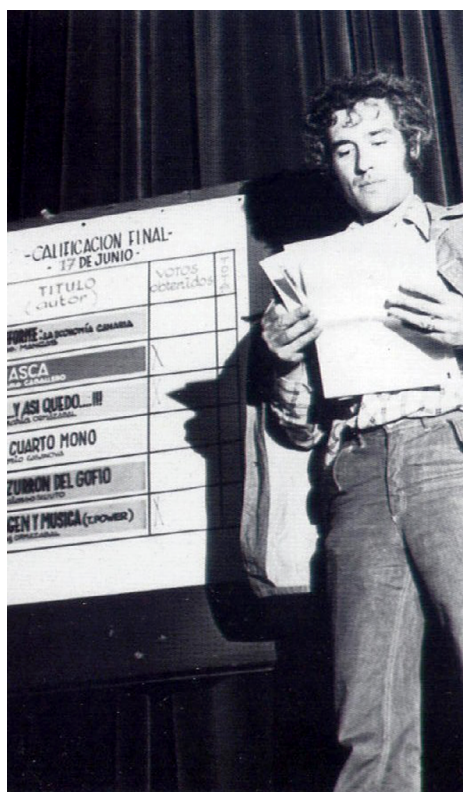
En Canarias, el germen de los certámenes de cine amateur se remonta a los primeros 60 con el *Festival de Cine Aficionado de Teror* (1961, 1962, 1963), el *Certamen de Cine de Lanzarote* (1963) y el *Concurso Familiar de la revista nacional «Primer Plano»* (1962), todos ellos ganados por el realizador grancanario Abesinio Beltrá García, con films de corte doméstico. En los años setenta se multiplicó el número de certámenes amateur, al abrigo de los cuales se establecen los principales contactos entre superochistas, afianzando sus lazos en la posterior creación de asociaciones, o alimentando rencillas que estarían a la orden del día en los periódicos de entonces. El año 1971 inaugura la década de concursos con el *I Certamen Regional Santa Cruz de Tenerife de Cine Amateur*, organizado por la Sección de Cine Amateur y Fotografía del Círculo Deportivo Cultural *Tres de Mayo*, que pese a su corta vida da a conocer el trabajo de los primeros amateuristas como Enrique de Armas, ganador con su corto *Ilusión*. Al año siguiente se celebra el *I Certamen Regional de Cine Amateur «Día Universal del Ahorro»*, organizado por la Caja de Ahorros, que estaría llamado a ser el más importante de todos los certámenes en estos años. Contó desde el comienzo con dos secciones dedicadas a las películas argumentales y documentales. Los premios de esta primera edición fueron a parar a Fernando H. Guzmán, Julián Acebedo y Diego García Soto²⁰. Los hermanos Ríos hicieron entonces una primera incursión con un corto de ficción experimental titulado *Alucinaciones*, que no llegó al concurso, según testimonios de los autores, por haberse perdido uno de los carretes revelados en el correo²¹. Gran Canaria no fue ajena a esta fiebre del Súper-8 y en 1972 se celebra paralelamente la III edición del *Certamen de Cine Amateur de Arucas*, organizado por la Caja General de Ahorros y el cineasta no profesional Manuel Santana, y el *I Certamen Provincial de Cine Amateur*, preparado por la comisión de fiestas de La Naval en Las Palmas de Gran Canaria.

La nómina de festivales, concursos, certámenes y premios es asombrosa, disparándose a partir de 1973. En ese año se celebraron el *I Concurso de Guiones*

¹⁹ Joseph Vilageliú (2000), p. 320.

²⁰ En este punto la bibliografía se contradice. Teodoro y Santiago Ríos (2011) hablan de dos películas premiadas: *Contigo pan y cebollas* de Fernando H. Guzmán y *Mascarada*, en la sección documental de Julián Acebedo y Diego García Soto. Josep Vilageliú (2000), Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos (2004) hablan de una sola película: *Contigo pan y cebollas* de Fernando H. Guzmán en colaboración con Diego García Soto. En el periódico *La Tarde* del sábado 11 de noviembre de 1972, en su sección *El cine, aquí*, José H. Chela corrobora el dato de los hermanos Ríos y añade además una segunda mención del jurado en la sección documental: *Los campesinos y su romería* de Enrique de Armas.

²¹ Teodoro y Santiago Ríos. *ATCA*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (2011) *El cine en Canarias. (Una revisión crítica)*. T&B Editores. España, p. 165.



Jose H. Chela en el Círculo de Bellas Artes.

Cortos Cinematográficos, convocado por el periódico *La Tarde*, en colaboración con la Caja de Ahorros, y la II edición del *Certamen Regional de Cine Amateur «Día Universal del Ahorro»*. Los premios fueron cuantiosos, repartiéndose 30.000 pesetas a los primeros puestos y 5.000 a las categorías secundarias. Los hermanos Ríos consiguen con *Talpa* el máximo reconocimiento a la categoría argumental y Roberto Rodríguez a la documental con *Destrucción de Pompeya y Herculano*. Como sobremesa del certamen, muchos de los asistentes se reúnen en el bar Corinto, y deciden allí la creación de una asociación de cine amateur que coordine las actividades de los cineastas, proporcione una plataforma de exhibición y un foro de debate. Así el 10 de enero de 1974, tras superar algunos problemas de filiación, se crea la ATCA (Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur) asociada a la recién creada Sección de Cine del Círculo de Bellas Artes. La junta directiva la constituyeron Teodoro Ríos como presidente, Roberto Rodríguez como vicepresidente, Antonio Casanova como secretario y Santiago Ríos y Antonio Vela de la Torre como vocales. Entre las actividades que pusieron en marcha se establecieron sesiones de exhibición de cine amateur todos los jueves, acompañados de la explicación del autor, y de coloquios





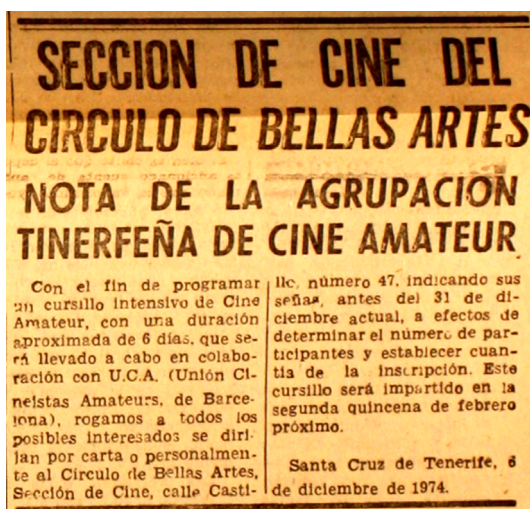
posteriores²². Apenas un mes después de iniciarse las actividades se convocó desde la filas de la ATCA el *I Concurso Maya de Cine Amateur*, premiándose a los ganadores, Roberto Rodríguez con *Tropicana* y el pintor Miro Mainou con *Isla Mágica*, con sendos tomavistas de Súper-8.

Entre este año de 1974 y 1977 se siguieron sucediendo los certámenes, siendo el de la Caja de Ahorros el más importante, y en el que se puede observar más fácilmente la deriva de las posiciones, cada vez más combativas, a partir de 1975. En la III edición del 74 la línea de los certámenes anteriores se mantiene: los hermanos Ríos triunfan con *El Aleph* y en la sección documental Roberto Rodríguez con *Gallos de Pelea*. Sin embargo se introducirán nuevas personalidades con visiones más críticas. Es el caso de la experiencia colectiva del Equipo Neura, que presentó su *Crónica Histórica*, o de Luciano de Armas, Francisco Gómez Tarín y Antonio Bolaños. Las obras de estos tres autores chocaron con la censura que en este último año de la dictadura permanecía ejerciendo su control. Una de las primeras desavenencias que se produjo en el seno de la ATCA se debió precisamente a lo que los afectados consideraron una complaciente asimilación de las imposiciones de los funcionarios de Información y Turismo. *Punto cero* y *Parto con dolor* fueron censuradas inexplicablemente según cuentan Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos en su artículo *La década prodigiosa: los años setenta y el cine amateur en Canarias. ¿Quién es Victoria?*, de Antonio Bolaños y Francisco Gómez Tarín, fue otra de las obras censuradas, pero en este caso porque en ella se mostraban con extrema crudeza imágenes de pobreza y marginalidad de algunos barrios de Las Palmas. El impacto de esta obra la llevó a ser remitida a Madrid para su dictamen, registrándose además el domicilio de Francisco J. Gómez Tarín para requisar el material de la película, y retirándose durante semanas sus artículos cinematográficos en *La hoja del lunes*. Esto provocó una ola de descontento que salpicó las discusiones de la ATCA, y que llevó a Luciano de Armas a rodar al año siguiente su película *Silencio*, una cinta en blanco, a la que seguiría *Silencio 2*, premiada en el Certamen de la Caja de Ahorros en 1976, cuando este ya había cambiado de signo al calor de las discusiones de la ATCA y la ACIC. La represión de la obra de Francisco Gómez Tarín no impidió que, a su regreso a las actividades en prensa, retomase su postura combativa con artículos como *Censura-Sin Comentarios*²³. Los hermanos Ríos recuerdan así las luchas con la censura:

todas las películas tenían que pasar por la censura. Siempre teníamos que proyectar las películas que se iban a poner el jueves siguiente y se tenía que decir si se podían ver o no. Y era una lucha por distraer al censor. Porque mientras estábamos proyectando nosotros lo distraíamos, le dábamos conversación y así la película pasaba y lográbamos colarla en el Círculo de Bellas Artes. Sobre todo, entre otras cosas,

²² Luis Ortega. «Proyectos y propósitos de la Agrupación Tinerfeña de Cine Amateur», *La Tarde*, 9 de abril de 1974, p. 24.

²³ Francisco J. Gómez Tarín. «Censura-Sin Comentarios», *La hoja del lunes*, 5 de agosto de 1974, p. 15.



Entre las actividades que la ATCA programó en 1975 se incluyó un cursillo de cine amateur en colaboración con la UCA (Unión de Cineastas Amateur de Barcelona).

películas que presentó Javier Gómez: películas que traía, digamos muy políticas, que exaltaba lo independentista (...) ²⁴.

Inevitablemente estas represiones que estableció la censura hacia los productos más politizados o reivindicativos movió a los sectores de la ATCA censurados a posicionarse aun más fuertemente en su opción. Se comenzó a plantear la necesidad de un cine combativo, arremetiéndose, en el calor de la situación, contra las películas no comprometidas, contra aquellos que se defendían tras la consigna del arte por el arte o las soluciones formales y esteticistas. Gómez Tarín escribía:

En resumen: el cine amateur de las islas tiene un alto nivel técnico —es verdaderamente sorprendente— pero está cerrándose cada vez más a la estética, al caligrafismo... Arropado en un favorable contexto oficial se sigue engañando más y más a sí mismo. ¿Podemos salvar para la creación de un auténtico cine canario a realizadores como Fernando Guzmán? Esperémoslo, en tal caso la experiencia habrá merecido la pena... De otra forma la Asociación Tinerfeña de Cine Amateur seguirá adelante sin ver —o sin querer ver— esa descalificación por censura de los films de Luciano de Armas (¿Por qué no contestaron unánimemente a este ultraje los otros realizadores retirando sus obras?) ²⁵.

²⁴ Atala Nebot (2004), p. 139.

²⁵ Francisco J. Gómez Tarín. «Crónica de un certamen», *La hoja del lunes*, 4 de noviembre de 1974, p. 15.





El año 1975 fue un punto de inflexión en la deriva de los certámenes del cine amateur, además de presentarse como el año más activo dentro de las actividades de la ATCA en el Círculo de Bellas Artes. El año se inicia con un proyecto de difusión del cine amateur a otros puntos de la geografía insular. El Cineclub Borja en Las Palmas de Gran Canaria exhibe algunas de las producciones tinerfeñas, inspirando la unión de un círculo de amateurs en torno a la Casa Colón, donde se instituirá un Aula de Cine. La Palma acogerá también a los cineastas de la ATCA, así como Lanzarote, donde se creará la Asociación Lanzaroteña de Cine Amateur. Las proyecciones se llevaron a lugares bastante poco habituales como La Guancha o San Miguel de Abona. Los superochistas, comenta Vilageliú, comenzaron a rodar sus películas pensando en su estreno en el Círculo. «Unos van a lucirse y otros van a provocar, y no solamente con la palabra»²⁶, refiriéndose aquí a la experiencia *Anaga dadá post*, una obra de Fernando Puelles, miembro del Equipo Neura, especialmente experimental. Una de las películas documentales más comentadas fue *Maxorata, la isla pintada* de Roberto Rodríguez, a quien Vilageliú reprocha haber perdido la medida debido a sus 40 minutos de duración. Sea como fuere, esta obra tuvo una gran acogida, llenando la sala del Círculo en repetidas ocasiones. Francisco Gómez Tarín desde su página 15 de *La hoja del lunes*, vio aparecer en este documental las preocupaciones por el contexto («por primera vez vemos pueblos semiabandonados, animales mugrientos, desesperanzados: por primera vez vemos un punto de miseria»²⁷). Quizás una de las constantes de este año fue la presencia del factor extrainsular, en todos los aspectos. En primer lugar los contactos con el cine amateur catalán mediante un ciclo organizado en el Círculo de Bellas Artes, recibido por los críticos con una de cal y otra de arena (los mejor parados fueron Jan Baca y Toni Garriga los peores, los cineastas amateur canarios, traídos a la palestra en el común ejercicio de la comparación)²⁸. En segundo lugar la presencia de los hermanos Ríos en el Sahara, preparando su documental *El País de los hombres azules*, meses antes de la Marcha Verde. Al grito de *Que vienen los de fuera*²⁹ subrayaba la prensa los rumores sobre la presencia de César Santos Fontenla y Diego Galán como jurados del *IV Certamen Regional de Cortometrajes*, nuevo nombre con el que se designará al certamen de la Caja de Ahorros, en un intento de dar respuesta a una de las muchas discusiones que se daban en el Círculo: cine amateur vs cine no profesional, que tal como dicen Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos, «sustancialmente definen una misma cosa»³⁰. José H. Chela y Francisco J. Gómez Tarín

²⁶ Joseph Vilageliú (2000), p. 323.

²⁷ Francisco J. Gómez Tarín. «Roberto Rodríguez ¿cine amateur?», *La hoja del lunes*, 28 de abril de 1975, p. 15.

²⁸ Francisco J. Gómez Tarín. «The long good bye: un título genérico para un trabajo panorámico», *La hoja del lunes*, 24 de febrero de 1975, p. 15.

²⁹ Francisco J. Gómez Tarín. «Que vienen los de fuera», *La hoja del lunes*, 4 de agosto de 1975, p. 15.

³⁰ Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos (2004). «La década prodigiosa: los años 70 y el cine amateur en Canarias». *Revista Latente*. Universidad de La Laguna, núm. 2, p. 99.

cerraban la nómina del jurado. Estos críticos, que llevaban meses hablando de un mayor compromiso del cine canario con la realidad, hicieron recaer los premios en películas cuyos presupuestos estéticos se alejaban de las premiadas hasta entonces. El Equipo Neura ganó el primer premio argumental con *Vamos a desenmascarar al padre Manolo, bueno, vamos*, y Manuel Villalba Perera, del Equipo HP hizo lo propio en la sección documental con *Pregón del Agro, Caserío del Palmar*. La buena impresión que causó el movimiento amateur en los críticos peninsulares animó a Diego Galán a invitar a algunos de los cineastas canarios al *VII Festival de Cine de Benalmádena*, en noviembre de 1975. Su presencia pasó francamente desapercibida, quizás debido a la muerte del dictador horas antes de la proyección, llevada a cabo solo para la crítica, de algunas de las obras canarias, bien por la falta de calidad que muchos críticos canarios ya habían denunciado frente a los resultados del certamen de la Caja de Ahorros.

El año 1976 está dominado por las discusiones estéticas e ideológicas que redoblan su fuerza al amparo de una nueva asociación amateurista: la ACIC (Asamblea de Cineastas Independientes Canarios). Esta se conformó a raíz de los contactos que se produjeron en Benalmádena entre Francisco J. Gómez Tarín, José A. Bolaños, el Grupo HP (Manuel Villalba y Eduardo Hernández) y los miembros del Equipo Neura; y se vio finalmente configurada a lo largo de la *IV Jornada de Cine de Orense*, en enero de 1976. Además de las personalidades nombradas, conformaron la ACIC Luciano de Armas, Fernando H. Guzmán, Josep Vilageliú, el Colectivo Canario de Creación Artística para la Autogestión Cultural, y los grupos de cineastas de La Cruz Santa, La Orotava y Taco. La creación de este grupo en este momento y no antes no es casual, y supone la reivindicación a voz en grito de las problemáticas sociales que tanto tiempo llevaban comentándose por lo bajo por temor a las represalias, o haciéndose públicamente, pero siendo rápidamente cercenadas por la censura, tal y como hemos comentado anteriormente. La muerte de Franco exigió un posicionamiento ideológico y político radical, para el que la provocación por medio de experimentos estéticos no era suficiente. Se convirtió en una obsesión de época que dividió a los cineastas, a favor o en contra de su voluntad, y dificultó cualquier discusión posible entre la ATCA y la ACIC.

Desde las líneas de la ACIC, que se convirtió en la vía mayoritaria, como demostrarían los resultados de la *I Muestra de Cine Canario* (nuevo collar para el perro de la Caja de Ahorros), se inició entonces un acercamiento a lo que ellos consideraban capas populares, en la línea del proselitismo lorquiano, pero con muchas dosis de populismo. A lo largo de ese año la ACIC proyectó en Taco, en el Club Taoro de La Orotava, en el casino de Arafo, en la semana cultural de El Paso en La Palma, en un intento de alejarse de lo que consideraban sesiones burguesas del Círculo. Siendo francos, la actividad difusora de la ATCA y la ACIC tampoco fue tan diferente, pues ambas agrupaciones proyectaron en lugares similares de la geografía insular. Lo que verdaderamente los diferenció fue su programa estético e ideológico, acusando la ACIC de esteticismos vacíos y complacencia a la ATCA, y ésta a su vez a la ACIC de censurar su libertad artística. En su tesis doctoral, Roberto Arnau Roselló define a la ACIC como «*grupo de grupos*», «en el que hay una especie de vanguardia política que, de alguna forma, decide el tipo de trabajo que hay que hacer (...) Se respetan



las libertades individuales» (dentro del grupo, pues desde la ATCA, los hermanos Ríos tendrán otra cosa que decir), «pero todos se sienten comprometidos con la necesidad urgente de propiciar la demolición definitiva del régimen franquista, lo que hace que acepten que el material que se rueda tenga fundamentalmente una función instrumental y pragmática, dada la urgencia política del momento»³¹.

El manifiesto, que uno de los firmantes y más importantes defensores aún en la actualidad, Francisco Gómez Tarín, calificó de populista e insuficiente (visto con la distancia que el tiempo permite)³², pone de relieve la tensión que se estableció entonces. Los puntos que más ampollas levantaron de este texto, aparecido en *El Diario de Avisos* el 31 de julio de 1976³³, fueron los que correspondían a la condena de lo que consideraban banales esteticismos y su defensa de un arte cercano a los problemas del pueblo canario.

(...)

- b) No admitimos el arte imparcial. El artista no existe más que en relación con el mundo en que vive.
- c) No admitimos la libertad del artista en un sentido tradicional de que es libre de hacer lo que quiera (esto sería libertad de alienación y no de creación). Sólo es verdadero arte, en nuestra opinión, aquel que refleja de una forma correcta la realidad histórica que rodea al artista; es decir, el que resulte del análisis exhaustivo de las circunstancias socio-económico-políticas.
- d) La construcción de un auténtico cine canario es la creación de un cine portavoz de las realidades y alternativas de las clase(s) oprimidas del archipiélago.

V) Optamos por un cine de y por el pueblo y nos comprometemos en la alternativa de un cine popular, que sólo puede ser entendido como:

- a) Inmersión del autor en los problemas reales del pueblo, profunda investigación y vivencia de los mismos. (...)
- b) Abordar la tarea inmediata de formación teórica de las masas a través de un cine didáctico y condicionado en todo momento por la realidad.

(...)³⁴

Fernando Gabriel, cercano a las posiciones de la ACIC, pero con una mentalidad crítica que lo alejó de una demagogia vacía, escribía entonces:

³¹ Roberto Arnau Roselló. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Obtenido el 11 de junio de 2013. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10803/10460>, pp. 315-316.

³² Francisco J. Gómez Tarín. *El cine canario al otro lado de la industria. Un frustrado sueño de infancia*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (2011), p. 156.

³³ Hay una constante confusión bibliográfica en este punto. Tanto Gómez Tarín como Alicia Hernández Vicente y Moisés Domínguez Llanos sitúan el manifiesto el 1/08/1976 en *El Día*, cuando realmente fue publicado el 31/07/1976 en el *Diario de Avisos*, p. 5.

³⁴ «Asamblea de Cineastas Independientes Canarios», *Diario de Avisos*, 31 de julio de 1976, p. 5



(...) En Canarias debe darse un cine nacional («el que concibe el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las diferentes nacionalidades del Estado Español» definición de las reuniones de Orense, 1976), que luche por contribuir a desmontar el sistema y la ideología dominantes. Principalmente, el fuerte y determinante baluarte de la represiva moral burguesa (...) no puede pensarse en un cine con ataduras, un cine que no sea totalmente libre, que siga alimentando la alienación general, falsee la realidad o manipule las conciencias. El único planteamiento válido es el de un cine con variedad de opciones, profundamente crítico, que cuestione continuamente los valores vigentes y sea portavoz del pueblo canario en sus reivindicaciones de todo tipo³⁵.

Tanto Gómez Tarín como Vilageliú reflexionan en la actualidad sobre estas discusiones que llegaron a desestabilizar cualquier proyecto conjunto entre los cineastas amateur y ambos llegan a conclusiones similares. Dice Gómez Tarín que:

las declaraciones programáticas: «No admitimos el arte por el arte, no admitimos el arte parcial, no admitimos la reiterada libertad del artista», etc., asustaban a una cómoda clase de aficionados al audiovisual —que no al cine, y este es un parámetro esencial—, aferrados a su sempiterna canción axiomática de arte y libertad. Y no es que no tuvieran algo de razón, pero evidentemente, era el momento histórico el que imponía las prioridades³⁶.

Quizás sea un comentario más ajustado históricamente el de Vilageliú, comprendiendo cómo las discusiones que se establecieron en torno a las autonomías pudieron influir al lenguaje artístico y cinematográfico:

Se está viviendo un tiempo histórico de grandes cambios, donde es necesaria la unión de todos los demócratas para consolidar las tan anheladas libertades, pero también los grupos de la izquierda radical, entre ellos los nacionalistas canarios, inician una serie de maniobras políticas que impregnan el vocabulario e influyen especialmente en cualquier debate dentro de la cultura, a la que no puede quedar ajeno el cine³⁷.

Lo cierto es que el problema del «pueblo canario» fue un cuestionamiento habitual durante esa década, y sobre todo a partir de la muerte de Franco. Existió un interés por parte de todos los artistas canarios, incluidos los cineastas amateur, de revisar los viejos mitos, sustituyendo las postales de colores por nuevos cuadros, nuevas miradas, de la identidad canaria. La reivindicación de los históricamente oprimidos se convirtió en una opción obligatoria para algunos, una vez saltaron las mordazas.

³⁵ Fernando G. Martín (1980). *Hacia un cine canario: la alternativa latinoamericana*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, p. 187.

³⁶ Francisco J. Gómez Tarín. *El cine canario al otro lado de la industria. Un frustrado sueño de infancia*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárata (2011), p. 156.

³⁷ Josep Vilageliú (2000), p. 325.



Es interesante leer una carta al director en *La hoja del lunes*, ya el 1 de septiembre de 1975, unos meses antes de la escisión del grupo ATCA, cuando el ambiente comenzaba a caldearse. El firmante, Francisco J. Ledesma, responde con indignación a la politización de los contenidos de la crítica de Gómez Tarín y Antonio Bolaños: «En lugar de titular ‘Cine’ o ‘Panorama 7’ debería usted poner ‘Estudio socio-político económico del subdesarrollo ambiental’» (curiosamente el 25 de agosto de ese año, el crítico reseñado, recomendaba a los lectores de su sección que leyesen algunos artículos sobre sociología del subdesarrollo)³⁸

ya que son estos los temas que se abordan generalmente y no los auténticamente del cine (...) Y no es que me parezca mal que se escriba sobre esto, todo lo contrario; pero en las páginas políticas o económicas, no en una sección que, por lo que creía, quería ser sobre cine³⁹.

Lo cierto es que pese a los inconvenientes que ponía este lector, la política dejó de ser un compartimento estanco para enraizar en todas las discusiones de entonces. Estuviesen los contertulios de acuerdo o no, era un hecho omnipresente.

Desde la ATCA las cosas se veían de otra manera. Roberto Rodríguez se defendía en 1976 diciendo que «el cine es arte, libre expresión, por lo tanto cada cineasta debe expresarse de acuerdo con sus ideas y su sensibilidad, y éstas deben respetarse»⁴⁰. Los hermanos Ríos recuerdan los últimos meses de convivencia de los diferentes cineastas en la ATCA como un verdadero frente. Decía Teodoro a Atala Nebot:

bueno, empiezan con ese ataque, la gente empieza a colgar la cámara, es decir, un desastre. Comienza a desmoronarse la Asociación porque eran broncas con la ATCA y la gente no estaba dispuesta a pelearse. «¿Por qué tenemos que pelear? Yo sólo quiero hacer cine». Pero de repente se le dio una importancia al cine político trascendental, capaz de derrotar al gobierno y tumbar a Franco. Aquello era una ridiculez espantosa⁴¹.

Pese a quien pese, las opiniones enfrentadas, que aún hoy se recuerdan con enérgica indignación, estaban ahí, y fueron esos los caminos que determinaron el futuro del cine canario. Por un lado la depuración estética e ideológica en la línea de la ACIC hacia el proyecto Yaiza Borges, por otro la vía profesional (en los distintos ámbitos del cine o los medios audiovisuales en general), por último, el abandono de las experiencias amateur, *colgar la cámara*.

³⁸ Francisco J. Gómez Tarín. «Cine en Canarias: Desengaño y esperanza», *La hoja del lunes*, 25 de agosto de 1975, p. 15.

³⁹ Escribía Francisco J. Ledesma en la sección de cartas al director «¿Dónde está la crítica de cine?», *La hoja del lunes*, 1 de septiembre de 1975, p. 2.

⁴⁰ Entrevista a Roberto Rodríguez por Martín Carmelo y Zenaido en una serie de *Encuentros con los cineastas canarios* (21 de octubre de 1976) en Josep Vilageliú (2000), p. 326.

⁴¹ Atala Nebot (2004), p. 140.



Los años 70 clausuraron con un definitivo cambio de signo. La *1 Muestra de Cine Canario*, a la que acudieron 29 películas, repartió los principales premios a las obras de integrantes de la ACIC. El primer premio fue para dos películas *La mugre* de Domingo Luis Hernández y *El encierro* donde se recogían imágenes del encierro de los estudiantes de pedagogía en la Universidad de La Laguna. El segundo premio fue para *Silencio 2ª parte* de Luciano de Armas, *¿Quién es Victoria?* de Gómez Tarín y José A. Bolaños y *Contrapunto* de Francisco Alonso. Como decía Gómez Tarín años antes y nosotros unas páginas más atrás ahí estaban *los puntos de miseria*, que la censura había retirado en muestras anteriores. Otros hitos importantes para la crítica y la autocrítica de la ACIC fueron las muestras de cine canario americano, celebradas en la Casa Colón, así como el *1 Encuentro de Cineístas No Profesionales Canarios en Playa del Inglés*, de abril de 1977, promovido por el Grupo de Cineístas Amateurs de Las Palmas, en cuyo seno se vió la necesidad de crear una federación que aunase a todos los cineastas, y que proporcionase una infraestructura sólida. Esta idea, estaba herida de muerte antes de nacer. Tenerife seguía siendo la isla más dada al conflicto, escribía Ignacio Burgos en *La Tarde* el 4 de agosto de 1977 sobre una reunión en el Círculo de Bellas Artes para constituir la Asamblea Insular de Tenerife (subdelegación de la Federación Canaria de Cine No Profesional, que se constituiría en septiembre de ese año). Como ocurrió en otros ámbitos de la vida cultural y política, la unión que había traído la lucha soterrada, se desintegró en un sinfín de opciones, en un abanico de individualismos, unas veces milagrosamente unidos en la utopía colectiva, y más habitualmente desunidos por intereses contrarios.

PROYECTO AMATEUR DE LOS HERMANOS RÍOS. FICCIÓN, EXPERIMENTACIÓN Y DOCUMENTAL. LA TOMA DE CONTACTO CON EL MEDIO Y LA DEFINICIÓN DE UN LENGUAJE

Al amparo de este contexto político, social y cinematográfico que hemos definido se encuentran los trabajos amateur de Teodoro y Santiago Ríos, inmersos desde el principio en las actividades programadas por la ATCA en el Círculo de Bellas Artes, pero con las miras puestas, desde el comienzo, en la consecución de un cine profesional. Su trabajo amateur se inserta en el marco de esta asociación amateur, de la que fueron miembros fundacionales en aquella reunión en el bar Corinto en 1973. Las exigencias en la organización de actividades de este grupo (exhibiciones amateur cada jueves en el Círculo, ciclos de cine, proyección itinerante en distintos puntos de la geografía insular, convocatoria de concursos, etc.) no impidió que desarrollasen una producción nada desdeñable que incluye nueve títulos realizados entre 1972 y 1975, el primero de ellos perdido y el último nunca estrenado. Pese a la escasez de medios que definió el ensayo amateur de todos estos jóvenes realizadores, el trabajo de los hermanos Ríos se caracterizó siempre por el impulso hacia la depuración formal y el progresivo perfeccionamiento argumental, indagando en los más diversos géneros a lo largo de estos tres años. La crítica fue a grandes rasgos monolítica con respecto a su trabajo amateur, reconociendo la valía





Teodoro y Santiago Ríos junto a sus padres.

de su incipiente profesionalidad, y señalando sus reservas hacia algunos puntos, que los propios hermanos reconocen hoy como atrevimientos de juventud.

El entorno familiar de Teodoro y Santiago Ríos fue el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de sus potencialidades artísticas. Poseer cámaras de 8 mm primero y Súper-8, no era algo extraño en los hogares de los años 50 y 60, y por lo tanto no es el condicionante principal de su interés por el medio cinematográfico. Si lo fue sin embargo el temprano contacto de ambos con la imagen, el teatro y la literatura, en el contexto moderno de cosmopolitismo de la Cuba de los años 50. Teodoro Ríos (senior) fue un pintor relevante dentro del panorama canario de la posguerra, miembro del grupo de *Pintores Independientes Canarios* (1947), donde desarrolló una obra de tintes surrealistas junto a artistas como Juan Ismael o Carlos Chevilly, así como en Cuba, donde en los años 50 destacó su actividad como retratista. La composición de imágenes, los juegos de encuadre y de perspectiva que la bidimensionalidad de la pintura comparte con el medio cinematográfico y que los hermanos Ríos vieron a lo largo de su infancia, explica la temprana comprensión del lenguaje y la intuición planificadora de la que hacen alarde en sus obras amateur. En la entrevista concedida por los cineastas a Atala Nebot (2004) para la revista *Latente*, Teodoro recuerda cómo su padre manejaba ya una cámara Kodak de 8 mm de 1948, con la que filmaba material que era luego visionado en el entorno familiar, «con un sentido artístico y un sentido del encuadre muy bueno (...)»⁴². El interés de

⁴² Atala Nebot (2004), p. 136.



Teodoro Ríos (senior) por el cine lo llevó incluso a pintar fotograma a fotograma una película de dibujos animados sobre celuloide que llegó a verse en La Palma. La madre de los hermanos, por otro lado, fue una gran amante del teatro, así como actriz aficionada en la Escuela de Arte de Santa Cruz de Tenerife. El género dramático y la literatura en general fueron un medio conocido y discutido en el seno familiar, algo que puede observarse en la inclinación literaria y teatral de Santiago Ríos, tanto en su adaptación de obras ajenas (*Talpa* y *El Aleph*), como en su desarrollo autónomo como guionista. Por último, dentro de estos primeros contactos que pudieron inspirar la elección profesional de Teodoro y Santiago, cabe destacar la figura de su tío Santiago Ríos (senior), primer actor de la televisión cubana en 1956. Atendiendo a lo anterior, no extraña que la imagen en movimiento fuese el medio escogido para contar historias, en un momento en el que desarrollo tecnológico lo hizo posible.

Ya de regreso a Tenerife, seis meses después de la Revolución Cubana, y tras algunos años de adolescente acercamiento a las cámaras de 8 mm, Santiago Ríos expresó su interés de estudiar cine. Las dificultades que implicaba para entonces cursar dichos estudios en Madrid le inclinaron a estudiar Filosofía y Letras en la Universidad de La Laguna, mientras su hermano mayor hacía lo propio estudiando Publicidad y Relaciones Públicas. Al filo de los años 70 la ecuación ya estaba casi resuelta. Los hermanos habían mantenido contacto en uno u otro momento con todos y cada uno de los sectores que implica la creación cinematográfica. Un pensamiento literario para la configuración del argumento y el guión literario, una mente plástica por ósmosis de conocimientos compositivos y artísticos para la realización del film, y grandes dosis de pragmatismo adquiridas por Teodoro en el curso de su carrera, que se pondrían a prueba en la dirección de la ATCA y en la difusión de los cortometrajes del grupo amateur por las islas. El camino hacia el cine profesional estaba ahí, solo restaba empezar a andar.

La animación generalizada en torno al medio, con la apertura de Salas Especiales, y la promoción de festivales de cine amateur, que se remontan a los años 60 como ya hemos comentado, fue el catalizador para su despegue definitivo. En el año 1972 el I Certamen Regional de Cine Amateur «Día Universal del Ahorro», organizado por la Caja de Ahorros, actuó como acicate colectivo para todos aquellos aficionados al cine cuyo contacto se reducía a los casuales encuentros en los estudios fotográficos de Acevedo o de Walter Sieper⁴³. Animados ante la posibilidad de este nuevo certamen Teodoro y Santiago se estrenaron en el medio con un cortometraje en Súper-8 titulado *Alucinaciones*. Uno de los rollos de esta peli-culita, rodada entre amigos en unos yacimientos guanches, se extravió en Madrid, cuando fue enviado a revelar. Aunque en aquel momento perdieron la oportunidad de concursar, Santiago Ríos recuerda que aquel ensayo de juventud truncado sirvió de toma de contacto para continuar con su siguiente cortometraje⁴⁴.

⁴³ Teodoro y Santiago Ríos. *ATCA*, en Aurelio Carnero Hernández y José A. Pérez-Alcalde Zárate (2011), p. 165.

⁴⁴ Información oral obtenida en la entrevista a Santiago Ríos (20/06/2013).



Talpa fue el producto de varios días de rodaje durante la Semana Santa de 1973. Esta segunda obra, la más ponderada por la crítica y los certámenes de aquellos años, resultó ser un cortometraje coherente y compacto, una verdadera sorpresa dentro del formato subestándar, pese a las dosis de inocencia que Teodoro identifica en ella ya pasados los años⁴⁵. La ficción, como género en el que primeramente experimentan, denota su preferencia por una línea sobre la que volverán una y otra vez a lo largo de su carrera en los medios audiovisuales. *Talpa* se inspira en un relato homónimo escrito por el mexicano Juan Rulfo en los años cuarenta, dentro del compendio de cuentos *El llano en llamas* (1953). Santiago Ríos, quien adaptó el relato, supo extraer del breve cuento la densidad de la terrible visión del mundo rural mexicano, surcado por la miseria, el fanatismo y la violencia. La historia gira en torno a tres personajes, lo que hacía más sencillo su adaptación modesta. Tanilo, interpretado por Ernesto Galván, está enfermo de una terrible afección que le envenena la sangre y surca su piel con purulentas pústulas. Tras permanecer varios años impedido suplica a su mujer, Natalia (Zoraida González), y a su hermano Sebastián (Miguel Rodríguez), que lo lleven a ver a la Virgen de Talpa, a varios meses de camino de Zenzontla, donde viven, para que esta le cure. A Natalia y a Sebastián los ha unido en adulterio la desesperación y el sufrimiento, convirtiéndose el camino a Talpa, a rastras con un Tanilo moribundo, en un asesinato donde la idolatría y la infidelidad son cómplices. Al guionizar la historia, con un diálogo parco pero revelador, y unas imágenes con una carga semántica que no requería de acompañamiento ninguno, se subrayaron los elementos más importantes de la historia de Rulfo. El primero de ellos, la idolatría encarnada en el patetismo de Tanilo, apenas una piltrafa de carne delirante con la única obsesión de ser curado milagrosamente.

Quando lleguemos he de estar preparado para que la Santa Virgen me conceda el milagro... Natalia, Natalia, mira las velas, las velas de la promesa, que no se hayan partido... también podría cargar, una cruz, sí, una Santa Cruz, como la que cargó Cristo... sí y también tengo que rezar más, para que la Virgencita sepa que sé rezar bien (...)⁴⁶.

Con esta puerilidad indefensa divaga Ernesto Galván, mientras su mujer y su cuñado esperan a que se duerma «para arrimarse a la soledad del campo, fuera de los ojos de Tanilo y desaparecidos de la noche»⁴⁷. El adulterio es otro de los núcleos dramáticos de la historia de Rulfo, un adulterio culpable, no tanto producto del deseo como de la angustia. Teodoro y Santiago aprovechan la condición significativa de la imagen para sugerir la pasión que une a los cuñados, sin expresarlo en palabras. La primera sugerencia está en el plano de una hoguera, que con un corto barrido ascendente encuadra el momento en que la mano de Sebastián busca la de Natalia,

⁴⁵ Documental *Huellas. Los Hermanos Ríos. Cine e identidad*. Con entrevistas a Teodoro y Santiago Ríos, José H. Chela, y Fernando G. Martín.

⁴⁶ Teodoro y Santiago Ríos. *Talpa*. 1973.

⁴⁷ Juan Rulfo (1996). *El llano en llamas*. Cátedra. Madrid, p. 78.



Miguel Rodríguez como Sebastián durante el rodaje de *Talpa*.

para ir a esconderse en las sombras. Otro momento, más sutil, se justifica habiendo visto el anterior: mientras Tanilo, inválido en la cama pide a Natalia que lo lleven a Talpa, ella, en la ventana, de espaldas a su marido, mira absorta el trabajo de Sebastián en el campo, la antítesis de todo lo que es su esposo. En el cortometraje se subraya un punto que no se incluye en el texto de Rulfo: la dramática insistencia de Tanilo a Natalia sobre cómo la Virgen le devolverá la salud, para que pueda volver a ser un hombre para ella. De forma redundante le recuerda el tiempo en que fueron felices y él podía mantenerla. Esto hace aún más crueles el engaño y el terrible camino a Talpa.

El remordimiento por la muerte de Tanilo, provocada por tantos días de peregrinaje y por la crueldad de Sebastián y Natalia, es el comienzo y el culmen de este drama, tanto en el libro como en la adaptación. Aquella pasión que había unido a los amantes se transforma en culpabilidad y pena, y provoca la separación de los amantes a la muerte de Tanilo. Así comienza confesando Sebastián, narrador en primera persona del cuento de Rulfo el asesinato:



porque la cosa es que a Tanilo entre Natalia y yo lo matamos. Lo llevamos a Talpa para que muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo llevamos empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre (...). Pero ahora que está muerto la cosa se ve de otro modo. Ahora Natalia llora para que él vea, desde donde está, todo el remordimiento que lleva encima de su alma (...) Es de eso de lo que quizá nos acordemos más seguido: de aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro⁴⁸.

Teodoro y Santiago escogen igualmente abrir y cerrar con la desolación del remordimiento: un plano a contraluz de Sebastián, recortado por la puesta de sol, gimiendo, *Tanilo, hermano, perdóname, perdóname, perdóname*; y como cierre Natalia, llorando arrodillada junto al montículo de piedras donde descansa el cuerpo de Tanilo. Unos curiosos *jump cuts* alejan progresivamente la escena, mientras la sombra del ocaso se traga a Natalia, al ritmo de su llanto desconsolado.

Santiago Ríos, que adaptó los principales nudos argumentales, no pudo sin embargo llevar a la imagen, con los medios de los que disponían, una de las cuestiones planteadas por Rulfo: la idolatría como un problema colectivo, como una lacra anestésica de la sociedad mexicana que él denuncia. Algunas de las imágenes más poderosas del relato son las descripciones de multitudes que se dirigen a Talpa, y que una vez allí danzan y rezan, como poseídas, para que la Virgen los sane. Los animales son usados magistralmente por Rulfo en estas imágenes como metáforas de la anarquía, la ceguera y el sufrimiento de esos peregrinos mexicanos.

Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelonados bajo el sol (...)

Desperdigadas por todas partes brillaban las fogatas y en derredor de la lumbre la gente de la peregrinación rezaba el rosario, con los brazos en cruz, mirando hacia el cielo de Talpa. Y se oía cómo el viento llevaba y traía aquel rumor, revolviéndolo, hasta hacer de él un solo mugido (...)

Eso hacía el señor cura desde allá arriba del púlpito, y después que dejó de hablar, la gente se soltó rezando toda al mismo tiempo, con un ruido igual al de muchas avispas espantadas por el humo (...)

Sin embargo, la imposibilidad de dar salida a estos cuadros, no impidió crear imágenes nuevas, igualmente poderosas. Tanilo adquiere la iconografía de un Cristo en el desierto, traicionado y doliente, acompañado en muchos de los planos de Natalia y Sebastián, uno a cada lado, como el icono de una deesis.

No solo el crudo realismo de la obra de Rulfo fue trasladado al film, también se hizo lo propio con su particular concepción narrativa, que lo aleja del realismo convencional. Se alterna el desorden cronológico de la historia, por medio de *flash backs* y *flash forwards* continuados; con los cambios de puntos de vista, observables en

⁴⁸ Ídem, pp. 77, 79, 86.



Ernesto Galván como Tanilo, Zoraida González como Natalia y Miguel Rodríguez como Sebastián, arrodillados ante la Virgen de Talpa.

el comienzo, cuando los tres personajes se presentan con una voz en off, un recurso semejante al usado en el teatro; y con la sucesión de monólogos interiores y diálogos.

Técnicamente la película cuenta con una limpieza sorprendente, tratándose, como dijo Teodoro Ríos en el documental *Huellas*, de un ensayo, un aprendizaje de juventud. Se hace uso de planos enfáticos, como picados, contrapicados, incluso un patético nadir, cuando Tanilo muere y cae de bruces en el suelo, con los brazos en cruz, aún aferrando fuertemente una vela en cada mano. Momentos antes se hace uso de una cámara subjetiva, convulsionada por los últimos estertores de Tanilo. Es llamativo también el partido artístico que se saca a la profundidad de campo y a los juegos de enfoque y desenfoco de primeros planos. El *flashback* que nos lleva de regreso a Zenzontla nos muestra, ante un desenfocado Tanilo recostado en la cama en último plano, el rostro de Natalia de perfil, apareciendo y desapareciendo del primer plano, con el movimiento pendular de la mecedora en la que está sentada.



Las secuencias se intuyen bien planificadas, siendo muy característica la insistente filmación del sol, del cielo abrasador, realizando barridos verticales que, al enfocar directamente al astro, generan el tan particular destello sobre el objetivo. Si algo puede resultarnos quizás extraño, es el uso brusco del zoom en algunas secuencias, tema sobre el que los hermanos Ríos no estuvieron del todo de acuerdo, porque para Santiago, la cámara en el cine, no se tiene que ver⁴⁹. La sonorización, pese a las complicaciones que suponía sincronizar el sonido en una película de Súper-8, resulta perfectamente adecuada y contribuye en la configuración de la atmósfera. Las escenas de la peregrinación se acompañan de una música mexicana de flauta, con un ritmo obstinado que subraya la pesadez del caminar, y que solo cesa cuando la triste comitiva hace un alto en el camino. El viento, igualmente obstinado, sustituye entonces a la música, como un zumbido de moscas, semejante al que cubre las llagas de Tanilo.

Santiago Ríos reconoce que *Talpa* le proporcionó una historia accesible al poco presupuesto de que disponían, de sencilla realización y ambientada en unas localizaciones que se prestaban a su reproducción en los muchos escenarios que proporciona Tenerife. Las Cañadas del Teide sirvieron de desierto y la iglesia de Porís de Abona hizo las veces de santuario de Talpa. Cuando Teodoro Ríos dijo:

ahí queríamos ensayar de todo: guión, cámara, fotografía, decoración, vestuario, el trato con los actores. Estábamos haciendo realmente un experimento, estábamos aprendiendo⁵⁰,

no se equivocaba, pero el resultado de este primer experimento tuvo una calidad aún hoy reconocible, pese a que su ritmo nos pueda resultar extraño.

La opinión de la crítica fue unánime. La película era una digna muestra que como decía José H. Chela «nos da la medida de lo que puede hacerse aquí, con una cámara, unos pocos actores y algo de talento y entusiasmo»⁵¹. En esa misma crítica decía Chela:

es sin duda una película dignísima. Con una fotografía excelente, una planificación muy cuidada y una adecuada interpretación de Tito Galván, Miguel L. Rodríguez y Zoraida González, esta última quizá un poquito por debajo de sus compañeros de reparto. Film que sorprende a todos por su ritmo y calidad. Ambientación perfecta.

Lo mismo debió pensar el jurado del Certamen internacional de Cine Amateur SNIACE en Santander, y de la Bienal Internacional de la Costa Azul en Niza, donde obtuvo sendos primeros premios en 1974.

⁴⁹ Información oral obtenida en la entrevista a Santiago Ríos (20/06/2013).

⁵⁰ Documental *Huellas. Los Hermanos Ríos. Cine e identidad*. Con entrevistas a Teodoro y Santiago Ríos, José H. Chela, y Fernando G. Martín.

⁵¹ José H. Chela. «II Certamen Regional de Cine Amateur. Films de Argumento», *La Tarde*, 3 de noviembre de 1973, p. 22.

El Aleph, cuento que Jorge Luis Borges escribió en 1945, fue la segunda empresa de adaptación cinematográfica que Teodoro y Santiago emprendieron en los años de aprendizaje amateur. Fue sin duda una apuesta mucho más arriesgada y compleja que la anterior, debido a la preeminencia en el texto de origen de las cualidades reflexivas por encima de la acción, lo que dificultó su traslación al lenguaje de la imagen en movimiento. El resultado fue de nuevo técnicamente interesante y argumentalmente diferente al propio relato de Borges, pero careció de la solidez de *Talpa*, siendo más un ensayo heterogéneo de técnicas narrativas y cinematográficas. Este cortometraje, rodado durante dos semanas en la residencia lagunera del escritor Domingo Cabrera Cruz en Camino Largo, recibió el primer premio del III Certamen Regional de la Caja de Ahorros, ante una crítica más dividida que en la primera ocasión.

Argumentalmente, la cuestión que más llamó la atención fue el tratamiento *caligráfico*⁵² de la obra de Borges. Es cierto que los monólogos internos que acompañan al protagonista Borges, así como las declamaciones de Carlos Argentino Daneri, el segundo de los personajes, son calcos, con algunas variaciones, del texto; pero no ocurre así con el sentido de la historia y su desenlace, que se dislocan partiendo de las ideas argumentales principales. Curiosamente la crítica apenas dice nada al respecto, pero se puede entender el desconcierto que implicaba la semejanza formal entre texto y guión por un lado, y la absoluta diferencia entre el sentido de uno y de otro. Santiago Ríos, hoy en día recuerda aquellas maniobras como un verdadero atrevimiento de juventud. Era tal su devoción por la obra de Borges que se atrevió incluso a trastocar el significado del texto, tras una petición de adaptación denegada al propio representante del escritor argentino.

El Aleph, inserto en la colección de cuentos homónima, hace uso de la técnica narrativa, tan habitual en Borges, de la falsa confesión autobiográfica. El escritor, platónicamente enamorado de Beatriz Viterbo, regresa tras su prematura muerte, cada 30 de abril a su casa de la calle Garay, que el tiempo y la presencia de Carlos Argentino Daneri, primo y amante de Beatriz, han convertido en un mausoleo incólume a su memoria. La historia tiene tres nudos temáticos importantes que contribuyen a definir la reflexión principal de la historia: El triunfo del olvido sobre el recuerdo, aun cuando ante los ojos del protagonista se hayan revelado simultáneamente las infinitas caras del mundo. El primer nudo del argumento es la muerte de su adorada Beatriz, el desencadenante además de las reflexiones. Borges toma posiciones junto al recuerdo:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y

⁵² Francisco J. Gómez Tarín. «Crónica de un certamen», *La hoja del lunes*, 4 de noviembre de 1974, p. 15.



vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita. Cambiará el universo pero yo no (...)»⁵³.

El segundo nudo argumental es Carlos Argentino Daneri, fuente de todas las envidias y los celos de Borges. Es también el guardián de este recuerdo, quien perpetúa la figura de Beatriz en la casa de la calle Garay a la que Borges acude religiosamente cada aniversario de su cumpleaños. Borges tolera su pedantería y su charla, como a un mueble más de la casa, que le asegura la recreación de un escenario que compartió con Beatriz. La rivalidad de ambos pretendientes es también profesional. Carlos es poeta y está escribiendo el poema *La Tierra*, donde

se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas del comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton⁵⁴.

El tercer nudo argumental es también el núcleo de la historia: la revelación del Aleph. Tras años de soportar la cargante disertación poética de Carlos, éste le desvela angustiado su gran secreto: la existencia de un Aleph en el sótano de la casa de la calle Garay. —¿El Aleph?— repitió Borges. —*Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos*⁵⁵. Este maravilloso visor es la fuente del poema de Carlos Argentino Daneri, que pide desesperado ayuda a Borges ante la posibilidad de que sea destruido por el inminente derribo de la casa. Borges, entre regocijado por la locura siempre presentida y ahora confirmada de Carlos, y temeroso ante el peligro que corre el mausoleo de Beatriz acude a ver el Aleph. Tras ser recibido por Carlos con una copa de sospechoso coñac se zambulle en el sótano, escéptico, hasta que se le revela el inconcebible universo:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Fray Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico, yo solía

⁵³ Jorge Luis Borges (2009). *El Aleph*. Alianza Editorial. Madrid, pp. 175-176.

⁵⁴ Ídem, pp. 181-182.

⁵⁵ Ídem, p. 188.



maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra (...)»⁵⁶.

Pese a los esfuerzos de Daneri, la casa es destruida, y el Aleph con ella. Esto da pie al insólito desenlace: un retorno a la reflexión de origen invertida: el triunfo del olvido.

En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido⁵⁷.

En una cabriola magistral Borges opone al «Cambiará el universo pero yo no», un rotundo «me trabajó otra vez el olvido». En un movimiento muy de su gusto, al absurdo del mundo no opone sino una elegante ironía.

Como escribíamos al comienzo, el traslado de esta historia al medio cinematográfico se antoja una empresa compleja, en la medida en que se contraponen dos formas narrativas: la reflexiva, en todos aquellos monólogos internos de Borges, y la descriptiva, cuyo más importante pasaje es la enumeración del espectáculo infinito del Aleph. El problema que supone describir en literatura, queda solventado en el lenguaje visual con la sola imagen, algo que ya observó el escritor: ¿Cómo transmitir a los otros el infinito Aleph (...)»? «Quizás los dioses no me negarían una imagen [aquí se refiere a la imagen literaria] equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad»⁵⁸. En el cine, la posibilidad de sobreimpresionar en un mismo negativo abre las puertas incluso a generar un efecto similar al del Aleph («En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto»)»⁵⁹. El mayor

⁵⁶ Ídem, pp. 192-194.

⁵⁷ Ídem, p. 195.

⁵⁸ Ídem, p. 191.

⁵⁹ Ibídem.





Zoraida González como Beatriz Elena Viterbo frente a la librería de Domingo Cabrera Cruz en su casa de Camino Largo.

problema es el de reflejar en imágenes una reflexión interior excesivamente compleja como la de Borges. Las voces en off y los diálogos son una de las posibilidades, lo que acerca el fenómeno cinematográfico a la literatura y al teatro.

Precisamente esta fue una de las críticas que recibió el cortometraje de los hermanos Ríos en 1974. Escribía Gómez Tarín en *La hoja del lunes*:

El Aleph de Teodoro y Santiago Ríos (Súper-8) es una pura caligrafía del relato de Borges en que está basado. Film preciosista, literario (más bien parece teatro filmado), que abusa de la iluminación indirecta⁶⁰.

La elección para la transmisión de las reflexiones de Borges pasó por el uso de voces en off, en distintas circunstancias: mientras Borges escribe en su escritorio,

⁶⁰ Francisco J. Tarín. «Crónica de un certamen», *La hoja del lunes*, 4 de noviembre de 1974, p. 15.

mediante primeros planos de su rostro ensimismado, o simultáneamente al enfoque de los aspavientos de Daneri, y a su charla «continua, apasionada, versátil y del todo insignificante»⁶¹. Esta última elección es quizás la más cinematográfica de las tres en la medida en que la imagen no redundaba en lo que la voz enuncia, sino que aporta diferente información.

El problema de la representación de todas las simultáneas facetas del Aleph queda solventado por el giro argumental que se le da al texto de origen. Santiago Ríos se aleja de la irónica reflexión final de Borges para centrarse en la corrosiva obsesión del recuerdo. *El Aleph* de los hermanos Ríos prolonga hasta sus últimas consecuencias la determinación del comienzo del texto: «Cambiará el universo pero yo no». El olvido deja de ser la moraleja, para convertirse en una historia sobre los estragos del amor en el recuerdo. El problema del Aleph es entonces secundario y la experiencia que Miguel Rodríguez como Borges tiene de ella se reduce a un punto blanco que se acerca al espectador, asociado al plano de su rostro desencajado. A partir de este momento la historia varía. Borges no puede dejar de pensar en la posibilidad de ver el pasado en el Aleph, de recuperar, al menos en efigie a Beatriz. En una tensa confrontación con Carlos, rivalizando por el recuerdo de la amada muerta, éste le dispara, y Borges, en agónica persecución, lo asesina en el jardín.

El final se antoja complejo y, según el propio Santiago Ríos, está abierto a la interpretación. Borges, herido de bala, cae rendido en una silla, y cierra los ojos. Seguidamente lo vemos descendiendo al sótano y recostándose frente al Aleph, donde ahora se asoma Beatriz, en idílicas imágenes. Imágenes que por otro lado son muy semejantes a las que el propio Borges pudo ver en un sueño anterior. Borges reaparece sentado en la silla, muerto. Metafóricamente una vela, junto a la ventana, se apaga. La pregunta que se plantea es la siguiente: ¿Bajó realmente por segunda vez al Aleph? ¿O fue el último sueño de una mente obsesionada con un recuerdo? Eso ya es trabajo del espectador. Por lo expuesto, este cortometraje es una versión totalmente libre del cuento de Borges, y aun partiendo de los mismos presupuestos, arriba a conclusiones diametralmente opuestas.

La técnica es por otro lado un ensayo aparte, una apuesta difícil, que sirve a los propósitos del argumento y contribuye a crear una atmósfera teatral. La película, a excepción de las escenas oníricas de Beatriz, y de una escena de Borges y Carlos en el jardín, está filmada íntegramente de noche. La oscuridad supone un reto para la iluminación, pero facilita la transmisión del mensaje en complicidad con la puesta en escena. La casa de la calle Garay es un verdadero amontonamiento de objetos del recuerdo: candelabros, espejos, fotografías, cuadros, rocamboscos muebles, música antigua, que contribuyen, envueltos en la noche, a hacer de la casa el sancta sanctorum de Beatriz. Los intensos claroscuros sobre los rostros de los personajes cargan de dramatismo los encuentros de Carlos y Borges, y dotan de locura sus expresiones. La iluminación y la técnica es especialmente llamativa en dos momentos del cortometraje: el primero de ellos acompaña una de las disertaciones de Borges

⁶¹ Jorge Luís Borges (2009), p. 177.





con voz en off. Sentado solo en el ángulo de un café, una luz directa sume en la oscuridad el establecimiento, menos la mesa en la que se sienta, y una bella pared azulejada tras él. El resultado es quizás el más teatral de todo el film. El segundo es la magistral persecución en la más cerrada noche de ambos protagonistas. Cámara en mano se sigue el rostro de Carlos, sólo iluminado por una pequeña *spot light*. Los fotogramas se mueven a una velocidad mayor de la natural, y el movimiento de Carlos es entrecortado e inconexo. Como banda sonora solo una respiración entrecortada. De la nada aparece Borges, brillando entre las sombras con su camisa demasiado blanca. Un golpe y un primer plano del rostro ensangrentado de Carlos. Una escena digna de las películas de terror que tanto gustaban a Santiago Ríos en su juventud.

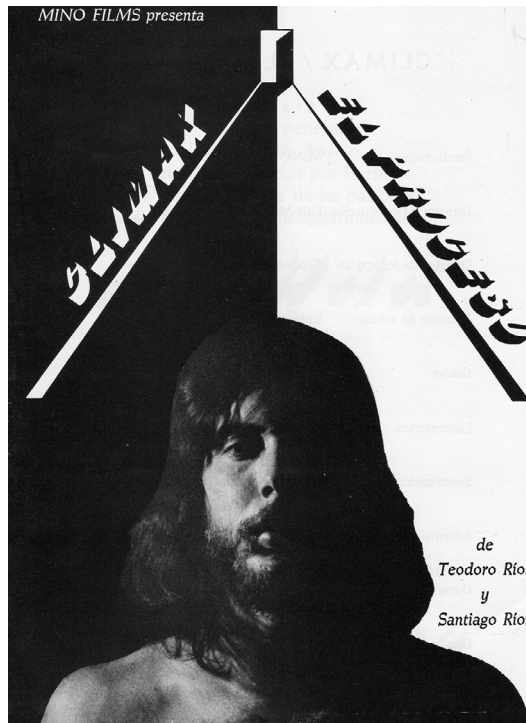
Además de Ernesto Galván, Miguel Rodríguez como Borges y Zoraida González como Beatriz vuelven a configurar el reparto de este cortometraje, destacando, como la vez anterior, la interpretación de Ernesto, como gesticulante y excéntrico Carlos Argentino Daneri. La pedantesca charla y los aspavientos de este actor terminan por dar el aspecto teatral al film. La música es quizás la nota más discordante, pues la nostálgica melodía de violines no termina de encajar con el drama representado.

En resumen, y tal como comentamos al comienzo, fue una empresa más compleja que supuso un verdadero reto tanto narrativo como técnico. Quizás por eso los resultados no fueron tan satisfactorios para la crítica.

El Aleph de Teodoro y Santiago Ríos es un trasplante a la pantalla del célebre relato de Jorge Luis Borges. El proyecto encerraba grandes dificultades, y la mayoría han sido vencidas por los hermanos Ríos, que una vez más demuestran su madurez técnica, su capacidad para la dirección de actores y su sensibilidad para crear con pocos medios unos climas perfectos. Siendo con mucho el mejor film presentado a concurso, se le puede reprochar algunas cosas, como su excesiva carga de literatura. Como el desvirtuar la idea universal borgiana, para reducirla a un simple interés de tipo amoroso. Como el hecho de que, mientras su anterior obra, *Talpa*, trataba una temática que era válida y extrapolable a las islas, *El Aleph* se queda tan solo en un ejercicio de estilo...⁶².

Entre 1974 y 1975 Teodoro y Santiago rodaron cinco películas amateur. Las dos primeras: *Climax/El proceso*, se exhibieron juntas, y supusieron un giro de 180° hacia un cine experimental, carente de argumento al uso. En el rodaje de una de ellas ya utilizaron el 16 mm, tras adquirir una cámara Paillard Bolex y una Beaulieu, con las que también rodarían su primer proyecto semiprofesional: *El país de los hombres azules*. *Climax* fue una burla a la censura, y como su nombre indicaba era una representación estilizada del clímax sexual. Sobre una pantalla absolutamente oscurecida, solo un rectángulo vertical de luz destaca en la parte superior del encuadre. A lo largo de nueve minutos la cámara se va acercando, poco a poco, casi

⁶² José A. Chela. «III Certamen Regional de cine amateur: argumentales o el comercial en formato reducido», *La Tarde*, 9 de noviembre de 1974, p. 15.



Folleto anunciador de *Climax/El Proceso* con el rostro de Santiago Ríos.

imperceptiblemente en dirección a esa abertura, de la que salen rítmicos gemidos de placer. Justo cuando empezamos a adivinar en la puerta entreabierta el perfil de una cama, el movimiento de acercamiento se acelera, como el mismo deseo del espectador por adentrarse en el espectáculo. Ya en el vano de la puerta, ésta se cierra de golpe, para sobrepresionarse un *Fin* en la negra pantalla. Santiago Ríos recuerda que «incluso el más retrógrado se dejaba llevar por el hipnotismo del pasillo. La cosa era arrastrar al que no quería verlo hasta el final»⁶³.

El Proceso jugaba también con el desarrollo de un único motivo que se resolvía en un sorpresivo final. En 1974 *El Proceso* no era un título inocuo. Aludía a *El Proceso* de Kafka, donde un hombre era juzgado por un aparato judicial monstruoso y anónimo en base a un delito que no había cometido. En aquellos años de encarcelamientos y represión aquel título era una provocación, y una promesa de lo que el público iba a ver. Sin embargo, el juego era el siguiente. Sobre la pantalla aparecía

⁶³ Información oral obtenida en la entrevista a Santiago Ríos (20/06/2013).

el rostro de Santiago Ríos, cubierto por ambas manos, iluminado lateralmente y acompañado durante algunos minutos por un ensordecedor pitido. Lentamente va descubriéndose la cara y abriendo los ojos, mientras el pitido es sustituido por un rítmico latido y una angustiada respiración. Para poder generar un movimiento entrecortado cada fotograma se aisló y se repitió diez veces. Tras varios minutos, el rostro se desencaja en un grito que culmina en un ATCHÚS! Efectivamente, es el proceso de un estornudo.

Estos cortos se proyectaron delante de algunas películas cuando el NODO dejó de ser obligatorio, tanto en Canarias como en Barcelona. La gente gritaba, aplaudía o pataleaba, pero lo cierto es que no fueron indiferentes⁶⁴. Teodoro y Santiago Ríos quisieron continuar por este camino, pero el proyecto profesional, a partir de su documental en el Sahara, se hizo prioritario. La crítica se dividió ante estos cortometrajes, en un momento en el que las discusiones entre el cine de acción social y el cine como arte libre eran habituales en el Círculo. Francisco J. Gómez Tarín dijo desde *La hoja del lunes* que *El Proceso*, *Clímax* y *Katharsis* eran un cambio de línea hacia un cine experimental, lo que era en líneas generales y pese a sus logros, un retroceso⁶⁵. Por el contrario, escribía Chela en su sección de La Tarde, *El Cine, aquí*, que *Katharsis* (que pasaremos a comentar),

Clímax y El Proceso era un paso adelante dentro de la producción de los hermanos: hablo de un paso adelante, porque en estos tres films Teodoro y Santiago Ríos han comenzado, por un lado, a perderle el respeto al lenguaje cinematográfico; entendamos a lo preestablecido (...) Por otro lado, los autores tinerfeños han comenzado a pinchar al público, a hacerles participar, a importarles también menos el patio de butacas y sus reacciones; esto está muy claro: *Clímax* y *El Proceso* pueden ser tomados, por un sector del respetable sin mucho sentido del humor, como dos pequeñas pero monumentales tomaduras de pelo (...) ⁶⁶.

Katharsis, su siguiente cortometraje, fue un trabajo realizado en colaboración con el artista plástico Yamil Omar, y ciertamente es difícil saber si los hermanos Ríos pusieron su técnica al servicio de la obra de éste, o si por el contrario fue éste el que se prestó como motivo para una idea de los hermanos. Se podría definir este experimento como un retrato cinematográfico de Yamil Omar y su producción, llevado a cabo mediante interesantes asociaciones de imágenes que confrontan al autor con su propia obra. La acción, que no es tal, se sitúa en el estudio del autor, abarrotado de objetos diversos que conviven con sus tenebrosas pinturas y esculturas. La penumbra, con la que Teodoro y Santiago habían empezado a experimentar en *El Aleph*, envuelve la casa en una atmósfera terrorífica. La película se recrea en

⁶⁴ Ídem.

⁶⁵ Francisco J. Gómez Tarín. «El mal comienzo de un largo camino (III)», *La hoja del lunes*, 22 de septiembre de 1975, p. 12.

⁶⁶ José A. Chela. «Katharsis, Clímax, El Proceso: Un paso hacia adelante», *La Tarde*, 17 de mayo de 1975.



Rodaje nocturno de *Puzzle*.

abundantes planos detalle de las agónicas figuras de Yamil: volúmenes viscerales, cuerpos estirados, entrelazados; contrapuestos a planos insertos de partes del cuerpo de su autor: el pelo tembloroso de la barba, la siniestra abertura de sus labios despegándose. Un compendio en imágenes del cuerpo del artista, que se destruye, se fragmenta, como los propios cuerpos que plagan sus cuadros. Narrativamente el montaje es interesante, en la medida en que juega con un mismo material, montado y repetido de formas diversas. Salvando las distancias, este experimento puede entenderse dentro del género de documental artístico de arte y ensayo, semejante a obras de Alain Resnais como *Van Gogh* (1948), *Gauguin* (1950), *Guernika* (1950) o al *Misterio de Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956). Quizás por estas semejanzas escribiese peyorativamente José H. Chela que *Katharsis* «es un film que haría las delicias de los entendidos de un cine-club o del público ‘intelectual’ de Arte y Ensayo, en el peor concepto del término ‘Arte y Ensayo’»⁶⁷.

Puzzle, cortometraje de 1975, fue el último film amateur que los hermanos Ríos presentaron en el Círculo de Bellas Artes. Aunque llevaron a cabo poco después *El regreso*, película sobre la realidad y el sueño, la verdad y la ficción, de nuevo

⁶⁷ José H. Chela. «Certamen de cortos canarios. Las películas, los premios», *La Tarde*, 1 de noviembre de 1975, p. 23.

en colaboración con Ernesto Galván y la actriz Soledad Campos, nunca llegaron a presentarla al público. *Puzzle*, protagonizado por Elga García, José Alfonso y Juanjo Parrilla, es una corta fábula acerca del bien y del mal, y las formas y apariencias confusas bajo las que se presenta. Dentro del gusto de esta primera época amateur por experimentar con las posibilidades del claroscuro, *Puzzle* se rueda de noche y en blanco y negro. Una joven es perseguida en el bosque por un hombre de negro con una máscara siniestra. La cámara alterna ángulos dislocados con vibrantes planos subjetivos que imitan la carrera de la mujer. Al llegar a una playa no le queda más remedio que meterse en el agua, ante la preocupación del hombre que la persigue. Un tercer personaje, de blanco con una máscara bondadosa, acude en su ayuda y ahoga al otro hombre. La escena es intensa y está deconstruida en caóticos planos de la refriega. Cuando la joven rechaza al hombre que la ha salvado, este la asesina. Su máscara de pronto es negra, y la del hombre que yace en la orilla ha pasado a ser blanca. Sobre este film, en el que colaboró Teodoro Ríos (senior) en la realización de las máscaras, y Roberto Ríos (el pequeño de los hermanos) como ayudante de cámara, escribía Chela que

se trataba de una pura elucubración sobre el bien, el mal y las apariencias que, si sobre el papel pudiera encerrar algún interés, a la hora de trasladarlo al celuloide lo ha perdido completamente. A diferencia de *Katharsis* este film presenta fallos evidentes de puesta en escena y hasta algunos saltos de raccord, cosa insólita en estos realizadores⁶⁸.

Lo cierto es que técnicamente es donde resulta más interesante el film, y no se aprecian tanto fallos de raccord como una intencional ruptura narrativa que redundaría en la atmósfera alucinatoria. La música, obra de Juan José Benítez, es un apoyo inestimable, con disonantes melodías electrónicas y un silbante theremín.

En abril de 1975 Teodoro y Santiago Ríos cerraron su etapa amateur incursionando en el género documental. *El país de los hombres azules* fue rodado en el Sahara español durante el mes de abril de 1975, cuando nuestro país ya había expresado sus intenciones de abandonar el territorio, y pocos días antes de la llegada de la misión visitadora de la ONU. Durante estos meses de encrucijada histórica para el país de los hombres azules, los hermanos Ríos filmaron algunas de las pocas imágenes existentes sobre el que ha sido uno de los grandes secretos para la historia española contemporánea. Sin ser abiertamente un discurso político, este documental, defendido siempre por los autores como un proyecto etnográfico como *los de National Geographic*⁶⁹, retrata un país cuya imagen era, en sí misma, una denuncia a los efectos del colonialismo. La geografía, la historia, las costumbres, la artesanía, los rituales, la religión y los vestigios de culturas ancestrales impresos en las rocas se enfrentaban a imágenes de las impresionantes obras de ingeniería de las industrias de fosfatos, de explotaciones agrarias de regadío en mitad del desierto o de los barrios de chabolas

⁶⁸ Ídem.

⁶⁹ Atala Nebot (2004), p. 141.

a las afueras de El Aaiún. Junto a las ruinas de la antigua Smara, una imagen de la Smara moderna, donde dos prostitutas occidentales pasean bajo la mirada indiferente de unos ancianos saharauis. Frente a los jóvenes movimientos políticos nacionalistas (*Frente Popular de Liberación de Saguía el Hamra y Río de Oro* y la *Unión Nacional del Sahara*), como alternativas de gobierno de la nueva independencia prometida; camellos, alacranes y extraños saurios como únicos señores del desierto.

Los ojos oficiales no tardaron en mirar hacia otro lado, mientras que la oposición política, sobre todo en Canarias, donde el problema saharauí tocaba muy de cerca, exigió un mayor compromiso. Sea como fuere, aun hoy las imágenes hablan por sí mismas, un discurso que no requiere del apoyo de la palabra. Con esta primera producción con aspiraciones y factura profesional, a la que pronto se la rotuló con el logo de la recién creada CPA (Centro de Producciones Audiovisuales), se clausuraba el periodo amateur de Teodoro y Santiago Ríos, y se iniciaba un largo recorrido hacia el cine profesional.

Algunos proyectos quedaron inacabados como *La Iluminada*, una historia basada en experiencias del escritor Domingo Cabrera Cruz, o *Si las vacas volaran*, que prometía ser una comedia surrealista protagonizada por José H. Chela, donde los humanos pastaban y las vacas dominaban la tierra. Con esta comedia se hubiese añadido un género más a la ya prolífica y variada lista de títulos amateur, donde ingenuidad y preciosismo, experimentación y profesionalidad, se dieron la mano en la progresiva configuración de un lenguaje.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y REVISTAS

- Jorge Luis BORGES (2009). *El Aleph*. Alianza Editorial, Madrid.
- Francisco CALVO SERRALLER (2001). *El arte contemporáneo*. Ediciones Taurus, Madrid.
- Aurelio CARNERO HERNÁNDEZ y José A. PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (2011). *El cine en Canarias. (Una revisión crítica)*. T&B Editores, España.
- Aurelio CARNERO HERNÁNDEZ y José A. PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (1996). *El cine en Tenerife (apuntes para una historia)*. Ayuntamiento de Santa Cruz, Organismo Autónomo de Cultura, Santa Cruz de Tenerife.
- Pilar CARREÑO CORBELLA (2003). *Escritos de las vanguardias en Canarias*. Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea, Santa Cruz de Tenerife.
- Alicia HERNÁNDEZ VICENTE y Moisés DOMÍNGUEZ LLANOS (2004). «La década prodigiosa: los años 70 y el cine amateur en Canarias». *Revista Latente*, Universidad de La Laguna, núm. 2.
- Atala NEBOT (2004). «Entrevista con Teodoro y Santiago Ríos». *Revista Latente*, Universidad de La Laguna, núm. 2.
- Fernando G. MARTÍN (1980). *Hacia un cine canario: la alternativa latinoamericana*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.



- Gonzalo M. PAVÉS (2001-2006). «Postales de colores. La quimera del cine canario». *Revista del Ateneo de La Laguna*.
- José Antonio PÉREZ-ALCALDE ZÁRATE (2005). *Los cine-clubes universitario y náutico (1953-1959)*. Filmoteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife, Las Palmas de Gran Canaria.
- Juan RULFO. (1996) *El llano en llamas*. Cátedra, Madrid.
- Josep M. VILAGELIÚ (2000). «Los años 70: La década del Súper-8». *Revista de Historia Canaria*, núm. 182. Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna.
- VV.AA. (1998). *Gran enciclopedia del arte en Canarias*. Centro de Cultura Popular Canaria, Tenerife.
- VV.AA. (2011). *Historia Contemporánea de Canarias*. La Caja de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- VV.AA. (1997). *Un siglo de producción de cine en Canarias. Textos para una historia. 1897-1997*. Filmoteca Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.

PRENSA

El Día, La Tarde, El Diario de Avisos y La hoja del lunes. Santa Cruz de Tenerife entre 1972 y 1975.

WEBS

- Roberto Arnau Roselló. *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10803/10460>
<http://tonygallardo.com/>
- Juan Antonio Pinto. *Mis recuerdos de los cines de Santa Cruz de Tenerife*. <http://www.redac-coactfe.org/index.php/redac/redac-8/201-mis-recuerdos-de-los-cines-de-sc-de-tenerife>
- Generalitat de Cataluña. *Cine amateur o cine del entusiasmo*. http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/menuitem.be2bc4cc4c5aec88f94a9710b0c0e1a0/?vgnextoid=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=21bb1277156d6210VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextfmt=detail2&contentid=ffb150c8a2f48210VgnVCM100008d0c1e0aRCRD&newLang=es_ES

INFORMACIÓN ORAL

Entrevista realizada a Santiago Ríos el 20 de junio de 2013.

PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

- Ríos, Teodoro y Santiago. *Talpa*. 1973. Actores: Ernesto Galván, Zoraida González y Miguel Rodríguez. Guión: Santiago Ríos. Cámara, montaje y sonido: Teodoro Ríos. Basado en el cuento homónimo de Juan Rulfo.
- *El Aleph*. 1974. Actores: Ernesto Galván, Zoraida González, Miguel Rodríguez, Mary Reyes, Victoria Ferrera, Piero Boeri y el niño Víctor Luque. Guión: Santiago Ríos. Cámara, montaje y sonido: Teodoro Ríos. Basado en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges.



- *Clímax/El Proceso*. 1974-1975. Guión: Teodoro y Santiago Ríos. Director de Fotografía: Teodoro Ríos. Director de producción: Luis Mamerto y López Tapia. Realización: Teodoro y Santiago Ríos.
 - *Katharsis*. 1975. Actores: Yamil Omar. Director de producción: Luis Mamerto y López Tapia. Montaje: Roberto Fandiño. Guión: Santiago Ríos. Director de Fotografía: Teodoro Ríos.
 - *Puzzle*. 1975. Actores: Elga García, José Alfonso y Juanjo Parrilla. Máscaras: Teodoro Ríos (Senior). Fotografía y cámara: Teodoro Ríos. Guión: Santiago Ríos. Ayudante de Cámara: Roberto Ríos. Música: Juan José Benítez.
 - *El Regreso*. 1975. Actores: Ernesto Galván y Soledad Campos. Maquillaje: Fina Ladeveze. Voz femenina: Marian Rodríguez. Ayudantes de realización: José Alfonso y Roberto Ríos. Realización: Teodoro y Santiago Ríos.
 - *El país de los hombres azules*. 1975. Documentación y sonido: Santiago Ríos. Texto: Luis Ortega. Locutor: Miguel L. Rodríguez. Guión y realización: Teodoro y Santiago Ríos. Ayudante de cámara: José Alfonso. Laboratorio Cinematográfico: Foto Film Madrid. Producción: CPA.
- Documental *Huellas. Los Hermanos Ríos. Cine e identidad*. Con entrevistas a Teodoro y Santiago Ríos, José H. Chela, y Fernando G. Martín.



ARQUETIPOS DE MUJER EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS CINCUENTA

Ana María Viera Delgado
Universidad de La Laguna

RESUMEN

El objeto del presente artículo es el análisis de algunos arquetipos femeninos en el cine español de los años cincuenta que transgreden, en algún sentido, el rol tradicional de esposa sumisa y madre propugnado por el régimen franquista.

PALABRAS CLAVE: mujeres-cine español años 50, mujeres-cine-franquismo, solteronas-cine español, J.A. Bardem, M. Mur Oti, M. Picazo.

ABSTRACT

«Women's Archetypes in Spanish Cinema During The 50's». The aim of this paper is to analyze female archetypes in Spanish cinema of the fifties which transgress, in some sense, the traditional role of submissive wife and mother supported by Franco's Regime.

KEY WORDS: women-Spanish cinema of the 1950s, women-cinema-Franco's regime, spinsters-Spanish cinema, J.A. Bardem, M. Mur Oti, M. Picazo.

Desde el inicio de la Guerra Civil española se hizo patente la alianza establecida entre Franco y la Iglesia católica. Ésta otorgó legitimidad al alzamiento franquista presentando la lucha armada contra el bando republicano como una nueva cruzada. De la mano de los vencedores el catolicismo se convirtió en la religión oficial del Estado y, desde su posición privilegiada, la Iglesia impuso un código moral estricto y puritano a la sociedad. En el nuevo modelo social el papel que se atribuyó a la mujer fue el de esposa abnegada y madre, preferiblemente, de familia numerosa. Este modelo se fundamentaba, según sus promotores, en las limitaciones y cualidades que la naturaleza otorgaba a la mujer. Así, por ejemplo, se afirmaba la inferioridad de las facultades intelectuales femeninas frente a las masculinas: carente de talento creador, la mujer poseía una limitada capacidad para comprender y producir mensajes





formulados a partir del pensamiento lógico o abstracto¹. Entre las cualidades que se admitían como propias del sexo femenino destacaban su abnegación humilde, su carácter piadoso, dulce y paciente y, sobre todo, su elevado espíritu de sacrificio que hacía de la mujer un ser altruista por naturaleza. Partiendo de estos presupuestos se configuró el rol femenino de la etapa franquista, un prototipo a medida de la férrea moralidad católica y de la política pronatalista propia de los regímenes fascistas. Para los ideólogos del Régimen, el descenso del índice de natalidad en la España de los años treinta había sido consecuencia directa de la incorporación de las mujeres al mundo laboral, del mayor acceso a la educación y de sus crecientes expectativas de independencia y emancipación. Por tanto, convenía a los intereses del Estado recluir a la mujer casada en el ámbito doméstico y para ello se la situó en una relación de dependencia económica respecto al hombre, limitando drásticamente sus posibilidades de acceder al mercado laboral. Con ello se conseguía además reducir la considerable demanda de empleo en una coyuntura de estancamiento económico prolongado. En este contexto, el matrimonio y la procreación fueron asimilados socialmente como proyecto vital femenino. El código moral impuesto por la iglesia católica contribuyó a que cualquier indicio de transgresión fuera censurado socialmente y duramente penalizado. En estas circunstancias no es de extrañar que, en la mayoría de las producciones cinematográficas españolas de la década de los cincuenta, los personajes femeninos sean secundarios, comparsas de los protagonistas masculinos. En la mayoría de los casos se presentan como ejemplos modélicos de esposas sumisas y madres, imágenes estereotipadas de lo que sería una mujer *como dios manda*. En algunas películas se manifiesta cierta relajación moral en las clases sociales más marginales asumiendo que ésta es precisamente un rasgo de esa marginalidad, de un ambiente sin ley ni orden.

Fuera del género folclórico y del histórico no es frecuente encontrar personajes femeninos como protagonistas. En el primer caso, los personajes suelen ser de extracción humilde, a veces dados a ciertos engaños y tretas que suelen proporcionar el elemento picaresco de la trama en la que se intercalan números musicales para lucimiento de la intérprete principal. En el caso de las películas de género histórico, llama la atención la cantidad de títulos protagonizados por mujeres, en general, de fuerte personalidad, heroínas que se revelan especialmente activas. Es en la década de los cuarenta donde se sitúa el momento álgido de este tipo de producciones, en su mayoría a cargo de CIFESA, entrando en decadencia a principios de los cincuenta. Estas películas, que solían gozar de un considerable éxito de público, pretendían dar una visión idealizada de la identidad nacional española a través del principal medio de entretenimiento de masas. Es el caso de películas como *La reina Santa* (1947) de Rafael Gil, *La princesa de los Ursinos* (1947) de Luis Lucía, *Mariana Rebul* (1947) de Sáenz de Heredia, *Doña María la Brava* (1948) de Luis Marquina, *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *Alba de América* (1951) y *La leona de Castilla*

¹ Roca i Girona, Jordi (1996), *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.

(1951), estas últimas de Juan de Orduña. Con el fin de transmitir una idea atemporal de lo español se recurre a temas del pasado glorioso de España, sobre todo episodios de la conquista americana y de la Guerra de Independencia contra los franceses, de los que se ofrece una versión oficialista cargada de frases intencionadas. Desde el punto de vista estético toman como referente la pintura histórica decimonónica española: Francisco Pradilla, Lorenzo Vallés, Rosales, etc. A pesar de su popularidad, los retratos de estas mujeres se consideraban excepciones en las que no convenía que la mujer corriente se viera reflejada. Las actitudes de heroínas españolas del pasado como Santa Teresa de Jesús, Mariana Pineda o Agustina de Aragón pretendían ser un ejemplo más para los hombres que para las mujeres². Al margen de estos géneros es posible encontrar entre las producciones cinematográficas de los años 50, un reducido número de películas protagonizadas por mujeres «corrientes» que, voluntaria o involuntariamente, transgreden el rol de mujer establecido por el régimen franquista en connivencia con la Iglesia católica. Algunas de estas películas, ambientadas en dicha década, constituyen el objeto de análisis del presente trabajo, concretamente: *Cielo Negro* (1951), *Orgullo* (1955), *Fedra* (1956), todas de Manuel Mur Oti; *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956), ambas de Juan Antonio Bardem. También abordaremos, aunque de forma somera, y a pesar de sobrepasar el marco temporal fijado, el análisis de *La tía Tula* (1964) de Miguel Picazo, por la originalidad de su planteamiento en relación a las películas precedentes de temática similar. A través de ellas nos acercaremos a distintos arquetipos de mujer muy diferentes entre sí pero todos alejados del modelo establecido.

SOLTERONAS: MUJERES MARCADAS POR EL FRACASO

Dado que el proyecto vital de la mujer pasaba por el matrimonio y los hijos, la soltería femenina prolongada se consideraba un fracaso humillante de la mujer que la padecía y en ningún caso como una opción personal voluntaria. La realidad era que tras la guerra la población masculina se había visto diezmada provocando un desequilibrio entre la población de solteros y solteras. Así por ejemplo, en el censo de Madrid de 1951, el número de mujeres superaba al de hombres en casi 200.000, con lo que la cuestión de la soltería resultaba inevitable para muchas jóvenes³. El paso del tiempo iba cercenando las expectativas de la mujer de alcanzar la meta del matrimonio y lo habitual es que terminaran retiradas del ámbito público. Caso aparte, eran las jóvenes que habían perdido a su novio en la guerra y optaban por permanecer fieles a su memoria: consideradas novias eternas, no solteronas, gozaban de respeto y consideración social.

² Martín Gaité, C. (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Anagrama, Barcelona, p. 150.

³ *Ibíd.*, p. 46.





A pesar de lo inconveniente de su condición, el hecho es que la mujer soltera gozaba desde el punto de vista legal de una cierta emancipación de la que carecía la mujer casada. En todo caso, la limitada capacidad de decisión y de criterio que se atribuían a la mujer hacían necesario que se ejerciera sobre ella la tutela de una figura masculina: el padre ejercía como tutor hasta el matrimonio, momento en que la tutela pasaba al marido. La mujer casada, representada legalmente por el marido, no podía vender bienes, contraer deudas ni trabajar sin permiso de su cónyuge. A la mujer soltera, en cambio, le estaba permitido por ley el acceso al trabajo hasta el momento, llegado el caso, de contraer matrimonio. Salvo en los niveles sociales más humildes, lo habitual era que el marido fuera reacio a que la mujer trabajara fuera del hogar: por un lado, porque eso ponía en entredicho su solvencia como responsable del mantenimiento económico familiar; por otro, porque se entendía que todo el esfuerzo de la esposa debía dirigirse a servir al marido, creando un hogar acogedor y placentero para su descanso, y al cuidado de los hijos. Además, el Estado dispuso toda una serie de compensaciones económicas y privilegios para las familias condicionados a la renuncia de la esposa a cualquier puesto de trabajo. En la administración pública se llegó a establecer la prohibición absoluta de trabajar a las mujeres casadas. Cínicamente, el Régimen defendía su postura presentándola como una liberación de la mujer de las «garras del capitalismo industrial»⁴. Económicamente independientes, capaces de vivir sin tutela alguna, por su simple existencia, las solteras ponían en cuestión los argumentos de la pretendida inferioridad femenina. Por ello, el primer arquetipo que vamos a abordar es el de la solterona para lo que analizaremos dos ejemplos culminantes del género del melodrama español de los años 50: *Cielo Negro*, de Mur Oti y *Calle Mayor*, de Bardem.

Manuel Mur Oti (1908-2003) nació en Vigo y a los trece años llegó a Cuba donde permanecería los diez años siguientes. Personaje de sólida formación literaria, desarrolló las facetas de poeta, dramaturgo y novelista, llegando a ser finalista del premio Nadal en 1948 con la novela «Destino negro». Tuvo ocasión de viajar por España desempeñando oficios varios antes de adentrarse en el mundo del cine, en el que inicialmente trabajó como guionista en varios proyectos de Antonio del Amo. Tal y como afirma Julio Pérez Perucha, si de algo puede calificarse la obra cinematográfica de Mur Oti es de singular⁵. Ensalzado por la crítica a raíz de sus primeras películas como director, carrera que inicia con *Un hombre va por el camino* (1949), su prestigio decae avanzada la década de los cincuenta para acabar siendo denostado y condenado al olvido. Hasta mediados de los años ochenta, Mur Oti será considerado un director de películas grandilocuentes, recargadas, manieristas, con diálogos pretenciosos, llenas de encuadres rebuscados e incluso «ebrias de

⁴ *Ibíd.*, p. 52.

⁵ Pérez Perucha, J., Elementos introductorios a un cineasta singular. En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, iv Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, p. 12.



Imagen 1. *Cielo negro*: Encuentro de Emilia (Susana Canales) con Fortún (Luis Prendes).

estética»⁶. Más allá de las críticas, lo que es innegable, al menos en su producción de los años cincuenta, es su afán por realizar películas muy cuidadas desde el punto de vista compositivo, rigurosas en la puesta en escena y visualmente depuradas. El resultado es una serie de proyectos muy personales, casi películas *de autor*, en los que se muestran en términos visuales los conflictos de los personajes a través de la puesta en escena, y el hábil uso de los movimientos de cámara y la música, todo ello acompañado de una esmerada fotografía. Su segunda película⁷, *Cielo Negro*, cuyo guión está inspirado en un relato de Antonio Zozaya titulado *Miopita*, tiene como protagonista a Emilia (Susana Canales), una joven que va camino de convertirse en solterona tras haber vivido durante los últimos quince años junto a su madre (Inés Pérez Indarte) refugiada en el luto por el padre desaparecido. El ambiente de reclusión en que vive la joven queda de manifiesto desde el primer plano de la película:

⁶ Zunzunegui, Santos, Identificación de un cineasta. Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español. En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, p. 18.

⁷ Después de su primera película, Mur Oti comenzó a rodar *Wolfram*, un proyecto que por varias circunstancias quedaría inconcluso.

tras mostrar la imagen del viaducto (imagen que anticipa el escenario del culmen dramático de la película), la cámara efectúa un leve giro a la izquierda para dirigir la mirada del espectador hacia la jaula colgada en la ventana de la habitación de Emilia. Ésta se presenta como una mujer con un atuendo poco atractivo y con gafas, un elemento que adquiere un valor metafórico en la historia. Y es que la joven no percibe el mundo real tal y como es, ni a través de su deficiente vista, ni a través de sus escasas relaciones sociales. La excesiva protección del ambiente en que vive queda de manifiesto en la escena en que Emilia se asoma al patio interior del edificio y cree percibir el aroma de los geranios en la ventana de la vecina: su madre es incapaz de sacarla del error y decirle que, en realidad, no hay flores fragantes sino unos tristes calcetines tendidos. La ceguera, física y sentimental, será determinante en el trágico destino de Emilia. Trabajadora responsable y eficiente, su mundo se trastoca cuando Fortún (Luis Prendes), un compañero de trabajo del que está enamorada, la invita a la verbena para agradecerle su ayuda con la traducción de unas cartas. Emilia que, a diferencia de las chicas de su edad, nunca ha ido a la verbena y nunca ha tenido novio, proyecta todas sus ansias y deseos en la cita con Fortún, magnificando todos los detalles del encuentro: el estado de euforia y aturdimiento del personaje se ve reflejado en el alocado movimiento de las atracciones de la verbena que aparecen como telón de fondo de las escenas.

«*He sido como la Bella durmiente y tú el príncipe que me has despertado*»: esta frase de Emilia refleja su estado de ensoñación, fuera de la realidad, su actitud más propia de una adolescente que de una mujer de su edad, mostrando su inmadurez en cuanto a las relaciones con los hombres y su tendencia a fantasear. En los años cincuenta las fantasías amorosas de las jóvenes eran alimentadas por las novelas románticas, un auténtico fenómeno de masas entre el público femenino⁸. Estas novelas ofrecían un mundo idealizado y alimentaba las expectativas de ensueño de las lectoras en cuanto a su relación con el sexo masculino. También Emilia lee novelas (lo vemos en una de las primeras escenas) y sueña con un príncipe azul. Los contados minutos de felicidad de la joven en la verbena se ven interrumpidos cuando, tras comunicarle Fortún su inminente traslado a Valencia, comienza a caer un chaparrón y, en medio de la confusión de la multitud, se pierden de vista para no volverse a encontrar, con el consiguiente disgusto de Emilia. A esto hay que añadir la pérdida de su puesto de trabajo por una acción innoble, impropia de ella y que la atormentará en adelante: el robo de un vestido de la casa de modas en la que trabaja, en realidad, un vestido que tomó prestado para estar a la altura en su cita con Fortún. A pesar de la vergüenza que ello le causa, confiesa a su madre lo ocurrido. Emilia escribe una carta a Fortún con la excusa de no haber tenido ocasión de despedirse y la envía a la dirección falsa que le ha proporcionado Lola (Teresa Casal) —una modelo que había sido novia del joven y que cree que esa *cursi rematada* ha intentado quitárselo— de forma que

⁸ El ejemplo más destacado de autores de este tipo de novelas es Corín Tellado, que comienza a publicar sus novelas en 1946, llegando a vender 200.000 ejemplares semanales y convirtiéndose en la escritora más leída en español por detrás de Cervantes.



las cartas caerán en su poder. Con la ayuda de un poeta muerto de hambre, Ángel López Veiga (Fernando Rey), que suplantarán epistolarmente a Fortún, harán creer a Emilia que éste está enamorado de ella y quiere casarse. Emilia lee y relea las cartas que recibe: «*Talmente me parece un sueño*», exclama. Su madre, entre sollozos, añade: «*Un buen hombre tenía que fijarse en ti*». Ese *tenía* es bastante elocuente, teniendo en cuenta que las madres vivían con especial ansiedad la soltería de las hijas a medida que pasaban los años, conscientes de que, de no casarse, estarían condenadas a la soledad y a una posición social devaluada.

Un ejemplo de la actitud paternalista de la sociedad frente a la mujer soltera queda reflejada en la escena en que el médico visita a la madre enferma y le comunica la noticia de la gravedad de su estado a Emilia: «*Si tu padre viviera se lo diría a él. Como sois las dos solas, no tengo más remedio que decírtelo a ti: es cosa de días*». A pesar de ser una persona adulta se considera que la mujer, débil por naturaleza, carece del valor necesario para afrontar ciertas adversidades.

El agravamiento del delicado estado de salud de la madre hace que Emilia escriba a Fortún-López Veiga pidiéndole que adelante su viaje para pedir la mano a su madre. Es entonces cuando el poeta se niega a seguir con la broma y le cuenta a Emilia la verdad. Esta escena, que transcurre en una escalera —elemento harto frecuente en la puesta en escena de melodramas y que Mur Oti explotará ampliamente—, marca el punto de inflexión en la actitud de Emilia quien, a tenor de los acontecimientos, gana en madurez y toma conciencia de la realidad, actuando en consecuencia. Por ello, cuando su madre le pregunta si Fortún anticipará su viaje, Emilia no duda al responderle: «*Fortún vendrá mañana. Puedes estar segura. Vendrá*». Con esa misma determinación visita a López Veiga y le exige que suplante físicamente a Fortún y que vaya a pedir su mano a su madre. La escena remite desde el punto de vista de la puesta en escena, la iluminación y la fotografía al cine negro: Emilia se presenta en la habitación de repente y cuando el poeta le dice que no la ha oído llegar porque estaba leyendo una tragedia, ella le responde desde la oscuridad «*A mí no me importan esas tragedias, bastante tengo con las mías*». Entre las sombras, sin que el espectador vea su rostro, avanza hacia él hablándole en tono amenazador: «*Usted desde hoy y mientras yo lo diga será Fortún, el Fortún de sus cartas, el Fortún que usted mismo ha creado. Usted irá mañana a pedir mi mano*». El diálogo continúa, ahora ya con el rostro de Emilia expuesto a la luz: «*Mi madre se muere / Ya lo he leído en su carta pero yo no tengo la culpa / Mi madre se muere y yo quiero que muera feliz. Ella espera a Fortún, el Fortún que usted creó con sus mentiras* (comienza a caminar hacia él mientras busca algo en el bolso) *usted será ese Fortún / Eso no puede ser / Lo será / pero es que yo... / Lo será*». Su forma de actuar es tan firme y convincente que el poeta se siente acorralado y accede a sus pretensiones. Ella cierra el bolso y sella sus exigencias con un contundente «*a las doce en mi casa*». López Veiga no sólo pedirá la mano de Emilia sino que, obligado por ésta, acudirá cada día a visitar a la madre enferma hasta el día en que fallezca. La mujer insegura, vulnerable, que se quedaba sin palabras ante la perspectiva de una cita para ir a la verbena, se ha transformado a marchas forzadas en una persona pragmática y resuelta, decidida a salir adelante y a hacer lo necesario para garantizar la felicidad de su madre en sus últimos días de vida.





A la angustia por el estado de salud de su madre se suma el empeoramiento de su propia vista que, según el médico, terminará en ceguera en poco tiempo. La intensidad dramática de la película va *in crescendo* y tiene un punto álgido cuando Emilia, de regreso a casa, se tropieza con un ciego que vende cupones: la joven se enfrenta a la encarnación de su propio futuro, idea que queda reforzada cuando, horrorizada, apoya su espalda contra la pared adoptando una posición similar a la del ciego. Emilia dirige su mirada al cielo y premonitoriamente, a través de un plano subjetivo, se nos ofrece la visión de una cúpula coronada con una cruz. Regresa a casa donde encuentra a los vecinos velando a la madre que acaba de fallecer. El dolor de la joven frente a la pérdida de su madre y el anuncio de su ceguera, se ve incrementado cuando escucha el chotis que le recuerda a Fortún, el cruel engaño de que ha sido objeto y el robo del vestido. Desconsolada, estalla en lágrimas. Cuando logra sobreponerse, la expresión de su mirada indica que, presa del dolor y la angustia, ha tomado una determinación que se presiente terrible. Huye hacia el viaducto con intención de lanzarse al vacío y acabar con una realidad, presente y futura, asfixiante, oscura e insoportable. Esta escena, clímax dramático de la película, es objeto de una concienzuda planificación: cuando Emilia se asoma al vacío, la cámara realiza el mismo movimiento desde la parte superior ofreciéndonos en el mismo plano el cuerpo de Emilia visto de espaldas, inclinado sobre el vacío, y la visión de los tranvías que pasan por debajo del puente; luego, inserta un plano subjetivo de las vías de tranvía, así como un contraplano en contrapicado donde la figura de Emilia parece insignificante, seguido de planos medios. En el último momento, las campanas de las iglesias circundantes comienzan a tocar insistentemente, como si fuera una llamada, una señal. Así lo percibe Emilia, que parece salir del estado de enajenación que la ha llevado en volandas hasta el abismo del viaducto y que ahora alza su vista al cielo: sola, al borde de la ceguera e imposibilitada para trabajar, la única respuesta posible, la única salida llega de mano de la fe. Es entonces cuando Mur Oti realiza un larguísimo *travelling*, en una única toma, en el que vemos a la protagonista correr sin parar bajo la densa lluvia, hasta refugiarse en una iglesia donde suplica el perdón divino. Este *travelling*, de unos 500 metros, constituyó un verdadero hito desde el punto de vista técnico. Para lograr una mejor calidad en imagen de la lluvia, Manuel Berenguer, director de fotografía de la película (cuyos referentes eran Arthur Miller y Greg Toland), mezcló el agua con leche, algo in-sólito, sobre todo teniendo en cuenta que en el año 51 todavía existía en España el racionamiento de productos básicos.

Desde el punto de vista argumental, el final de la película se ofrece como la única salida posible en la época. Si bien resulta verosímil dado el estado de desesperación y angustia de la protagonista por el cúmulo de desgracias que se ciernen sobre ella, llama la atención el hecho de que, previamente, no se aprecie ningún signo que haga referencia a sus convicciones religiosas⁹. Por otra parte,

⁹ «la lectura cristiana del final de *Cielo Negro* es tan obvia, quizás también la única viable en el contexto de la época, que carece de interés», Jaime J. Pena, *El rostro sin ojos, el cielo negro*.

plantear el tema del suicidio era extremadamente comprometido, al ser condenado explícitamente por la doctrina católica. Es pertinente en este punto hacer una reflexión sobre los mecanismos y efectos de la censura en la filmografía de la época. En la España de la postguerra, el cine ofrecía la posibilidad de olvidar, al menos durante el tiempo que duraba la proyección del film, la dureza de la vida real y cotidiana de los españoles. El cine, fenómeno de masas que ganaba terreno frente a otras formas de ocio tradicionales como los toros o la zarzuela, constituía una importante válvula de escape para la población y el poder político era consciente de ello. La capacidad de producción de la industria cinematográfica española era muy inferior a la de la poderosa industria hollywoodiense cuya presencia en las salas de cine españolas fue mayoritaria. Sin embargo, el cine americano presentaba unos modelos y una realidad que entraba en conflicto con el modelo ideológico, social y moral de la España franquista. Por esta razón era necesario establecer nuevos mecanismos de censura¹⁰. En 1941 se impone la obligatoriedad de doblar al español todos los films exhibidos en España, una medida que se presenta con un fin proteccionista del idioma, pero que pretendía favorecer la acción censora sobre las películas extranjeras más allá de los oportunos cortes de escenas «inadecuadas». En España, a comienzos de la década de los 50, la autorización y clasificación de las películas correspondía a la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, creada en 1946 como fusión de otros organismos censores previos. La Iglesia, que contaba con un vocal en esta Junta con peso absoluto en cuestiones morales, no consideraba suficiente la censura estatal por lo que, en 1950, a iniciativa de la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad y de la Dirección General de Acción Católica Española, se crea la Oficina Nacional Permanente de Vigilancia con el fin de unificar y coordinar la crítica moral de espectáculos en todo el territorio español. Se establece así un sistema paralelo de calificación de películas de carácter orientativo y moral, sin que ello supusiera aprobación, y mucho menos recomendación, de un espectáculo tan peligroso a ojos de la Iglesia como el cine¹¹. En la práctica, toda película debía pasar el filtro de la censura estatal previa del guión y el de la película terminada. Este sistema constituía un obstáculo insalvable que hacía casi imposible abordar ciertos temas y que obligaba a modificar los guiones para eliminar las actitudes y actuaciones poco convenientes de los personajes. Esto implicaba además un cierto grado de autocensura. En palabras de Nieves Conde, director de la controvertida *Surcos* (1951), «la arbitrariedad del poder rebasaba la propia institución de la Junta. La censura influía, antes, durante y después de hacer

En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Orense, p. 56.

¹⁰ El primer código de censura previa en España, aplicado de forma centralizada en Madrid, se estableció por Real Orden de 12 de abril de 1930.

¹¹ Roca i Girona, Jordi (1996), *De la pureza a la maternidad: La construcción del género femenino en la postguerra española*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, p. 100.



la película. Todo el mundo estaba en contra de ella, pero todos se autocensuraban de antemano, sobre el guión y la elección de los temas, para no tener problemas»¹².

Es más que probable que la elección del final de la película *Cielo Negro* sea fruto de las circunstancias. Mur Oti opta por una solución que, por un lado, le permite explotar el drama hasta el extremo, situando a la protagonista al borde del suicidio y, por otro, redimir al personaje —y a la película— mostrando explícitamente un discurso de arrepentimiento cristiano. Ésta es una fórmula que se repite en el cine español de la época y también en otras filmografías y que responde a los códigos morales por los que se rige la sociedad: los personajes que quebrantan los límites del orden establecido deben expiar de manera patente su osadía.

En su cinematografía, Mur Oti apuesta por el maridaje entre la historia que el film relata y toda una serie de elementos provenientes de campos artísticos y culturales que dotan a sus obras de especial densidad. Esta conciencia estética está presente también en la producción de otros directores pertenecientes a la generación puente entre la primera oleada de posguerra y la que surgirá a finales de los cincuenta más proclive al realismo. Esto les sitúa en la línea, ya iniciada en los años 30, de películas como «La aldea maldita» (Florián Rey, 1930), «Las Hurdes» (Buñuel, 1933) y otras de la década siguiente como «Embrujo» (Serrano de Osma, 1947) o «Vida en sombras» (Llobet-Gràcia, 1948)¹³. Las referencias pictóricas y cinematográficas, el interés por la plasticidad compositiva, los préstamos de la iconografía religiosa y la importancia concedida a la música, son elementos que cobran importancia en estos proyectos.

En la medida en que la obra de Mur Oti se aleja del realismo puede verse como producto de un proceso de estilización formal, a pesar de lo cual sus películas no están exentas de referencias al contexto contemporáneo. En *Cielo Negro* éstas están diseminadas por el guión de forma sutil: el tema de la pobreza, por ejemplo, cuando la portera (Julia Caba Alba) dice a un vecino «*Al del segundo lo han dejado cesante*» y el otro replica «*¿Me lo vas a decir a mí? Ya lo he visto en la basura*»; el racionamiento, por ejemplo, del café; las dificultades para encontrar empleo; o el hambre, personificada en López Veiga, que incluso justifica su actuación ante Emilia con la frase «*Le juro que fue por hambre, sólo por hambre*».

Si en la película de Mur Oti, la cuestión de la soltería era una más de las desdichas que afligían al personaje, en *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem constituye el tema principal: Isabel (Betsy Blair) es una mujer que, a pesar de ser huérfana como Emilia, no parece haber vivido tan aislada como aquélla, y tampoco su aspecto corresponde con la imagen de una mujer reservada, un tanto gris, como el de la protagonista de *Cielo Negro*. El guión se inspira en la obra de teatro de Carlos Arniches *La señorita de Trévez*, estrenada en 1916, de la que Edgar Neville realizó

¹² Heredero, Carlos F. (1993), *Las huellas del tiempo: Cine español 1951-1961*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, Valencia, p. 60.

¹³ Santos Zunzunegui, Identificación de un cineasta: Lugar de Manuel Mur Oti en el cine español. En: Castro de Paz, J.L., Pérez Perucha, J. (coords.) (1999), *El cine de Manuel Mur Oti*, IV Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, Ourense, p. 23.

una versión cinematográfica en 1935. Al igual que el texto de Arniches, el guión de *Calle Mayor* sitúa la historia en una ciudad de provincias cualquiera¹⁴ y articula la trama en torno a un engaño perpetrado con fines de burla. Si en la obra teatral, la solterona es el medio para llevar a cabo el engaño, desempeñando un papel secundario en la trama, en cambio, en la película dirigida por Bardem el personaje femenino es protagonista.

El grupo que trama la burla contra Isabel representa la mezquindad humana y el personaje de Juan (José Suárez) es un hombre atormentado por un conflicto interior al ser consciente de que lo que está haciendo no es correcto, pero también es la personificación de la cobardía. Estos aspectos, que también aparecen en *Muerte de un ciclista*, interesan a Bardem, un director de cine cuyo compromiso ético y político impregna sus proyectos filmicos¹⁵.

El título de la película hace referencia a la calle principal, presente en todas las ciudades de provincia, un espacio público de socialización, un escaparate, por el que circulan y pasean los habitantes para ver y ser vistos y, en particular, las jóvenes casaderas. A pesar de tener una edad en la que ya es considerada una solterona sin remedio, Isabel sigue paseando arriba y abajo por la calle mayor, actitud que irrita a un grupo de amigos que se reúnen en el casino y que, para entretenerse, suelen gastar bromas de mal gusto a personas de su entorno. En este caso la víctima será la solterona Isabel: un miembro del grupo, Juan, un joven soltero que procede de la ciudad, deberá hacer creer a Isabel que la ama y proponerle matrimonio, compromiso que como es costumbre, será anunciado en la fiesta del casino, culminando la burla con el abandono de la novia y su humillación pública.

En la escena del primer encuentro propiciado por Juan, con la imagen de la ciudad como telón de fondo, el monólogo de Isabel condensa lo que significa para una mujer de los años 50 quedarse soltera: la presión social ejercida a través de comentarios hirientes, la presión familiar, la desesperación de la madre y la propia sensación de fracaso en la consecución del que se supone su único objetivo vital. Es una persona que asume la realidad: tiene 35 años, no va a casarse y, sobre todo, no tendrá hijos, cuestión que le produce cierta tristeza. Incluso se ha planteado buscar un trabajo, a lo que su familia se ha opuesto porque, entre otras cosas, a esas alturas sería reconocer definitivamente su condición de solterona. Ansiosa por vivir, está atrapada, como los pájaros enjaulados que tiene en su casa. Además, cada vez le quedan menos amigas solteras.

Tras el encuentro casual con Juan en la estación, él la acompaña de regreso al centro de la ciudad mientras conversan con la mayor naturalidad. Este encuentro no genera ningún tipo de expectativa en Isabel. Ella no comenzará a ilusionarse hasta que él, inesperadamente, la espere a la salida de misa para pedirle salir con

¹⁴ La censura obligó a incluir una voz en off al inicio de la película al respecto: «*La historia que van ustedes a ver, no tiene unas coordenadas geográficas precisas*». Cerón Gómez, J.F. (1998), *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia, Murcia, p. 137.

¹⁵ Benet, Vicente J. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, p. 252.



ella. Sorprendida, le pregunta «¿Por qué quiere salir conmigo?», a lo que él responde mintiendo: «¿Le parece extraño? No lo es. Tengo un millón de razones. La primera, que quiero salir con usted. Luego, lo necesito. Después, me interesa». Ella le cree porque no hay razón para pensar que miente y acepta su invitación para ir al cine.

El montaje y los movimientos de cámara desempeñan un papel destacado en la configuración del discurso cinematográfico en esta película. Ejemplo de ello es la escena construida a partir de un montaje paralelo, que contrapone simultáneamente, el estado de expectante ilusión de Isabel, casi como el de una adolescente, mientras fantasea con su próxima cita con Juan jugando con las entradas del cine, y el estado de desasosiego, de remordimiento, que siente Juan por el engaño que está llevando a cabo. Los dos personajes están cada uno en su habitación, sobre la cama y, mientras ella aparece radiante y repite su nombre como si fuera una oración, él se lleva las manos a la cabeza y se deja caer sobre la cama, agobiado. La distinta iluminación y la alternancia de la música (a cargo de Isidro B. Maiztegui y Joseph Kosma) son los complementos perfectos del efecto del montaje de la escena.

El ambiente asfixiante de la sociedad provinciana y el peso de la moral católica están claramente reflejados en la película. La insoslayable cuestión de *el qué dirán*, auténtico instrumento de censura colectiva, se manifiesta en actitudes de desprecio y comentarios hirientes acerca de la persona enjuiciada, de los que tarde o temprano, ésta acaba por tener conocimiento. Así *el qué dirán* condiciona el comportamiento del individuo y, en particular, de la mujer. La forma de vestir, las actitudes hacia los hombres, la religiosidad, el ejercer un trabajo remunerado, el no tener novio en el caso de las solteras, que una mujer tenga un novio más joven, el no tener hijos en el caso de las casadas... son algunos de los motivos que dan pie a habladurías malintencionadas que actúan como salvaguarda del orden social. En el caso de *Calle Mayor*, es evidente el interés de Bardem por resaltar la cuestión de la presión social ejercida a través de este mecanismo: desde los comentarios del grupo de amigos de Juan del tipo «*la que no tiene remedio es Isabel, esa se queda para vestir santos*», «*se tendría que jubilar del paseo*» o «*todas las chicas de su quinta están ya casadas o se han hecho monjas o se están en la cocina*»; las explicaciones a su amigo de Madrid de cómo en la ciudad de provincias ven un hombre que pasea dos veces con la misma chica se considera su novio; o las comparaciones de los conocidos y familiares a las que se refiere Isabel en su monólogo del mirador, son algunos ejemplos. En este sentido, particularmente ilustrativos son los crueles y demoleedores comentarios que hacen a Isabel y Juan cuando ya se sabe que son novios: «*Yo no me lo quería creer*», «*anda hija, que bien te ha costado*» o «*casi parecen de la misma edad*». También es explícita la alusión a la ansiedad de la madre de Isabel: «*y lo contenta que estará tu madre. ¡Pobrecilla!, no tenía otro pío que casarte*».

El conflicto ético, que tanto interesa a Bardem, está personificado en Juan, que se deja arrastrar por el grupo de amigos del casino, seres que llenan su vacía existencia a costa de atormentar a los demás con sus pesadas bromas. Bardem hace suya la crítica, ya presente en la obra de Arniches, a estos personajes, a través de las reflexiones del escritor que reside en la ciudad y que también ha sido víctima de sus bromas: «*Necesitan divertirse. Nada les interesa. Cumplen su trabajo, hasta bien si usted quiere, y después, ninguna inquietud, ninguna ambición, nada en qué pensar*».





Imagen 2. *Calle Mayor*: Comienzo de la escena del salón de baile con Isabel (Betsy Blair) y Federico (Yves Massard)



Imagen 3. *Calle Mayor*: Isabel (Betsy Blair) vuelve a ocupar su lugar al final de la escena del salón.

En el otro extremo, se sitúa Isabel, un personaje sin doblez, que desde el primer momento se sincera con Juan acerca de su vida y de sus pensamientos. Además, hay dos personajes que ejercen de voz de la conciencia de Juan: por un lado, Federico (Yves Massard), su amigo de Madrid, y por otro, la prostituta con la que mantiene relaciones. Es en palabras de ésta en las que se hace referencia al papel pasivo que la sociedad otorga a la mujer: «*las mujeres no podemos hacer otra cosa, sólo esperar*». Prostituta o decente, la mujer debe esperar a que el hombre decida, a que el hombre elija, ya que la sociedad impone a la mujer un rol siempre pasivo.



Poco a poco, Juan se enreda más y más en su engaño. Incapaz de sincerarse con Isabel, acabará huyendo antes de que se celebre el baile. El principal hito dramático de la película lo constituye la escena del desengaño, el momento en que Federico acude al salón del Círculo para revelar la verdad a Isabel y evitarle la humillación en el baile que va a tener lugar. La minuciosa y eficaz puesta en escena en la que el diálogo, la música, los movimientos de cámara, y el desplazamiento de los personajes trabajan sincronizadamente, merece ser analizada con cierto detenimiento.

En el inicio, un plano en picado nos ofrece la visión de la lámpara (que se enciende en ese momento), las cadenetas que decoran el salón y a una sonriente Isabel. La entrada de Federico en escena y el inicio del diálogo con Isabel se resuelven mediante una serie de planos de conjunto y planos medios. A continuación, la cámara, partiendo nuevamente desde la posición inicial en la lámpara realiza un desplazamiento lateral y descendente que termina a la altura de las sillas situadas junto a la ventana, vistas de perfil. Este movimiento de cámara se repetirá más adelante en la misma escena, de igual modo que se repite la historia de la protagonista: esa noche volverá a pasar la noche sentada en la misma silla en la que ha pasado todos los bailes de su vida. El sentido descendente partiendo de la lámpara iluminada y las cadenetas, símbolos de artificio y de ilusión efímera, hasta la altura de la silla, representación de la realidad, es la forma de visualizar el tránsito del personaje desde la falsa ilusión del amor de Juan a la cruel realidad del desengaño. La repetición de algunas notas musicales, algo estridentes, entremezcladas con fragmentos de la melodía que acompaña al personaje femenino en otras escenas, subraya el dramatismo del momento. Cuando Isabel oye la verdad de boca de Federico se queda estupefacta pero le basta su mirada, acompañada de un gesto de asentimiento, para saber que es cierto. Ella, incapaz de articular palabra repite el gesto y asiente. Luego, las luces se apagan marcando el fin de la ilusión y al tiempo que la cámara desciende, Isabel camina hacia su silla y se sienta: vuelve a ocupar su lugar, el lugar de la solterona. Federico, consciente de las consecuencias que tendrá para Isabel lo ocurrido, le propone abandonar la ciudad, evitando así el escarnio público. Llegado el momento, ella incluso va a la estación dispuesta a subir en uno de aquellos trenes, a adentrarse en un mundo que siempre quiso conocer, pero cuando está ante la ventanilla y oye la pregunta «¿a dónde?», no sabe qué contestar. Y es que lo que Federico le plantea es una huida, dejar atrás el único mundo que conoce, abandonar a su madre, su casa, para marcharse sola, sin recursos, hundida... ¿a dónde? Es cierto que abandonando la ciudad evitará sentirse humillada cada vez que salga a la calle pero, aunque se marche, vaya donde vaya seguirá siendo lo que es, una solterona condenada a la soledad. En realidad, el tren de su vida ya ha pasado. Es entonces cuando vuelve sobre sus pasos y recorre la calle mayor bajo la lluvia para refugiarse en su casa. Los planos finales nos presentan a Isabel en su habitación junto a la ventana, de espaldas al maniquí con el vestido para el baile que representa las esperanzas de un futuro feliz que se ha desvanecido. Finalmente, ocupa el lugar que la sociedad le impone: tras el cristal, verá la vida pasar.

Esta película, la quinta de su carrera, supuso la confirmación de Bardem fuera de nuestras fronteras al obtener el Gran Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Venecia del año 1956, un año después de su éxito en Cannes con



*Muerte de un ciclista*¹⁶. Juan Antonio Bardem, perteneciente a la primera promoción formada en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, será uno de los impulsores de un movimiento de rechazo hacia el cine dominante en los años cincuenta, apostando por un cine nacional de influencia realista que pusiera en la palestra los problemas y circunstancias de la sociedad del momento. Bardem combina la faceta teórica con la realización y la producción. Desde la dirección de la revista *Objetivo* (1953-1955), de la que sólo se publicaron nueve números antes de ser prohibida, contribuyó a crear un estado de opinión favorable hacia el cine comprometido. Esta publicación, estrechamente vinculada a las Conversaciones de Salamanca, en las que Bardem enunciaría su famoso pentagrama a modo de diagnóstico de la situación del cine español, proponía una serie de modelos para la renovación del cine nacional. Antifranquista, afiliado al PCE desde 1943, los problemas derivados de su compromiso político condicionarían su carrera, sobre todo a partir de *Muerte de un ciclista*, como veremos más adelante.

LA SOLTERÍA COMO ELECCIÓN

La figura de la solterona es tratada en los años sesenta desde una perspectiva muy diferente en la película *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964), cuyo tema principal es la represión sexual. Se trata de la primera película del director y el guión está inspirado en la novela homónima escrita por Miguel de Unamuno, publicada en 1921. La principal diferencia entre Tula (Aurora Bautista), la protagonista, y los personajes de *Cielo Negro* y *Calle Mayor* que hemos analizado, es el hecho de que la soltería de Tula se debe a una decisión personal. A Tula, una mujer de buen ver, decente, generosa y buena persona, no le faltan los pretendientes pero rechaza la idea de someterse a un hombre. Reúne todos los rasgos deseables en la mujer ideal de la época salvo uno: el carácter sumiso. Esta carencia marcará su destino. Tula posee sólidas creencias religiosas y una particular devoción a la Virgen, verdadero modelo de pureza para la mujer de larga tradición en la religión católica. En Tula el deseo de pureza arraiga hasta el extremo de reprimir sus instintos sexuales permanentemente, entregándose al amor maternal, un amor no contaminado. Es significativo que en la escena en que Ramiro (Carlos Estrada) le dice que va a casarse con la prima Juanita (Enriqueta Carballeira) porque la ha dejado embarazada, entre los reproches que Tula hace a su cuñado le diga: «*Tú no quieres a nadie. Tú sólo piensas en eso, ¡sucio!*». Para ella el deseo carnal es impuro y por ello, evita el matrimonio como institución que somete a la mujer al hombre en todos los aspectos, incluido el sexual.

Por otra parte, Tula es una mujer independiente económicamente, administra sus rentas y tiene su propia casa, lo que la hace libre para decidir rechazar la idea del matrimonio. Este rechazo lleva implícito la renuncia a la maternidad, una renuncia que para ella supone un sacrificio. Cuando su hermana fallece, Tula se hace

¹⁶ Benet, Vicente J. (2012), *El cine español. Una historia cultural*, Paidós, Barcelona, p. 253.





Imagen 4. *La tía Tula*: Tula (Aurora Bautista) y su cuñado Ramiro (Carlos Estrada).

cargo del cuidado de sus sobrinos y de su cuñado, ejerciendo como ama de casa y madre. Tula se ve inmersa por las circunstancias en una situación que le permite dar rienda suelta a su instinto maternal pero manteniendo su independencia: en cierto modo, se acerca al modelo de la Virgen que concibe a su hijo sin perder su pureza. Lo que permanece sin resolver es la cuestión del deseo sexual que ella parece poder controlar. No sucede lo mismo con su cuñado y será justo la búsqueda desesperada de una salida para su tensión sexual acumulada la que derivará en una situación que acabará con la «familia de hecho» en la que Tula ejerce de madre. El entorno comienza a asumir como evolución natural de la situación que acabe contrayendo matrimonio con su cuñado, lo que sería una decisión conveniente para todos. Así lo cree su cuñado que le propone matrimonio, claramente con el ansia de satisfacer sus necesidades sexuales, las únicas que Tula no cubre. Ella le rechaza, horrorizada por la idea de ocupar el lugar de su hermana muerta. Cuando en la escena del confesionario el cura trata por todos los medios de disuadirla para que se case con Ramiro, su negativa es tajante y reiterada. Vemos en esta escena la preocupación del religioso por el pecado de escándalo al que la situación de convivencia de los cuñados puede dar lugar y cómo es capaz de justificar ante Tula el intento de violación por parte de Ramiro por el hecho de que, previamente, le había propuesto matrimonio. El clérigo le aconseja que acceda a casarse con Ramiro por ser la solución más «conveniente», el mejor remedio para la situación planteada, a lo que ella responde «*Yo no soy remedio de nadie*». Tula planta cara a las presiones por parte del confesor, figura que no sólo ejerce como mediador para el perdón de los pecados sino que, a través de su conocimiento, censura, marca pautas y trata de condicionar las decisiones de quien se confiesa, haciendo gala de gran capacidad de persuasión. El confesor de Tula la acusa de soberbia cuando ella se mantiene firme y rechaza reiteradamente el

matrimonio, intentando que se sienta culpable y que, en base a ese sentimiento de culpabilidad, acabe cediendo. Tula es tajante, no es soberbia: «*más bien, es respeto de mí misma*». Ésta es una frase que en sí misma representa una reivindicación de respeto hacia la mujer. Dejando a un lado las razones que llevan a Tula a rechazar el matrimonio, lo cierto es que su argumentación es totalmente razonable: Ramiro ha tratado de agredirla sexualmente, lo que es en sí mismo una grave falta de respeto hacia ella no justificable bajo ninguna circunstancia. Este planteamiento es absolutamente moderno. Como ella misma dice, no ha dado pie a su cuñado. De hecho, en el día a día, Tula evita mirarle directamente, trata de mantener siempre la distancia, llegando a ser incluso brusca en la forma en que se dirige a él.

En la película predomina un silencio que sólo se ve quebrantado por el ruido ambiente de los platos al fregar, de un grifo de agua que se abre o una puerta que se cierra. La música está presente en muy pocas escenas. Todo ello contribuye a recrear un clima de tensión que no es sino la visualización de la generada por la evidente represión sexual de los protagonistas. En la escena de la visita al jardín del tío de Tula en el pueblo, rodeados de la exuberante vegetación, cada uno mira al otro de reojo sin que sus miradas se encuentren, permitiendo al espectador adivinar la pulsión que experimentan los personajes; por la noche, ninguno puede conciliar el sueño. Pulsión incontrolada en el caso de Ramiro, que acabará abusando sexualmente de la sobrina adolescente de Tula, hecho que marcará la separación definitiva de ésta y sus sobrinos, al quedar embarazada la joven. El error de Tula es negar el deseo sexual, creer que Ramiro está dispuesto a soportar la represión que ella se ha impuesto a sí misma. De repente, su mundo perfecto se quiebra por lo que ella considera una debilidad de Ramiro. Alejada de sus sobrinos, a los que considera sus hijos, queda condenada a la soledad. En la penúltima escena, en la que Ramiro le explica su comprometida situación con Juanita, Tula estalla, indignada, reprochándole lo que, a su juicio, es puro egoísmo. Él trata de hacerla callar llegando a forcejear con ella: es la gota que colma el vaso. Tula, aprieta su puño cerrado mientras le grita «*¡Estoy en mi casa! ¡Estoy en mi casa y digo lo que quiero! ¡En mi casa! Tendrías que besar por donde yo piso. ¡Estoy en mi casa!*». El diálogo continúa: «*¿en tu casa? ¡Sí! / Pues muy bien, ¡ahí te quedas! ¡Sí! ¡Me voy! ¡Vete, vete!*». Mientras él se aleja por el pasillo ella lo amenaza con no permitirle llevarse a los niños. Es una amenaza inútil, un grito desesperado que nace de su impotencia y frustración ante la situación. En la escena final, Tula queda sola en el andén viendo alejarse el tren en que van sus sobrinos. La película, con un planteamiento moderno y una postura crítica frente al papel de la Iglesia como agente de la represión moral, tuvo problemas con la censura, llegando a sufrir hasta ocho cortes de secuencias completas.

MUJERES CON CARÁCTER

Un caso singular, desde varios puntos de vista, dentro de la cinematografía de los 50 es la película *Orgullo* de Manuel Mur Oti. Se trata de un melodrama rural que traslada referencias del *western* al contexto español, recreando temas universales del género como el enfrentamiento de familias por el agua, el profundo vínculo de





Imagen 5. *Orgullo*: Teresa (Cándida Losada).

los personajes con la tierra o la lucha contra la adversidad. Singulares también son sus dos personajes femeninos Teresa (Cándida Losada) y Laura (Marisa Prado), madre e hija, mujeres de carácter, dispuestas a asumir retos y tomar decisiones con criterio propio. Al igual que las protagonistas de *Un hombre va por el camino* (Mur Oti, 1949) y *Condenados* (Mur Oti, 1953), son mujeres cuya existencia está determinada por su vinculación con la tierra, siendo identificadas con ella. Además, estas películas ofrecen una visión diferente del campo: frente a la vida rural identificada con la miseria y el hambre, Mur Oti evoca la idea de la tierra generosa, plena de belleza, aunque exigente e incontrolable. La localización elegida para el proyecto, que debía rodarse mayoritariamente en exteriores, fue la zona de los Picos de Europa. La magnificencia del paisaje, esencial en una película de este género, es captada con maestría por el director de fotografía Juan Mariné.

Teresa es una mujer que, tras enviudar, tomó las riendas de la propiedad y su explotación. Orgullosa, acostumbrada a dar órdenes en un mundo de hombres, su carácter es firme y no admite que se cuestione su liderazgo. Cuando su hija Laura regresa a casa después de varios años de ausencia, es testigo de las hostilidades entre su madre y Luis Alzaga, de las que ella desconoce las razones. Años atrás, Teresa y Luis estuvieron prometidos pero, entonces, llegó la sequía, *la seca*, y cuando los

Alzaga, dueños del agua del río, no permitieron beber a las reses vecinas, estalló la violencia: hubo muertos y, desde entonces, unas estacas plantadas en el lecho del río marcan la frontera entre las propiedades, de forma que a toda res que la traspase se le da muerte antes de devolverla a su dueño. Esta costumbre es cuestionada por la recién llegada Laura y, junto a su relación con Enrique, el hijo de Luis Alzaga, será motivo de conflicto con su madre. Reflejo de este conflicto es la escena en que Laura, delante de los trabajadores, comunica a su madre que ha hecho devolver una res sana y salva a los vecinos: la madre, indignada por la osadía de su hija al poner en cuestión su criterio la abofetea, dejando clara su autoridad.

El enfrentamiento entre las dos familias se ha interpretado como una referencia a la Guerra Civil, a dos bandos enfrentados entre los que persiste un odio latente fruto de las muertes ocasionadas por el conflicto. Laura va conociendo poco a poco el trasfondo de la enemistad entre las familias y, como personaje ajeno a lo ocurrido en el pasado (al igual que Enrique), intenta abogar por la reconciliación.

El personaje va madurando progresivamente, al tiempo que va echando raíces, desarrollando vínculos profundos con la tierra. Pronto será lo suficientemente fuerte para enfrentarse a su madre defendiendo su amor por Enrique y, finalmente, logra que las familias se reconcilien. Sin embargo, la historia se repite: el día señalado para la boda de los jóvenes llega *la seca* y con ella vuelve la violencia, las muertes y el odio. Las circunstancias hacen imposible la unión de la pareja y suponen la muerte a corto plazo de las reses de Teresa, la ruina y el hambre de todos los que trabajan para ella. En medio del abatimiento general, la rabia de Laura la lleva a rebelarse contra la situación. Decide arriesgarse y hacer algo que nunca se ha hecho antes: conducir el ganado a Monte Oscuro, un lugar de muy difícil acceso, donde es posible que haya agua en abundancia. Inicialmente, Teresa se opone al plan de su hija pero pronto reconoce que, a pesar del riesgo, Laura posee la madurez y la determinación necesarias para intentarlo. Es la propia Laura la que, aún con el barro adherido a sus pies, reúne a los trabajadores y desde la escalera lanza su llamada a luchar contra la adversidad, contra la miseria y el hambre, aunque haya que dejarse la vida en ello. Su alegato es tan vehemente y firme que todos la seguirán en su ascenso a las cumbres. Las dificultades serán enormes y muchos están a punto de desistir, pero Laura se mantendrá firme, a pesar de no tener la seguridad del éxito de su empresa. No deja que el miedo la domine y sigue adelante.

El ascenso a las cumbres contiene una espectacular escena, al más puro estilo del *western* hollywoodiense, en la que una carreta arrastrada por vacas se despeña por el precipicio junto al camino. También son llamativos los planos medios y primeros planos, ligeramente inclinados, que muestran a los personajes que presencian el accidente y que remiten al cine soviético: siluetas en grupos, de perfil, recortados sobre el fondo uniforme del cielo.

Finalmente, el viaje a las cumbres tiene éxito y Laura logra salvar las reses garantizando el sustento de los suyos. En las cumbres, trabajando como los demás, Laura acaba de ganarse el respeto de todos. Cuando tiene conocimiento de la enfermedad de su madre, regresa a casa pero llega demasiado tarde. Asistimos a la soledad del personaje y su lucha cotidiana mientras persiste la sequía, con claras referencias a *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), película que en España





Imagen 6. *Orgullo*: Laura (Marisa Prado) al frente de la comitiva camino de las cumbres.

no se estrenó hasta 1950. Laura ahora aparece vestida como su madre y sentada en su sillón, representación simbólica de que ahora ocupa su lugar. Finalmente, llega la lluvia y, llevados por la emoción, todos corren hacia el río donde se produce el reencuentro y reconciliación de Laura y Enrique, que retiran los troncos que dividen el puente. La película termina con la imagen de las siluetas en negro, recortadas a contraluz, evocando nuevamente la superproducción de Selznick.

A la hora de analizar los personajes de Teresa y Laura no podemos obviar el hecho de que estas mujeres, por su condición de propietarias de la tierra y patronas, disfrutaban de una posición de privilegio frente al resto. En este sentido, no son mujeres corrientes y su posición de partida no es la de subordinación al hombre. Pero tampoco han sido educadas para asumir roles tradicionalmente asociados al género masculino y, a pesar de ello, llegado el caso, son capaces de hacerlo con éxito. El respeto que llegan a sentir los empleados por Laura no nace de la diferencia de clases sino de su actitud, de su determinación y trabajo por el bien de todos. Algo parecido sucede con Teresa, a quien llegamos a ver incluso marcando el ganado personalmente. Además, son mujeres conscientes de su esfuerzo, de su valía, y no se consideran en absoluto inferiores al hombre, ni siquiera a los de su clase. Esta idea se resume en una frase que Teresa dirige a Enrique en uno de sus encuentros: «*Sólo como iguales podemos tratarnos*».

LA MUJER SIN ESCRÚPULOS

Las protagonistas que hemos analizado hasta ahora son mujeres que escapan al rol o a las actitudes que la sociedad de los cincuenta les asignaba y, en ese sentido, son ejemplo de cierta forma de transgresión, aunque ésta sea la consecuencia de las circunstancias en que los personajes se ven inmersos. En el caso de las protagonistas de *Cielo Negro* y *Calle Mayor*, como ya hemos indicado, lo son a su pesar; en el caso de *Orgullo*, las protagonistas femeninas son activas y decididas pero también actúan impulsadas por las circunstancias. Sin embargo, la transgresión no siempre será involuntaria. Hay algunos ejemplos en la cinematografía de los 50 de películas protagonizadas por mujeres que no dudan en traspasar los límites de la moral establecida para satisfacer sus deseos, en lugar de aplacarlos y vivir en la resignación. En el cine de la época, habitualmente, la maldad o frivolidad de ciertos personajes se justificaba únicamente por su función ejemplarizante al ponerse en contraposición de la conducta contraria. Esta idea era asumida por ciertos sectores del mundo cinematográfico. Así, por ejemplo, Ana Mariscal, actriz, productora y mujer pionera en la dirección, justificaba que una actriz aceptara un papel de mujer frívola o mala únicamente con el reto de ofrecer un contrapunto suficientemente oscuro que destacara las virtudes de los otros personajes¹⁷. A esta gama de personajes femeninos con un lado oscuro pertenece María José (Lucía Bosé), la protagonista de *Muerte de un ciclista*.

A través de personajes con fuerte carga simbólica de un argumento que gira en torno al engaño, Bardem retrata a la alta burguesía de la postguerra y a una generación de colaboradores del Régimen que hacen examen de conciencia y concluye que ha traicionado a la clase trabajadora.¹⁸ La censura en España pasó por alto el contenido político de la película, centrando su preocupación en cuestiones morales relacionadas con el adulterio. Los informes emitidos por la censura italiana —la película era una coproducción hispano-italiana— alertaron de la visión absolutamente negativa que se daba de la alta burguesía, ligada al poder, y del evidente carácter político del personaje de Juan (Alberto Closas), un excombatiente del bando nacional que se manifiesta profundamente decepcionado con la realidad social de la postguerra y que prácticamente reniega de su participación en ella. El atropello con el que comienza la película simboliza en realidad el atropello que sufre la clase obrera (representada por el obrero que acude a su trabajo en bicicleta) por parte de la clase privilegiada estrechamente relacionada con el poder (representada por María José).

En esta película, Bardem vuelve a abordar el tema del conflicto ético de los personajes que, en este caso, se plantea desde el inicio de la película cuando una pareja de amantes atropella a un ciclista. Él trata de socorrer al accidentado pero ella,

¹⁷ La cita concreta, fragmento de una conferencia bajo el título «La actriz católica y el cine», está recogida en: Martín Gaité, C. (1987), *Usos amorosos en la postguerra española*, Anagrama, Barcelona, p. 34.

¹⁸ Castro, A. (2013), *Testimonio y compromiso: el cine de Juan Antonio Bardem*, Ediciones JC, Madrid, p. 148.



llamándolo insistentemente, le insta a volver al coche y marcharse por temor a ser descubiertos. Un tercer personaje, Rafa (Carlos Casaravilla), un crítico de arte que frecuenta su mismo círculo, chantajea a la pareja bajo la amenaza de revelar lo que sabe al marido. Al mismo tiempo, se publica en el periódico la noticia del accidente y la muerte del ciclista. La pareja de amantes teme que Rafa sepa algo, no sólo de su aventura, sino del accidente. Ella, casada con Miguel (Otello Toso), un hombre de buena posición económica y bien relacionado, no está dispuesta a renunciar a su cómoda vida. Su ansiedad va en aumento cuando el marido le relata la historia de una mujer de buena posición que le es infiel a su marido. Ella, con frialdad pero tensa, pregunta: «¿Qué hizo el marido? ¿Mató a la mujer?», a lo que él responde «No, mucho mejor, la dejó sin un céntimo. De repente ella se encontró sin su vida, sin la vida de todos los días. Nadie le quiso dar una mano, ¿te gusta?». Cuando Rafa decide contar la verdad al marido engañado, éste lo desacredita. Neutralizado el chantaje, María José se siente segura. Paralelamente, Juan vive una situación problemática con una alumna de la universidad en la que trabaja. Los compañeros de la joven se movilizan en su apoyo, en una escena premonitoria de las revueltas estudiantiles que se van a producir en España poco tiempo después. Esta situación le hace recordar sus ideales de juventud y toma la determinación de cambiar su vida. Para empezar, decide ir a la policía para confesar el atropello y afrontar las consecuencias.

Cuando María José se prepara para irse de viaje con su marido, recibe la llamada de Juan y accede a encontrarse con él ante su insistencia. Miguel, consciente de la infidelidad de su mujer, le da la oportunidad de seguir con él confiando en que su naturaleza egoísta le llevará a elegirlo a él y no a su amante. En la conversación que mantienen, ella trata de manipularlo, abrazándose a él y diciéndole que lo quiere. Pero él la conoce bien y sabe que le está mintiendo: «No, tú no me quieres. Quieres lo que yo represento, todo esto, todo lo que te puedo dar, todo lo que te puedo quitar. Lo sé, lo sé, es asqueroso pero tu egoísmo es mi única fuerza». Finalmente le pregunta «eres capaz de hacer cualquier cosa por no perderme, ¿verdad?», a lo que ella, mirándolo fijamente a los ojos, responde sin dudar «Sí».

En su encuentro, Juan le cuenta sus planes de entregarse a la policía y le hace ver que, inevitablemente, ella se verá implicada. Ya de regreso, hacen un alto en el camino y, mientras ella lo espera en el coche, encuentra la solución a su problema: fríamente, arranca el coche y acelera, atropellándolo. Al igual que en el accidente con el que comienza la película, ella se baja y se acerca un poco para ver su estado. Al mismo tiempo se aferra con fuerza a su abrigo de piel, símbolo de su vida junto a Miguel. A gran velocidad, María José conduce al encuentro de su marido, de la vida que ha elegido conservar, por la que ha llegado a matar. El destino pone las cosas en orden: un accidente provocado por un ciclista hace que su coche salga despedido desde un puente. Es el único final posible, una mujer adúltera, sin remordimientos, capaz de llegar al asesinato por proteger su bienestar, no podía acabar de otra manera. María José es fría, calculadora, egoísta, manipuladora, carente de ética: en suma, la antítesis del modelo de mujer decente, fiel y piadosa. Además, su maldad no se puede achacar a ninguna mala influencia externa, no es un ser ingenuo que es corrompido, no es una mujer débil que se deja llevar por una figura masculina que le induce a quebrantar todo código moral y ético, no pertenece a los bajos fondos y





Imagen 7. *Muerte de un ciclista*: María José (Lucía Bosé) escuchando las advertencias de su marido (Otello Toso).

tampoco es una *femme fatale*. Ella es la única responsable de sus actos que realiza en todo momento de forma consciente. La ambición es su *leit motiv*, el deseo de poseerlo todo, la cómoda y despreocupada vida junto a su marido y también el amante que la distraiga de la monotonía.

Desde el punto de vista formal, Bardem recurre constantemente a los primeros planos de los personajes protagonistas: sus miradas, sus gestos, la tensión en los rostros, reflejan su estado interior. La fotografía, a cargo de Alfredo Fraile, se recrea en la profundidad de campo de numerosas escenas, posible gracias a los avances en las lentes de las cámaras cinematográficas en esos años. Estos avances permitieron mejorar la profundidad de campo incluso en interiores. Fruto de estas conquistas tecnológicas es, por ejemplo, la escena en la que la estudiante se dirige a Juan para exponerle su reclamación: el espacio es una especie de sala de reuniones rectangular, con una gran mesa: el efecto logrado es espectacular. También en exteriores, desde la primera escena, se explota exhaustivamente este recurso, intensificado por la elección deliberada de ángulos en los que una serie de elementos destacados en la imagen se disponen en perspectiva. En general, hay una depurada puesta en escena y, en especial, la secuencia en la que María José atropella a Juan, contiene planos de una evidente plasticidad en la composición. La elegancia de algunas transiciones entre





Imagen 8. *Muerte de un ciclista*: Cuidada composición con María José (Lucía Bosé) en primer plano y Juan (Alberto Closas) en segundo término.

planos, por ejemplo, a través de una bocanada de humo, de la dirección de miradas o de la rotura de un cristal, es innegable y, junto con la obsesiva profundidad de campo constituyen casi una firma.

LA PERSONIFICACIÓN DEL DESEO

Si la ambición desmedida de la protagonista de *Muerte de un ciclista* nos ofrece un arquetipo femenino provocador poco corriente, no lo es menos el que se nos presenta en una magnífica película cuyo argumento planea sobre el adulterio, incluyendo alusiones explícitas a un deseo de relación incestuosa y, por si fuera poco, a una posible homosexualidad. Ese proyecto cinematográfico, amparado bajo el velo prestigioso de la tragedia clásica, pudo ver la luz en el cine español de los años cincuenta de la mano de Mur Oti: se trata de *Fedra*. Sólo bajo la coartada de ser adaptación de una obra de Séneca, dramaturgo y filósofo de origen cordobés, y debido a la ambigüedad de criterios de la censura se puede entender que esta película fuera posible. No obstante, la escena final de la versión original en la que Estrella nada hacia el cadáver de Fernando, le besa en la boca tras lo cual se hunden juntos en el

mar, suscitó el escándalo de los censores y finalmente el beso hubo de ser suprimido¹⁹. Otro punto escabroso, el suicidio de la protagonista es enmascarado bajo la forma de accidente al verse acosada por las mujeres del pueblo. Mur Oti, responsable del guión y los diálogos, sitúa la acción en una playa cualquiera del Mediterráneo, y en un espacio temporal que se supone contemporáneo.

La película, como otras obras de Mur Oti, está rodada casi en su totalidad en exteriores. Estrella (Enma Penella) vive con su padre ciego, en un promontorio algo retirado de Aldor, el pueblo situado en la playa. Estrella, joven y hermosa, despierta el deseo de los hombres de la playa y la envidia y el odio de las mujeres. Sin embargo, ella no se muestra interesada en ellos, le molestan sus insinuaciones y los rechaza con brusquedad. Su carácter independiente queda de manifiesto en la escena en que Estrella va a la venta de Aldor a ofrecer sus collares. Cuando el dueño de la tienda le dice que una mujer como ella necesita un hombre que imponga respeto, su respuesta es: «*para eso me basto yo*». Pero el ventero va más allá y le propone que sea su querida, proposición que ella rechaza, porque como dice otro de los personajes en otro momento de la película, «*Estrella no se vende*». El personaje se presenta como una especie de sirena que capta la atención de los hombres, incapaces de escapar a su influjo. Así ocurre con Juan (Enrique Diosdado), el patrón que se acerca al pueblo para reparar sus barcos y acaba instalándose en el pueblo con la esperanza de conquistar su amor.

Al poco tiempo, llega a la playa Fernando (Vicente Parra), un joven del que Estrella queda prendada nada más verlo. Sin embargo, él parece más interesado en su ocupación, la doma de caballos, que en la joven, lo cual produce en ésta un profundo desconcierto. El desinterés de Fernando se explica por una homosexualidad insinuada por su extravagante pelo teñido de rubio y por el modo en que lleva el pañuelo en torno a su cuello. Si en otras películas de Mur Oti la mujer se identifica con la tierra, en este caso, es Fernando el que está vinculado a la tierra: él detesta el mar, la arena, el sol, que es justo lo que Estrella ama y con lo que se identifica. Ella no comprende por qué él no ve en el mar la belleza que ella ve y por qué no ve en ella la belleza que enloquece al resto de los hombres. Por despecho por su desdén, Estrella accede a casarse con Juan, con la esperanza de poder retener en Aldor a Fernando, al que cree empleado de aquél y que, en realidad, es su hijo. A partir de ahí Fernando se siente aún más agobiado, teniendo que soportar continuamente las actitudes solícitas de la mujer de su padre: se siente acosado y no piensa sino en marcharse. En la escena del desayuno las miradas y los gestos hablan elocuentemente de las relaciones y sentimientos entre los personajes. Estrella toma una rosca y se la ofrece a Fernando para que la pruebe: «*una siquiera*». Él rechaza el ofrecimiento con brusquedad: «*no tengo apetito*», dándole un manotazo que hace que la rosca caiga al suelo. Cuando el padre, que sólo tiene ojos para su mujer, recrimina a su hijo su actitud, ella le defiende: «*la culpa la tengo yo por insistir tanto*». Cuando Fernando

¹⁹ ZUBIAUR, Nekane E. (2010), «Lo que la censura nos dejó ver: *Fedra* de Manuel Mur Oti». En: Zer, vol. 15, núm. 18, pp. 13-29.





Imagen 9. *Fedra*: Escena del desayuno con Fernando (Vicente Parra), Estrella (Enma Penella) y Juan (Enrique Diosdado).



Imagen 10. *Fedra*: Imagen de la tensa escena de Fernando (Vicente Parra) y Estrella (Enma Penella) en la playa.



abandona la mesa, Estrella comienza a comerse una rosca mientras mantiene la mirada prácticamente fija hacia la habitación del hijastro. Es una puesta en escena sencilla pero eficaz. Cuando Estrella incita a Fernando a probar la rosca, en realidad, se está ofreciendo a sí misma. Él rechaza el ofrecimiento por no tener «apetito», lo que puede interpretarse como una alusión al apetito sexual y un indicio más de su ambigüedad.

Cuando llega la hora de que el patrón se haga de nuevo a la mar, Estrella puede, por fin, estar a solas con Fernando, sin obstáculos. Las insinuaciones de Estrella al saber de la inminente partida del marido son el preámbulo de lo que sucederá tras la despedida de la flota en el muelle. La escena siguiente, en la playa, es tórrida. El generoso escote que luce Estrella, sus miradas, su forma de dirigirse a él, el asfixiante calor, transmiten de forma evidente el deseo sexual de ella y la profunda incomodidad y desasosiego de él, un malestar que le resulta insoportable y por ello se marcha de la casa de su padre. Unos días después, Fernando se presenta, de noche, en la casa y comienza a recoger sus cosas. Cuando Estrella se da cuenta de ello, le exige que se quede esgrimiendo como argumento el respeto que le debe como esposa de su padre, en una escena que transcurre en la habitación de él en la que irrumpe una insinuante Estrella cuyo cuerpo se adivina bajo su fino camisón. Curiosamente, las únicas referencias religiosas que son visibles en la casa se encuentran en la habitación de Fernando: un santo en una pequeña hornacina y una cruz colgada junto al cabecero de su cama que, en buena parte de esta escena, permanece visible entre los cuerpos de los protagonistas, como símbolo de un límite sagrado que los separa. Estas referencias religiosas hacen pensar en el sentimiento de culpabilidad de Fernando ante su ambigüedad sexual, y la incomodidad que siente ante el acoso de ella al ponerlo en evidencia. La escena de la habitación concluye con su partida tras varios forcejeos. Estrella sale tras él, ligera de ropa y gritando su nombre con desesperación, lo que es presenciado por la mayor parte del pueblo. Con una música de fondo que presagia la tragedia, y con una serie de planos, sobre todo primeros planos, Mur Oti plasma el reguero de comentarios sobre la escandalosa escena. Sabiéndose juzgada y condenada por los habitantes de Aldor y desesperada ante la marcha de Fernando, va tras él para suplicarle: «*Llévame con la manada, llévame a tu lado corriendo como un perro, átame a tu caballo, pero llévame*». Cuando él le dice que no sabe lo que está diciendo, ella le cuenta la verdad, que se ha casado con su padre sin quererlo, sólo por despecho y que siempre ha estado enamorada de él. Fernando exclama «*Debería matarte, ¡me das asco!*», mientras, ella se abraza a su pierna y le confiesa su amor una vez más. Cuando él, ciego de ira, le dice que debería arrancarle la piel a tiras, ella responde «*no me importa... A pesar de lo horrendo de mi pecado te quiero sólo a ti*». Confiesa su pecado pero no muestra arrepentimiento. Él, enfurecido, impotente por no poder hacerla callar, utiliza su fusta para castigarla, en una escena de una gran intensidad dramática. Fernando la trata como a un animal salvaje, como a uno de sus caballos, e intenta doblegarla, de reprimir sus instintos mediante la violencia. Por su parte, Estrella admite el castigo y lo provoca: sufrir su ira será mejor que su indiferencia. Sus quejas por los latigazos casi son gemidos.

Tras su marcha, la joven vuelve a casa y hace creer al marido que su hijo ha tratado de forzarla: el marido no duda de sus palabras. Padre e hijo se hacen a la mar para ayudar a algunos marineros a regresar a puerto en medio de una fuerte tormenta.





Tras discutir, Fernando cae al mar y desaparece. Estrella, desde la playa, cae en la cuenta de lo sucedido. Las mujeres la responsabilizan de la muerte del joven y corren tras ella, acorralándola en lo alto del promontorio desde donde, accidentalmente, cae al mar. Queda malherida y despierta al día siguiente cuando oye acercarse una barca que ha avistado el cuerpo de Fernando. Con sus escasas fuerzas nada hacia el cadáver para hundirse con él ante los ojos del marido.

A partir de su primer encuentro con Fernando, Estrella pasa de ser el objeto de deseo por parte de los hombres del pueblo a ser una mujer que desea. En realidad, todos en Aldor son, de algún modo, víctimas de la ceguera: el padre de Estrella lo es físicamente, los hombres del pueblo están ciegos de deseo por ella, el patrón lo está también por amor, las mujeres lo están por envidia y Estrella lo está por Fernando. Su fuerte personalidad, su carencia de prejuicios, su iniciativa en la seducción, la manifestación explícita de sus sentimientos y deseos, hacen de Estrella la encarnación del pecado. Sin las cortapisas de la moralidad cristiana, no muestra arrepentimiento, es una mujer libre que antepone su búsqueda de la felicidad a todo lo demás. Su tragedia es que su felicidad es inalcanzable.

La puesta en escena es especialmente cuidadosa en este film. Las escenas de los pescadores y sus mujeres en la playa evocan las representaciones pictóricas de Sorolla y otros pintores del XIX. Las mujeres del pueblo, cubiertas con ropajes oscuros, parecen pájaros de mal agüero, en contraste con la juventud y belleza de Estrella, a la que no le preocupa que el sol dore su piel. Junto a la eficacia dramática y la visualización de los sentimientos y estados de ánimo de los personajes, hay una estética compositiva casi obsesiva que, en algunos momentos, casi prevalece sobre la narración. Mur Oti arropa una tragedia atemporal en un manto de exhibición plástica. Sin duda, uno de los rasgos distintivos de Mur Oti es su obsesión por los encuadres, lo que le valió no pocas críticas. En los años 60, un crítico llega a afirmar que el director reduce la composición a un *mero problema de encuadres amanerados*; otros critican su *tendencia al barroquismo*, su *obsesión plástica y desmanes retóricos*²⁰. Su figura es, en realidad, la de un *outsider*, un director que sigue su propio criterio ajeno a las modas y corrientes. En los años sesenta su forma de concebir el cine debía parecer desfasada en comparación con las expectativas que despertaba una generación llamada a renovar el panorama del cine español.

EPÍLOGO

En el recorrido por las películas analizadas, a través de historias de mujeres cuyo denominador común es el apartarse del rol asignado a la mujer en la postguerra española, se intuyen las miserias de la sociedad de los cincuenta, no sólo materiales sino también morales. El principal valor de estas películas es conceder el valor de la

²⁰ MARÍAS, Miguel (1992), *Manuel Mur Oti: Las raíces del drama*, Cinemateca Portuguesa en colaboración con la Filmoteca Española, Lisboa, pp. 28, 31.

complejidad a la mujer, no subestimar su capacidad de enfrentarse a las dificultades, su determinación, su constancia y, por qué no, sus deseos. Entre nuestras protagonistas, tenemos mujeres capaces de liderar grandes empresas, de tomar decisiones arriesgadas y llevarlas adelante. Mujeres con iniciativa que hacen gala de un valor que, en los años cincuenta, se considera exclusivo del sexo masculino. También las hay víctimas de las circunstancias y del engaño pero, incluso éstas, demuestran una dignidad que las sitúa por encima de aquellos que tratan de hacerles daño. Frente a los contratiempos, se sobreponen y tratan de luchar en la medida de sus posibilidades, aunque a veces, tengan las de perder de antemano. Otras son capaces de pasar por encima de convencionalismos para lograr lo que desean por sí mismas. No son heroínas, son seres imperfectos, con debilidades, pero capaces de superarse, de tomar decisiones y de decidir el precio que están dispuestas a pagar por ello. Aprisionadas en una sociedad puritana que condena a la mujer a la subordinación al hombre o la exclusión social, tratan de realizar sus expectativas condicionadas por las asfixiantes circunstancias que les impone la época que les toca vivir. Por otro lado, estas películas, obra de dos directores con planteamientos tan diferentes como Mur Oti y Bardem, son ejemplos de proyectos ambiciosos, marcados por la exigencia técnica, dramática y estética, por lo que merecen ser destacados dentro de la producción cinematográfica española de los años cincuenta.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.



BIODIVERSIDAD IMAGINARIA EN EL CINE: DE LA *MONSTER MOVIE* A LA TAXONOMÍA DE FICCIÓN

Tomás Martín Hernández
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La taxonomía es la especialidad de la biología que estudia la clasificación de los seres vivos. La cultura, el arte y el cine han inventado también toda una biodiversidad imaginaria con diferentes propósitos y significados. La *monster movie* es el género cinematográfico que mejor expresa esta biodiversidad imaginaria. Los usos y simbologías de esta clasificación desde la ficción son muy diversos. Debido a todo ello el cine ha inventado una muy compleja taxonomía ficción.

PALABRAS CLAVE: Biodiversidad imaginaria, *monster movie*, criptozoología de cine, taxonomía ficción, simbología.

ABSTRACT

«Imaginary Biodiversity in the Screen. From The Monster Movie Up To Fictional Taxonomy». Taxonomy is the field of biology that studies the classification of living things. Culture, art and films have created a new imaginary biodiversity for different purposes and meanings. The *monster movie* is a film genre that best shows this imaginary biodiversity. The uses and symbolism of this classification from the point of view of fiction are very different. For that reason movies have invented a very complex taxonomy fiction.

KEY WORDS: Imaginary biodiversity, *Monster movie*, Film cryptozoology, Fiction taxonomy, Symbology.

1. INTRODUCCIÓN

La tarea científica de clasificar a los seres vivos, conocida como *taxonomía*, ha llegado en la actualidad a un estado muy avanzado. No obstante, la pregunta sobre el número total de especies existentes, pese a los grandes logros, aún no tiene una respuesta definitiva. Continuamente se están clasificando nuevos seres vivos, pero no existe una base de datos única en la que se crucen las diferentes investigaciones que se realizan por todo el planeta. Además, en algunas ocasiones, los biólogos tienen que recurrir a métodos indirectos e imprecisos. En los bosques tropicales se recurre, por ejemplo, a la utilización de un insecticida aplicado a las copas altas de los árboles



con la esperanza de que caigan al suelo los animales que los habitan. Este es uno de los casos que presenta David Attenborough, uno de los naturalistas más premiados tanto por el estudio como por la divulgación y la defensa de la naturaleza, en el primer capítulo de su serie *Los Desafíos de la Vida*.

Aunque disponemos de un potente método científico para la clasificación exhaustiva de los seres vivos, aún estamos lejos de poder llevarla a cabo. Los biólogos ni siquiera se ponen de acuerdo en el posible número final de especies que completarían el catálogo de los seres vivos. Este puede oscilar, dependiendo de diversos puntos de vista, entre los dos y los diez millones de especies. Lo que nos puede hacer reflexionar sobre lo maravilloso y complejo que es el mundo vivo al que pertenecemos.

Pero la diversidad de seres vivos no ha sido nunca un tema exclusivo de la ciencia. Nuestros cuentos, artes gráficas, novelas o películas siempre han estado densamente poblados de biodiversidad, reflejo de la real o simplemente imaginaria. Hemos empleado esta biodiversidad para cubrir alguna de nuestras necesidades y para entender el mundo; pero en ocasiones la hemos usado para expresar nuestras ideas, valores y miedos. Por esta razón hemos elaborado, mediante diversas expresiones culturales y artísticas, una rica biodiversidad imaginaria.

2. UTILIZACIÓN «CULTURAL» DE LA BIODIVERSIDAD

Por absolutamente central e indispensable que sea el punto de vista científico, no es el único que el ser humano ha utilizado para acercarse a la biodiversidad. A lo largo de la historia hemos utilizado al resto de los seres vivos no solamente para convivir con ellos o satisfacer nuestras necesidades sino también desde el punto de vista simbólico¹. Es en esta tradición en la que habría que incluir la inmensa biodiversidad imaginaria que el cine ha ido creando a lo largo de su propia evolución.

Esta utilización cultural de la biodiversidad ha sido una constante en la historia de la Humanidad. La manipulación simbólica, con muy diversos objetivos y planteamientos, ha estado y continúa presente en los mundos culturales creados por el hombre. El mundo de los seres imaginarios se halla presente en muchos contextos como el de la heráldica y las banderas. Tales seres vivos surgidos de la fantasía, junto a los reales, son asociados a diversos significados. Así determinadas virtudes guerreras o militares son reflejadas mediante las supuestas cualidades de seres ficticios como el dragón o el basilisco: «Debido a que la heráldica comenzó a utilizarse en una época de gran popularidad para los bestiarios, muchos escudos de armas exhiben criaturas míticas»². Por ello, una perspectiva especialmente significativa en el uso simbólico de la biodiversidad será, como veremos, el de la mitología.

¹ Así, por ejemplo, en ANGULO, Eduardo (2007): *Monstruos*. Madrid. 451 Editores, introducción crítica a la criptozoología escrita por un biólogo, las referencias a teóricos de la comunicación como Umberto Eco o Marshall MacLuhan son constantes.

² ROSEN, Brenda (2008): *La Biblia de las criaturas míticas*. Gaia. Madrid (2008), p. 26.



Pese a su especial importancia, la utilización mitológica de la biodiversidad no es la única de sus interpretaciones culturales. Esta también ha estado muy presente, en determinados momentos y estilos, en las leyendas, los cuentos y la literatura general. Las fábulas han sido un tipo de relato en el que la biodiversidad, especialmente los animales, ha sido antropomorfoseada con objetivos casi siempre moralizantes. Pertencerían a esta categoría muchos de los cuentos y narraciones universales, pensados para diferentes edades de destinatarios, la obra de fabuladores ilustres como Tomás Iriarte, Christian Andersen o los hermanos Grimm, así como buena parte del cine de Walt Disney.

La biodiversidad, tratada culturalmente, ha sido muy abundante por lo tanto en los mundos de la industria del espectáculo y el entretenimiento. También se halla muy presente en la publicidad o en el arte con propósitos y métodos muy diversos. Son estos los entornos en los que habría que situar la utilización que el cine ha realizado de los seres vivos. En el séptimo arte tanto el presente como el peso de la tradición parecen darse la mano en su trato de la naturaleza real o imaginaria. Aunque la utilización cultural de la biodiversidad ha surgido a lo largo de la historia, no hay que olvidar que en la actualidad estamos rodeados de seres imaginarios:

Es un error —nos dice Brenda Rosen— asociar a estas criaturas únicamente con la historia antigua. Los seres que impregnan las novelas de fantasía de la actualidad, los cómics, los juegos de vídeo, los programas de televisión y las películas más taquilleras se basan en criaturas de la mitología y el folclore tradicional³.

En este sentido, el de conectar la tradición con el presente, no podíamos terminar este apartado sin considerar el aspecto que creemos más importante en la utilización cultural de la biodiversidad: la mitología. El mito ha sido, y continúa siendo, una de las más importantes maneras en las que el ser humano se ha reflejado a sí mismo y al resto de la naturaleza. Aunque esta forma de expresión se suele asociar con el pasado, lo cierto es que determinadas disciplinas culturales y artísticas, de consumo actual, se podrían entender como auténticas *mitologías profanas*⁴. El cine sería uno de los medios de expresión que mejor se adaptarían a esta perspectiva dada su capacidad expresiva y su trascendencia social.

Se podría entender que la mitología, lejos de un conjunto de fantasías, nació como origen de todo el resto de expresiones culturales. Su carácter simbólico es uno de los primeros en ser utilizado históricamente por el ser humano para referirse a sí mismo y al resto de la realidad. Los mitos, entre otros muchos significados, han actuado como auténticas interpretaciones de la naturaleza y de la biodiversidad. En las diferentes mitologías han aparecido reflejados todos aquellos elementos que han preocupado al hombre.

³ ROSEN, Brenda (2008): *La Biblia de las criaturas míticas*. Gaia. Madrid (2008), p. 10.

⁴ GUBERN, Roman y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona.





Los ejemplos y tratados de la biodiversidad imaginaria en la mitología son muy abundantes. Una de las obras de referencia más citada es el libro de Borges y Guerrero⁵, en el que se acomete toda una taxonomía comentada de seres ficticios. Así, por ejemplo, se nos presenta el origen histórico, junto a las transformaciones que han ido sufriendo, unos seres fantásticos como las sirenas. Mientras que en la *Odissea* no se da ninguna descripción, para Ovidio son aves de plumaje rojizo y cara de virgen. Más adelante, para Apolonio de Rodas, de medio cuerpo arriba son mujeres y, de medio cuerpo abajo, aves marinas. Finalmente, para Tirso de Molina, y hasta nuestros días, pasan a ser mitad mujeres y mitad peces. Esta imagen es la que ha prevalecido y ha sido en tantas ocasiones utilizada por el cine. Baste recordar, entre otros muchos títulos, la versión Disney de *La sirenita* (R. Clements 1990) o la comedia romántica *Un, dos, tres... splash* (R. Howard 1984).

Otro caso de ser mitológico utilizado es el del *kraken*, ser a medio camino entre el pulpo gigante y el monstruo marino de origen nórdico. Este animal mitológico ha aparecido en películas tan significativas para el género como *Furia de titanes* (D. Davies 1981), o su última adaptación a la pantalla, pero también en la segunda y tercera entregas de *Piratas del caribe*⁶. Todos estos seres fantásticos, lejos de poseer exclusivamente una utilidad estética, han estado y continúan cargados de significados e interpretaciones. Muchas de ellas se han repetido tanto en diversos momentos de la historia como en culturas muy diferentes entre sí. Situación esta que nos acerca a la auténtica función del tratamiento cultural de la naturaleza y de la biodiversidad. «*Ignoramos el sentido del dragón —nos dicen Borges y Guerrero—, como ignoramos el sentido del universo; pero algo hay en su imagen que concuerda con la imaginación de los hombres, y así el dragón surge en distintas latitudes y edades*»⁷.

El cine, que puede ser entendido desde muy diversas perspectivas, es claro deudor de esta enorme tradición del tratamiento mitológico de la biodiversidad. Los seres fantásticos expresados en el séptimo arte pretenden, a la par, transmitirnos buena parte de este legado al que pertenecen y fascinarnos⁸. Este encantamiento al que se ve sometido el espectador del patio de butacas contemplando seres fantásticos y monstruos se corresponde con emociones muy antiguas: «*Todos los grandes prototipos de monstruos, los de la mitología clásica, como el minotauro o la esfinge, son al mismo tiempo maravillas y principios enigmáticos*»⁹. En este sentido el cine por una parte ha utilizado la mitología clásica al tiempo que ha ido generando también su particular mundo mitológico.

⁵ BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1978): *El libro de los seres imaginarios*. Alianza, Madrid, (2008).

⁶ Gore Verbinski 2006 y 2007.

⁷ BORGES, Jorge Luis y GUERRERO, Margarita (1978): *El libro de los seres imaginarios*. Alianza, Madrid, (2008) p. 7.

⁸ Recuérdese para ellos el *péplum*, clásicos incuestionables como *Jasón y los argonautas* (D. Chaffey 1963) o intentos de actualizar la mitología como las dos entregas de *Percy Jackson* (C. Columbus 2010 y T. Freudenthal 2013).

⁹ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989).

3. TERATOLOGÍA DE CINE: LA MONSTER MOVIE Y SUS SIGNIFICADOS

El subgénero en el que la taxonomía ficción llegará a tener su máxima expresión, al tiempo de conseguir sus mejores logros, en el cine es la *monster movie*. También conocida como *película de monstruos*, se ha definido por Ira Konisberg en su libro *The Complete Film Dictionary* como «una película de terror que presenta a un monstruo como agente de violencia y terror»¹⁰. En esta misma obra se continúa caracterizando este subgénero: «Aunque el monstruo es una criatura de terror porque es no-humana, es también, paradójicamente, una personificación de lo que tememos como humanos, la muerte o la violencia»¹¹. Afirmación esta que nos puede abrir las puertas a todo un conjunto de significaciones que se han dado sobre la monstruosidad en la pantalla.

Resulta imposible establecer una sinonimia perfecta entre los seres imaginados por el cine y los monstruos. Sin embargo, es esta categoría la más completa tanto desde el punto de vista simbólico como del artístico y la de mayor impacto social. Insectos, escualos o gorilas gigantes, así como plantas carnívoras o adefesios venidos del espacio exterior u otros mundos, son algunos de los ejemplos de esta monstruosidad¹². Debido a ello haremos referencia, partiendo tanto de la ciencia como de las interpretaciones semióticas, a una auténtica «teratología de cine». Esta encuentra en la *monster movie* su mejor vehículo expresivo, siempre en el marco de la biodiversidad imaginaria.

Todo este bestiario ha quedado caracterizado por su desmesura como indica Calabrese en su obra *La Era Neobarroca*¹³. Esta existencia fuera del canon, la monstruosidad, ha sido estudiada por la ciencia y la filosofía como forma de verificar precisamente la norma. Pero en otras ocasiones el arte ha creado y utilizado toda una diversidad de monstruos con propósitos muy diversos. Para analizarlos será necesario, en primer lugar, recurrir a sus fuentes y después profundizar en sus significados. Posteriormente, emprenderemos la tarea de rastrear aquellos casos más significativos de esta teratología imaginaria inventada por el cine.

En cuanto a los orígenes de la monstruosidad, tanto en el imaginario general como en el cinematográfico, existen diferentes teorías que han ido convergiendo. De la mayoría realiza una síntesis Fernando Savater¹⁴, quien contempla tres causas de la monstruosidad fantástica. En primer lugar, el «cambio de escala», aumento o disminución de tamaño, genera que lo habitual se convierta en monstruoso. Eso es

¹⁰ Citado en PAYÁN, Miguel Juan y PAYÁN, Javier Juan (2006): *Grandes Monstruos del Cine*. Jardín, Madrid, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² Ejemplos los podríamos encontrar en clásicos como la saga *Star Wars* o en títulos más recientes donde se despliega toda una biodiversidad imaginaria como *After Earth* (M. Night Shyamalan 2013) o *Riddick* (D. Twohy 2013).

¹³ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989).

¹⁴ SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo*. Ariel, Barcelona.



lo que ocurre en todo el cine de insectos gigantes o en la película *El Increíble Hombre Menguante* (J. Arnold 1957). Otra fuente de origen es el conjunto de seres vivos que representan lo «no inventariado». Estos escapan de las clasificaciones tradicionales definiendo la monstruosidad y, de paso, también la propia normalidad. Finalmente el «origen cósmico» sería la tercera forma de justificar la teratología cinematográfica. Esta, con una dilatada historia interpretable como exobiología imaginaria, ha quedado recientemente plasmada en la película más taquillera de la historia del cine: *Avatar* (J. Cameron 2010).

El espectáculo, el entretenimiento o la evasión constituyen el punto de partida de la *monster movie*. Sin embargo, ni su éxito ni su tremenda aceptación social se podrían entender sin aludir a sus posibles significados. Estos constituirán parte del código interpretativo, consciente o inconsciente, tanto de creadores como de espectadores. Los monstruos cinematográficos son el resultado de una enorme tradición que los ha convertido en objetos de consumo pero también en arquetipos culturales. «Los monstruos han significado distintas cosas en diferentes momentos», afirma Skal¹⁵ en su más que interesante obra sobre la cultura del horror. Junto a esta visión intelectual del fenómeno de lo monstruoso, en ocasiones, los propios cineastas declaran sus propias creencias e intenciones. Este es el caso de Tim Burton —uno de los directores que mejor representan el fantástico contemporáneo y que está muy interesado en la monstruosidad— en su propia interpretación sobre los cuentos de horror:

La idea del cuento ha perdido en parte su significado en nuestra era moderna. La gente piensa que sólo son para niños, pero en realidad son metáforas y símbolos que tratan cosas abstractas que escapan a nuestro control. Cosas que *queremos* controlar, como la vida y la muerte. El horror nos ayuda a asimilar mejor estas cosas¹⁶.

Los significados del monstruo cinematográfico, como arquetipo estético y ejemplo de la utilización cultural de la biodiversidad, son múltiples. Esta enorme diversidad de interpretaciones ha sido analizada desde perspectivas muy diferentes que han tratado de aproximarse a variados aspectos. Todos ellos resultan perfectamente compatibles y complementarios entre sí; al tiempo que ponen de manifiesto la riqueza y complejidad de nuestra relación con la biodiversidad imaginaria.

La perspectiva científica, muy diferente a la ficticia sobre la diversidad de lo vivo, no ha permanecido al margen de la monstruosidad. Lo fantástico influyó en muchos momentos de la historia de la ciencia de la clasificación. Sin embargo, en la actualidad de la ciencia sólo se recurre a este concepto en casos muy concretos, como en el de las mutaciones múltiples dentro de determinados experimentos genéticos¹⁷. En paralelo, una excelente puesta al día en teratología científica es la obra

¹⁵ SKAL, David J. (1993): *Monster Show. Una historia cultural del horror*. Valdemar, Madrid (2008) p. 500.

¹⁶ Citado en SKAL, David J. (1993): *Monster Show. ..., op. cit.*, p. 499.

¹⁷ SAMPEDRO, Javier (2002): *Reconstruyendo a Darwin*. Crítica, Barcelona.

de Leroi sobre las diferentes posibilidades que el cuerpo humano tiene de mutar¹⁸. No obstante, y como no podía ser de otra forma, la perspectiva científica sobre la monstruosidad imaginaria es enormemente crítica. Desde el conocimiento de las leyes naturales, las licencias de creadores y cineastas no tienen justificación. Como afirman Manuel Moreno y Jordi José: «*Simples argumentos basados en el análisis de las magnitudes físicas involucradas permiten mostrar la incongruencia de estos seres fantásticos: en la vida real nunca podrían llegar a existir*»¹⁹. Esta imposibilidad de existencia es, sin embargo, la que otorga el máximo valor estético, cultural y semiótico a los monstruos y a la biodiversidad imaginaria creada por el cine.

El punto de vista estrictamente etimológico nos puede ir acercando a esta riqueza simbólica de la monstruosidad. Así, por ejemplo, y siguiendo la etimología de San Isidoro²⁰, «monstruo es lo que es digno de ser mostrado, lo que merece exhibirse». De esta forma la monstruosidad consistiría en la auténtica esencia, así como el mayor grado de expresión, del espectáculo. Situación esta que vendría a señalar la característica principal, pero no la única, del cine de monstruos. Sin embargo, otros orígenes etimológicos apuntan hacia la «misteriosidad»²¹ como el auténtico significado del monstruo. Este sería, pese a la directa presentación que se realiza en muchas ocasiones, una representación de lo enigmático que se oculta en la naturaleza y en nosotros mismos. Ambas significaciones apuntan a que los monstruos de las pantallas en formas de dinosaurios, pulpos gigantes u hombres convertidos en vegetales no sólo significan lo evidente. Algo se nos muestra, pero también algo se nos oculta (al tiempo que se nos deja entrever) en estos seres imaginarios.

Desde la perspectiva semiótico-cultural, que necesariamente resulta de un compendio de todas las demás, Calabrese llega a hablar de una auténtica «teratosfera»²². Según este autor, en esta habría que incluir categorías morfológicas pero también éticas y estéticas, si se pretende rastrear todos los posibles significados del monstruo.

El punto de vista estrictamente estético es, sin embargo, el único que resulta evidente por sí mismo. Los monstruos suponen unos de los grandes arquetipos cinematográficos que, en sí mismos, generan un aliciente artístico para creadores y espectadores. Podría aquí recordarse, desde la actualidad en la que imperan los logros alcanzados por la infografía, las aportaciones de figuras tan importantes como Ray Harryhausen. Este fue un auténtico artesano creador de monstruos desde los efectos especiales, capaz de insuflar vida en las pantallas a dinosaurios, insectos y cangrejos gigantes. Harryhausen ha sido el padre de toda una biodiversidad imaginaria capaz de elevar hasta lo más alto la estética de lo monstruoso. Tanto el libro del crítico

¹⁸ LEROI, Armand Marie (2003): *Mutantes. De la variedad genética y el cuerpo humano*. Anagrama, Barcelona (2007).

¹⁹ MORENO, Manuel y JOSÉ, Jordi (1999): *De King Kong a Einstein. La Física en la Ciencia Ficción*. Ediciones UPC, Barcelona.

²⁰ Citado en SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo*. Ariel, Barcelona, p. 332.

²¹ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989), p. 107.

²² *Ibid.*



e historiador del cine Díaz Moroto²³ como la obra de varios autores de la editorial Maia²⁴ pueden resultar dos excelentes introducciones a las creaciones monstruosas de este artista.

Tales monstruos serían fieles representantes del estilo estético de «formas informes» defendido por Calabrese²⁵ en la postmodernidad de la actual era neobarroca. Desde posiciones mucho más generales, Umberto Eco ha sido uno de los semióticos que en más ocasiones ha repetido la existencia, a lo largo de toda la historia del arte, de valores estéticos en la fealdad²⁶. Al tiempo que otros expertos en la simbología y sus significados, como Carroll, concluyen que es la fascinación estética, pero también de otros tipos, la que hace que seamos seducidos en la ficción por el monstruo²⁷.

Pero es, sin lugar a dudas, en Psicología donde los monstruos del cine han sido mayoritariamente analizados. Muchos autores han insistido en el componente psicológico del cine de terror y de lo monstruoso. Baste recordar la hipótesis de Lenne para el que el cine fantástico en general —lo que incluiría al cine de monstruos— no es sino una manifestación de nuestros miedos, amenazas y temores²⁸. En la obra clásica de Kracauer se nos planteaba una interpretación psicológica del cine alemán anterior a la llegada del auténtico monstruo: el nazismo²⁹.

Por su parte, Gubern y Prat comparan el cine de terror con los sueños y el subconsciente partiendo de Freud³⁰. Este último prestó especial interés a los significados del arte para él siempre vinculados a las pulsiones sexuales y violentas. Para Freud la expresión del miedo en el arte estaba vinculada con lo amenazador. Recordemos que, según Lovecraft, «la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido»³¹. Jung aportó el concepto de «subconsciente colectivo» que se expresaría, entre otras formas, en las expresiones artísticas. Desde sus teorías, muy revisadas en el siglo xx, el cine de terror y de monstruos constituiría una manera de «psicoanálisis colectivo». En esta terapia social el diván del despacho del psiquiatra se cambiaba por la butaca del cine.

Este posible significado curativo de la monstruosidad en el cine ha sido interpretado de diversas formas. Para empezar cabría preguntarse por el atractivo, ya sea en forma de espectáculo o de arte, del monstruo y el miedo en general. Para

²³ DÍAZ MOROTO, Carlos (2010): *Ray Harryhausen. El mago del stop-motion*. Calamar Ediciones, Madrid.

²⁴ VVAA (2009): *Ray Harryhausen, creador de monstruos*. Maia, Madrid.

²⁵ CALABRESE, Omar (1987): *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, (1989).

²⁶ ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad*. Lumen, Barcelona, (2007).

²⁷ CARROLL, Noël (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Machado Libros, Madrid (2005).

²⁸ LEENE, Gerald (1970): *El Cine Fantástico y sus Mitologías*. Anagrama, Barcelona, (1974).

²⁹ KRACAUER, Siegfried (1947): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós (1985).

³⁰ GUBERN, Roman y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona.

³¹ Citado en ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, p. 83.



el filósofo del arte Noël Carroll es la emoción de maravillarse la que hace que un espectador llegue a pagar por sentir una sensación de la que huiría en la vida real³². Ya en 1712 Joseph Addison «*plantea la posibilidad de sentir placer ante un objeto terrible si estamos seguros de no recibir daño alguno*»³³. Otras perspectivas apuntan a que esta sensación de quedar seducido por el terror no es lo único que busca el espectador. Como defiende el director de cine Wes Craven:

No creo que la gente vaya al cine para pasar miedo, sino precisamente porque tiene sus propios miedos sin resolver, y una vez que entran en la sala de cine la película se convierte en una especie de barco que les va a llevar a través del río para resolver esos miedos que tienen. Luego pueden salir a la calle pensando que han conseguido vencer a sus miedos³⁴.

Con esta declaración se está afirmando que tanto el género de terror como el significado del monstruo van más allá del entretenimiento.

Esta intencionalidad simbólica y terapéutica, más relacionada con el subconsciente que con el plano de la conciencia, también ha sido dotada de diversos significados. Para Noel Carroll el cine de terror, en sus diferentes ejes temáticos que incluirían a los monstruos, funcionaría como una vacuna:

El proceso es similar a la inoculación. Al aceptar una pequeña dosis de terror, aspiramos a mejorar el autocontrol sobre nuestras desordenadas emociones, emociones que de hecho nosotros mismos encontramos atemorizantes. Es decir, al exponernos a un terror artificial nos probamos a nosotros mismos, y pasar la prueba esperamos que nos haga más fuertes³⁵.

Para José Miguel G. Cortés, en cambio, el cine de terror se asemeja más a determinados rituales provenientes de la religión o la mística:

Todo lo que no nos atrevemos a hacer en la vida cotidiana lo realizamos, mediante una proyección simbólica, en el mundo de la ficción (tanto la literatura, como el cine o las artes plásticas). Los fantasmas que nos angustian, y escapan al control de la mente y el orden, quedan liberados a través de las imágenes, produciéndose una catarsis purificadora, e inofensiva, de nuestros instintos. Las artes adquieren

³² CARROLL, Noël. (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Machado Libros, Madrid (2005).

³³ ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, p. 18.

³⁴ PAYÁN, Miguel Juan y PAYÁN, Javier Juan (2006): *Grandes Monstruos del Cine*. Jardín, Madrid, p. 10.

³⁵ CARROLL, Noël (1990): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Machado Libros, Madrid (2005) p. 17.



así un elemento de exorcismo de las pulsiones (agresivas y sexuales) más intensas del ser humano³⁶.

La biodiversidad imaginaria de monstruos creados por el cine constituye una forma de expresar y enfrentarnos a nuestros miedos. Debido a ello la monstruosidad en la pantalla ha surgido en muchas ocasiones de terrores sociales, políticos o económicos. Estas amenazas reales se llegan a fusionar con las imaginarias:

A pesar del acoso de los monstruos abstractos y sin glamur de la actualidad, como el paro, el sida, el hambre, los odios étnicos o el nacionalismo cerril, las tarántulas y calamares gigantes, los mutantes y los supergorilas de antaño siguen luchando dentro de nuestras sombras, como en sueños. Contra nosotros y a nuestro favor³⁷.

Ha sido muy estudiada, ya sea por la investigación clásica de Kracauer o por más reciente de Carroll, la relación entre las crisis sociales y el auge de monstruos en la pantalla. Cuando las angustias históricas se incrementan es cuando más hacen falta, junto al escapismo y la evasión, las terapias y exorcismos culturales. Para los expertos es obvio que los monstruos han amenazado con especial violencia en el cine en aquellos periodos de mayores convulsiones sociales.

Se podría incluso realizar un paralelismo entre las épocas más significativas del cine de terror (y de monstruos) y las mayores amenazas del siglo xx:

El cine expresionista de la convulsiva República de Weimar, en el marco de la inflación y de las luchas sociales que desembocarían en el nazismo (período 1919-1926), la Gran Depresión en los Estados Unidos (período 1931-1939), los monstruos apocalípticos despertados en el cine japonés por dos explosiones atómicas (período posterior a 1945), la invasión de poseídos por el demonio y de esforzados exorcistas en el marco de la actual crisis capitalista, con su inflación galopante, su elevado desempleo y la catástrofe ecológica como fondo (desde 1974 hasta hoy)³⁸.

Aunque tales afirmaciones aparecieron en una obra de 1979, parecen querer prolongarse hasta nuestra más rabiosa actualidad. La actual crisis financiera internacional empieza a tener su correlato en las pantallas a través de múltiples invasiones alienígenas o todo tipo de monstruos en tecnología 3D.

Si tales engendros continúan simbolizando el mal, todo lo dicho anteriormente se podría sintetizar en el significado ético de los monstruos. Incluso hay quien llega a insinuar que todas las temáticas que trata el cine sólo son diversas manifestaciones de esta monstruosidad: «*El cine de Hollywood de las últimas décadas*

³⁶ CORTÉS, José María G. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, p. 39.

³⁷ SAVATER, F. (2008): *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Ed. Ariel, Barcelona, p. 336.

³⁸ GUBERN, Roman y PRAT, Joan (1979): *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets, Barcelona, p. 12.



se basa en gran medida en la exploración de los dos tipos básicos de monstruosidad que han existido siempre: la física y la moral»³⁹. Junto a la degradación ética de asesinos en serie, policías corruptos o autores de violencia de género; otros monstruos como los dinosaurios son resucitados en las pantallas. Pese a pertenecer a una tradición estética determinada, estos seres antdiluvianos vienen a representar también el caos moral. Esto es lo que intenta concluir Sanz en su libro *Mitología de los Dinosaurios* en un tono muy diferente al de sus trabajos como paleontólogo. El clásico ataque de estos lagartos terribles al ser humano, sólo explicable en el universo fantástico, es en realidad un atentado contra el orden social y moral⁴⁰. Y es que como nos recuerda Stephen King, otro creador y estudioso de los monstruos, citado por Cortés en su obra sobre lo monstruoso en el arte:

Amamos el concepto de monstruosidad porque es la reafirmación del orden que anhelamos como seres humanos (...) y déjenme sugerir que no son las aberraciones mentales ni físicas las que nos horrorizan, sino la ausencia de orden que estas situaciones parecen implicar.

Pero este orden necesita que sea reestablecido a cualquier coste y para ello, como venimos diciendo, nos entrenamos con los monstruos de la pantalla. Con ellos nos entretenemos y evadimos pero también empezamos a expresar nuestras angustias y a ensayar la posibilidad de resolverlas.

Los modelos monstruosos existen —nos dice José M.^a Cortés— para pacificar las conciencias, para ejemplificar y concretar las tentaciones del mal y para convertirse en blancos de la violencia más implacable que somos capaces de ejercer⁴¹.

Se hace imprescindible el enfrentamiento contra el monstruo; incluso en aquellos casos en los que tengamos que utilizar nuestra propia monstruosidad en forma de violencia. El mal no puede vencer, aunque para ello haya que emplear más maldad. Pero entonces, al final, y paradójicamente, lo monstruoso siempre logra imponerse y vencer. En palabras de Louis Vax:

El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros⁴².

³⁹ MARTÍN, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*. Alberto Santos, Madrid, p. 41.

⁴⁰ SANZ, José Luis (1999): *Mitología de los dinosaurios*. Taurus, Madrid.

⁴¹ CORTÉS, José María G. (1997): *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona, Anagrama, p.13

⁴² Citado en ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid. p. 92



4. EL CASO DE LA CRIPTOZOOLOGÍA EN EL CINE

Una muy peculiar perspectiva sobre la biodiversidad, también utilizada por el cine, es el de la criptozoología. Esta disciplina, un intento de equilibrio entre ciencia y magia, tiene sus comienzos en los años cincuenta con las obras de Heuvelmans. Más adelante, a comienzos de los años ochenta, se llegó a constituir una sociedad internacional, reflejo del alto número de seguidores, investigaciones y publicaciones relacionadas con esta temática. La criptozoología consiste en el rastreo, localización e identificación de animales desconocidos o ignorados por la ciencia. Dentro del catálogo de estos *criptidos*, así se denominaron a tales especímenes, se incluían serpientes y pulpos gigantes, brontosaurios, mamuts y hombres de Neandertal. De entre todos ellos, y siempre rodeados de misterio y relatos legendarios, destacan personajes tales como el monstruo del lago Ness o el Yeti. Una vez más realidad y ficción parecen querer convivir dentro de esta pseudociencia enfrentada desde sus comienzos con la ciencia real. Hemos partido de la diferencia entre el punto de vista científico y el imaginario, pero la criptozoología parece querer ocupar un papel intermedio entre ambas visiones.

El cine ha sido uno de los medios más usados por la criptozoología al tiempo que también se ha aprovechado de ésta. Baste para ello recordar los múltiples títulos en los que aparecen especies no reconocidas oficialmente por la ciencia pero supuestamente reales. Son de obligada mención la gran cantidad de películas realizadas en torno al monstruo de lago Ness. En todas ellas se pone de manifiesto la mitología que se ha ido creando sobre este monstruo antediluviano pero coetáneo nuestro en el famoso lago escocés.

En *Lago Ness* (J. Henderson 1996), un zoólogo americano que ha perdido su reputación, se interesa demasiado en las leyendas, es presionado para que investigue. Aunque comienza manteniendo posturas escépticas debido a sus últimos fracasos, llega a encontrar al monstruo. En el último momento decide no revelar su hallazgo con el fin de que el mito, y también la economía de la zona, puedan seguir desarrollándose. Por su parte *Terror en el Lago Ness* (Ch. Comisky 2001) adopta la forma de una monster movie de serie B además de un homenaje a *Tiburón* (S. Spielberg 1975). Incluso Werner Herzog se ha acercado al mito en *Incidente en el lago Ness* (W. Herzog 2004) para tratar sus temas habituales utilizando la técnica del falso documental. Mención aparte merece *La vida privada de Sherlock Holmes* (B. Wilder 1970), en la que Billy Wilder desmontaba el mito convirtiéndolo en un submarino experimental dentro de una trama de espionaje.

El otro protagonista indiscutible de la criptozoología en el cine es el Yeti, oriundo del Himalaya pero también conocido como Big Foot en EEUU o Schasquatch en Canadá. Esta rama supuestamente perdida de la evolución entronca con la tradición de unir lo simiesco con lo humano que tanto interesó al mismo Linneo. Las películas que sobre él se han realizado son tan diversas que van desde la comedia en *Big Foot y los Hendersón* (W. Dear 1987) hasta intentos más realistas en el clásico *El abominable hombre de las nieves* (V. Guest 1954).

En este ambiente mágico y pseudocientífico, otro de los títulos que han llegado a destacar aunque sólo fuese por su éxito es el de *Mothman, la última profecía* (M.



Wellington 2002). Como en otras películas de lo paranormal, un hombre polilla posee dones premonitorios para dominar la realidad. En esta ocasión el cine de terror, junto a intentos de explicación psicológica, recurre a significados culturales tradicionalmente otorgados a los insectos.

Aunque la criptozoología no es aceptada por la ciencia, la mitología de los seres a los que hace referencia tiene un valor cultural y simbólico incuestionable. Debido a ello «nunca debemos perder —afirma Eduardo Angulo— la esperanza de que lo que la ciencia nos quite, el arte o la literatura nos lo devuelvan»⁴³. Y es que el arte y el cine, junto a otras disciplinas, han realizado diversas interpretaciones de la biodiversidad; estas han ido desde las pretensiones más realistas a los mundos de la ficción. «La vida humana —nos recuerda el mismo autor— siempre implica un diálogo continuo entre lo que podría ser y lo que es, entre lo posible y lo real, entre la nostalgia y el mito; en ese juego aparece la ciencia y también la criptozoología»⁴⁴.

5. TAXONOMÍA FICCIÓN EN EL CINE

Tras la exposición de algunos usos y significados de la biodiversidad imaginaria en el cine se hace necesaria su clasificación. Partiremos de la sistemática científica para intentar trasladarla al mundo de la taxonomía de ficción. Esta constituirá un universo paralelo densamente poblado por seres vivos surgidos de la imaginación de sus creadores.

Comenzando con los vegetales, estos son seres vivos con una muy limitada presencia en el imaginario del cine. Dada sus cualidades, los guionistas y realizadores han visto mermadas las posibilidades del mundo vegetal en la ficción. Sin embargo se pueden recordar las plantas gigantes y carnívoras a las que muchos héroes de la ciencia ficción se han tenido que enfrentar. También ha sido especialmente recurrente la figura del árbol que adquiere atributos animales como en *El Señor de los Anillos. Las dos Torres* (P. Jackson 2002). Otra posibilidad explorada por el cine es el de los árboles hechizados, el caso de *Poltergeist* (T. Hooper 1982) o *Sleepy Hollow* (T. Burton 1999). Merece una atención especial el caso de *El Incidente* (M.N. Shyamalan 2008), película en la que los vegetales del planeta comienzan a eliminar a los seres humanos al sentirse amenazados por ellos. Como se ve nuestra relación con el medio ambiente siempre ha sido compleja, lo que ha quedado reflejado también en la ficción.

Cambiando de taxón y dentro del reino de los animales, destacan en los invertebrados tanto los insectos como los arácnidos. Estos han sido auténticos protagonistas de las *monsters movies* en algunos de los títulos más representativos del género. En *El Enjambre* (I. Allen 1978), unas especialmente feroces abejas africanas siembran el terror en Estados Unidos, uniéndose así cierta xenofobia con el cine de

⁴³ ANGULO, Eduardo (2007): *Monstruos. Una visión científica de la criptozoología*. Madrid, 451 Editores, p. 209.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 223.



catástrofes tan del gusto de Irvin Allen. Son las hormigas, aumentadas de escala en *La Humanidad en Peligro* (G. Douglas 1954), o de inteligencia en *Sucesos en la IV Fase* (S. Bass 1974), quienes emprenden la conquista del mundo. En ambas películas se ponen de manifiesto algunos de los ejes fundamentales del género: los efectos devastadores tanto de la radiactividad como de elementos provenientes del espacio. Por su parte películas como *Aracnofobia* (F. Marshall 1990) pretendían jugar con uno de los terrores, de origen biológico, más extendidos en la población: el miedo a las arañas. Debido a ello la figura de la araña gigante, o agrandada por las circunstancias, se ha convertido en un auténtico reflejo de la maldad más atávica. Lo que ha quedado claramente expuesto en películas como *Tarántula* (J. Arnold 1955), *El Increíble Hombre Menguante* (J. Arnold 1957) o *El Señor de los Anillos. El Retorno del Rey* (P. Jackson 2003).

Siguiendo con el orden evolutivo de la taxonomía pasamos a continuación, como los primeros representantes de los vertebrados, a la clase de los peces. Y junto a estos fijaremos nuestra atención, debido a las especiales condiciones imaginativas de mares, lagos y ríos, en otras amenazas acuáticas. Y es que el mar y el agua, considerados como fuentes de la vida, han sido tratados por el imaginario cinematográfico como origen del terror. Si el monstruo, protagonista absoluto de la biodiversidad ficticia, ha encontrado un medio de máxima proliferación ese es el acuático.⁴⁵ Aunque esta clasificación está dedicada íntegramente al cine, toda ella también puede ser entendida como una actualización de tradiciones mucho más antiguas:

Las mitologías de todos los pueblos reproducen increíbles criaturas marinas que desafían a héroes y guerreros en sus crónicas épicas. Desde el temible monstruo marino del que es salvada Andrómeda por parte de Perseo, hasta la «ballena» que se tragó literalmente a Jonás en el relato bíblico, todas pueden referirse a criaturas próximas a los grandes escualos, en especial, al tiburón blanco⁴⁶.

Dentro de este océano imaginario de películas sobre el terror surgido de las aguas, hay dos títulos que destacan por su influencia. En primer lugar, nos referimos al clásico *Moby Dick* (J. Huston 1956), basado en la novela homónima cuyo título hace referencia al más famoso cetáceo imaginario. Del original de Herman Melville, muy estudiado por los historiadores de la literatura, John Huston consiguió realizar una excelente adaptación para la pantalla. En ambas obras, la literaria y la cinematográfica, se representa al origen simbólico de la amenaza abstracta encarnada en un animal. Se expresan así algunos de los temores más habituales, recordemos a Lenne, que han perseguido al ser humano en su historia. La obsesión del capitán Ahab termina por convertir a la ballena blanca en el «monstruo total». Este parece no sólo haber surgido de los fondos marinos sino de las entrañas del mismo infer-

⁴⁵ BURGALETA, Carlos y VIRUETE, José Luis (2010): *Terror bajo las aguas. El Cine de monstruos marinos*, Ilarion, Madrid.

⁴⁶ SALA, Ángel (2005): *Tiburón. ¡Vas a necesitar un barco más grande! El filme que cambió Hollywood*, Círculo Latino, Madrid, p. 12.



no. En «Moby Dick», relato inspirado en hechos reales⁴⁷, se incluyen muchos de los significados de la monstruosidad en la *monster movie*.

La influencia de «Moby Dick» en el segundo filme al que nos vamos a referir resulta evidente. Se trata de *Tiburón* (S. Spielberg 1975), una de las películas de mayor trascendencia tanto en la industria del cine como en la sociedad del momento. «Nosotros vaciamos las playas y llenamos los cines», llegó a afirmar con orgullo David Brown, uno de los coproductores del filme⁴⁸. El tremendo impacto de este filme, perteneciente a los inicios de la carrera de su afamado director, tuvo una doble vertiente. Por una parte, transformó, por sí solo, la manera de entender y hacer cine en Hollywood, obligando a la industria norteamericana a aumentar, en todos los sentidos, las dimensiones de sus producciones. Por otro lado, este filme, homenajeadado y plagiado hasta la saciedad, fue capaz de despertar en el público los más terribles miedos psicológicos. Otras interpretaciones relacionan a este temible escualo, fruto de la imaginación en atributos y comportamiento, con los traumas sexuales y las crisis económicas. Lo que ha incrementado la mitología de esta película que logró que a partir de 1975 las playas no fueran las mismas, y los cines tampoco.

Esta película de Spielberg tuvo una influencia muy notable en todo el cine posterior. Parte de sus logros artísticos surgen de la aplicación de una de las máximas del género de terror: siempre es mucho mayor el impacto insinuando que mostrando. Es la propia imaginación de cada espectador la que genera los temores más horribles. Es por eso que la película decae en interés en cuanto se nos enseña al monstruo. Es el mismo error en el que vuelve a caer Spielberg en sus dos primeras entregas de *Parque Jurásico*, franquicia que se intenta revitalizar y que se haya muy vinculada a la biodiversidad imaginaria. Pero los significados simbólicos a los que alude este gran tiburón blanco se hayan relacionados con tradiciones ancestrales:

Tiburón —según Ángel Sala—, tanto la novela como la película, presenta una serie de bases fácticas en torno de los mitos y circunstancias que han rodeado a los escualos y su peculiar relación con el género humano⁴⁹.

Junto a los cada vez más sorprendentes descubrimientos de la ciencia sobre los tiburones, se manifiesta la utilización cultural de estos animales.

El caso de los anfibios, paso intermedio evolutivo entre peces y reptiles, es mucho más limitado para la biodiversidad del cine. Han tenido mucho protagonismo tanto ranas como sapos, sobre todo en el cine de animación dirigido al público infantil. Sin embargo, un título a destacar, más por sus protagonistas que por sus logros artísticos, es *Frogs* (G. McCowan 1972). Un antiguo cazador que se ha pasado la vida persiguiendo y matando animales es acosado por los sapos del pantano en el

⁴⁷ ROJAS, Daniel (2012): *La esfinge de Darwin y otras historias asombrosas de la criptozoológia*. Talenbook.

⁴⁸ SALA, Ángel (2005): *Tiburón. ¿Vas a necesitar un barco más grande! El filme que cambió Hollywood*. Círculo Latino, Madrid.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.



que vive. Se pone así de manifiesto una auténtica venganza orquestada por anfibios en la que se cuestiona la caza como forma de deporte.

Continuando con la taxonomía de ficción creada por el cine, y utilizando la perspectiva evolutiva, es ahora el turno de la clase de los reptiles. Estos constituyen un grupo de animales con características muy peculiares, por lo que han sido interpretados como especialmente enigmáticos y peligrosos. Aunque los reptiles son muy diversos entre sí, el cine ha realizado un uso especial tanto de las serpientes como de los extinguidos dinosaurios. De las primeras empezamos a descubrir que, en ocasiones, su interpretación como amenaza es atávica e instintiva. Baste para ello recordar los estudios que se han hecho sobre el terror que producen en algunos mamíferos o los estragos que anualmente causan en la población de la India. Culturalmente se han identificado con el mal; máxime cuando le ha tocado desempeñar ese papel en textos tan influyentes como el *Génesis* en La Biblia.

No obstante, no es exclusiva del cristianismo la interpretación cultural de las serpientes, su utilización es universal:

Las serpientes —nos recuerda Brenda Rosen— son elementos fundamentales de la mitología de todas las culturas mundiales. Se dedican a custodiar valiosos secretos, o bien devorar eternamente sus propias colas. Algunas son monstruos temibles, y otras son madres antiguas de cuyos vientres surgen otras criaturas monstruosas⁵⁰.

Siguiendo con estas tradiciones, son múltiples las películas en las que las serpientes han aparecido o son directamente las protagonistas. A modo de ejemplos, recordemos los problemas que con estos animales ha tenido *Indiana Jones* o el éxito mediático de títulos como *Serpientes en el Avión* (D.R. Ellis 2006). Estos reptiles también han ocupado lugares muy destacados en películas de serie Z como *Boa vs Pitón* (D. Flores 2004) o clásicos como *La Reina Cobra* (R. Siodmak 1944). Por su parte, en películas como *Conan, el Bárbaro* (J. Milius 1982) se continúa insistiendo en el significado mitológico y religioso de estos reptiles.

El caso de los dinosaurios es aún más emblemático tanto para el cine como para el imaginario colectivo en general. La circunstancia de que no existan en la actualidad ha servido para que se hayan disparado, desde su descubrimiento, sus posibles significados. Esto es lo que trata de reflejar en su magnífico libro *Mitología de los Dinosaurios* el paleontólogo José Luis Sanz. Para este autor son muy diversas los usos culturales que se han hecho de estos reptiles y que llegan hasta la actualidad. Pero tales interpretaciones, una vez más, partirían de antiguas tradiciones que diversos medios de expresión, como el cine, han hecho suyas. Para Sanz los dinosaurios en la actualidad constituyen el arquetipo, en sentido de elemento subconsciente y colectivo de Jung, de los mitológicos dragones.

Estos no serían, a su vez, sino una abstracción de los reptiles reales en general; eso sí, dotada de diversos, y casi siempre negativos, significados.

⁵⁰ ROSEN, Brenda (2008): *La Biblia de las criaturas míticas*. Gaia, Madrid (2008), p. 88.



El mito del dragón podría estar relacionado no con restos fósiles de animales remotos, ni con complejos conceptos mágicos, sino con grandes bestias contemporáneas de la humanidad. De este modo, se sabe que, en diversos contextos, serpiente y dragón quieren decir lo mismo. Además parece indudable la relación existente entre dragones y cocodrilos, que procede, al menos, de la antigüedad clásica. Algunos textos griegos describen al dragón con las costumbres, la apariencia y las dimensiones de los cocodrilos. Por tanto, no es extraño que en diversas ocasiones los conquistadores españoles, interpretaran a aligatores y caimanes americanos como dragones⁵¹.

Incluso existe una especie de reptiles a los que popularmente se sigue denominando «Dragones de Komodo». La íntima relación entre realidad y ficción parece querer estrecharse aún más.

En el cine, la figura del dragón, como representante especialmente significativo de la biodiversidad imaginaria, ha sido una de las más recurrentes. Cualquier intento de reconstruir la filmografía de este arquetipo se topará con notables dificultades. Los dragones han aparecido en el cine infantil, en el género de aventuras, en el de ambiente medieval. El dragón ha sido el animal imaginario protagonista en todo el cine de lo maravilloso e incluso ha estado presente en comedias, llegando a representar valores positivos. En películas futuristas como *El Imperio del Fuego* (R. Bowman 2002) la Humanidad se tendrá que enfrentar a los dragones por el dominio del mundo. Con este argumento se extrapola a tiempos venideros algunos de los miedos que ha padecido el ser humano a lo largo de su historia.

El caso de los dinosaurios en la pantalla ha sido aún más prolífico, como demuestra el libro de Blanco en el que se comentan más de quinientos títulos⁵². Estos van desde películas tan conocidas como *Hace un millón de años* (D. Chaffey, 1966) o *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra* (V. Guest, 1970) hasta la «dinomanía» que se ha vuelto a desatar después de *Parque Jurásico* (S. Spielberg 1993). Algunos títulos especialmente peculiares son los de *El Valle de Gwangi* (J. O'connolly 1969), magnífica conjunción de *western* y cine de dinosaurios con Harryhausen como responsable de los efectos especiales. Por su lado, en la película *En el Corazón de la Tierra* (K. Connor 1976) Peter Cushing interpreta a un excéntrico científico que se encuentra con dinosaurios dotados de las características fundamentales de las aves.

Y es que, desde el punto de vista evolutivo, los reptiles son los antepasados que dieron lugar a las aves; el siguiente grupo de animales en el que nos vamos a introducir. Las aves presentan también una serie de cualidades muy bien definidas, siendo su forma de vida y lo característico de su movilidad lo que más ha sido utilizado culturalmente. Su capacidad de vuelo ha sido interpretada de múltiples formas, que han ido desde la libertad frente a las ataduras terrestres, hasta la vida más cerca del mundo de lo divino o la inmortalidad. Este es el caso del *Ave Fénix*,

⁵¹ SANZ, José Luis (1999): *Mitología de los dinosaurios*. Taurus, Madrid, p. 179.

⁵² BLANCO, Adolfo (1993): *Cinesaurios*. Royal Books, Barcelona.



animal mitológico que renace continuamente de sus cenizas, propio de la cultura egipcia y ligado a la obsesión por la vida después de la muerte.

Sin embargo, para el cine la presencia de aves en el imaginario no ha sido de las más numerosas. Se podrían citar algunos casos de películas, como *La Garra Gigante* (F. Sears 1957), en la que un gigantesco monstruo con forma de ave y origen extraterrestre amenaza a Estados Unidos. No obstante, resulta de obligada referencia, desde la interpretación cinematográfica de las aves, la película *Los Pájaros* (Hitchcock, 1963). En esta película conviven excelentes logros cinematográficos, desde el punto de vista estético y formal, con la tan recurrente visión de la naturaleza como amenaza. Sin que medie explicación alguna, lo cotidiano se convierte en monstruoso; lo normal muta en algo absolutamente anormal, como si se pretendiera unificar ambas categorías. En la misma línea que la de *Moby Dick*, son en esta ocasión las aves las encargadas de representar nuestros miedos psicológicos, éticos y culturales.

Finalmente, la clase de animales especialmente significativa para nosotros, pues a ella pertenecemos, es la de los mamíferos. Las interpretaciones culturales que de ellos se han realizado han sido especialmente complejas y sus apariciones en el cine muy diversas. Ha sido muy recurrente el caso de las relaciones, tanto en ambientes salvajes como domésticos, del ser humano y otros mamíferos. El perro ha sido especialmente explotado, tanto desde perspectivas realistas o imaginativas, en géneros como la comedia; pero también ha sido utilizado en el de terror.

Otro caso muy diverso, en cuanto a su simbología, es el de los osos, animales especialmente interpretados culturalmente. Los significados atribuidos al oso han ido desde la más cruel voracidad hasta la ternura de juguetes o peluches. El cine ha recurrido a ellos para expresar todo tipo de interpretaciones o valores. El oso simboliza la violencia más salvaje en títulos como *Grizzly* (W. Girler 1976), todo un plagio de *Tiburón* (S. Spielberg 1975), en el que la ferocidad no parece tener límites. En cambio, en *El Oso* (J.J. Annaud 1988) se nos ofrece el lado más amable, y antropomórfico, de estos animales; al tiempo que en películas como *Hermano Oso* (A. Blaise-R. Walter 2003) se expone un mensaje ecologista. Caso especialmente notable, situado a medio camino entre las dos interpretaciones anteriores, es el del documental *Grizzly Man* (W. Herzog 2005). Su intrépido protagonista es el que capta con su videocámara la mayoría del metraje de esta película. Pero, finalmente, es salvajemente devorado por los osos con los que había estado conviviendo durante los diez últimos veranos. Se pone, de esta manera tan impactante, en entredicho la convivencia tanto con los osos como con el resto de seres vivos potencialmente peligrosos. La valoración positiva, compromiso medioambiental, y la negativa, símbolo de amenaza, se unen en esta terrible reflexión sobre la relación hombre-naturaleza.

Aún más cercanos a nosotros es el grupo de los primates, en el que simios, chimpancés o gorilas han sido protagonistas de múltiples películas. Como en muchos casos anteriores, el cine ha recurrido a ellos tanto desde la vertiente realista como desde la fantástica. Baste recordar las cabriolas de la mona *Chita*, las denuncias expuestas en películas como *Gorilas en la niebla* (M. Apted 1988) o *Instinto* (J. Turteltaub 1999), o el mundo imaginario de la saga de *El Planeta de los simios*. Sin embargo continúa siendo *King Kong* (M.C. Cooper y E. Wallace 1933) la película que mejor ejemplifica la relación del hombre con los primates, los mamíferos y la



biodiversidad (tanto real como imaginaria) en su conjunto. King Kong, al igual que el resto de seres vivos de la biosfera imaginaria, no existe exclusivamente como forma de espectáculo. Además de lo impactante de su figura, su historia se haya plagada de múltiples aspectos reflejo de nuestra propia naturaleza:

King Kong se nos aparece de dos maneras contrapuestas: es inmensamente fuerte como todos quisiéramos ser. Pero también enormemente vulnerable como cada uno en la intimidad sabemos que somos⁵³.

Este gorila de treinta metros, pese a la imposibilidad científica de su existencia, constituye el auténtico paradigma de la biodiversidad imaginaria creada por el cine. Desde la biología, King Kong contradice las leyes de la naturaleza que dan existencia a los seres vivos reales. Desde otras perspectivas, en su relato se unen algunos de los temas centrales que han preocupado al ser humano desde sus orígenes. Tal es la riqueza de este personaje, llevado a la pantalla en tantas ocasiones, que en él se incluyen todos los tipos de significados de la «monster movie». A la película *King Kong* se la ha relacionado con el documental científico sobre la naturaleza; pues era esta la especialidad de sus autores. Desde el punto de vista semiótico, se la ha interpretado como la diferencia entre la naturaleza y la civilización; es decir, entre la selva y la ciudad. La perspectiva artística ha impuesto el significado metalingüístico, cine dentro del cine, así como el de símbolo del género fantástico. En el plano psicológico King Kong entronca con nuestros orígenes evolutivos así como con *el mono que aún llevamos dentro*. El significado sexual se hace patente en el tema del amor imposible y el mito de la bella y la bestia. Finalmente, las interpretaciones sociales lo convierten en un claro reflejo del crack del 29 y de las crisis económicas. Como se puede apreciar, el uso cultural de la biodiversidad se hace patente en este gigante de la pantalla y su mundo imaginario.

King Kong, junto al tiburón de Spielberg o los pájaros de Hitchcock, son algunos de los seres que ha utilizado el cine para elaborar su peculiar taxonomía ficción. A pesar de que el caudal de títulos escapa a las posibilidades del presente artículo, con éste hemos pretendido empezar a iluminar los posibles usos y significados de la biodiversidad imaginaria creada por el séptimo arte.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

⁵³ SAVATER, Fernando (2008): *Misterio, emoción y riesgo. Sobre libros y películas de aventuras*. Ed. Ariel, Barcelona, p. 369.



RETURNING HOME. IRAQ AND AFGHANISTAN VETERANS IN DOCUMENTARIES AND FICTION FILMS

Carlos Javier Díaz Ferrer
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

The returning home of the soldiers from the wars in Iraq and Afghanistan have intensified the conflict created between American veterans and their government. The U.S. administration is supposed to provide ex-soldiers with their subsequent benefits and pension. However, that does not seem to be the case. Many American veterans are being ignored by their government which, in many cases, refuses to pay them and their families a full pension for the rest of their lives for what they suffer: post traumatic stress disorder. Documentaries and fiction films, such as the ones commented in this article, explore into the consequences of that disorder on the American soldiers and their closest relatives, serving as a «bridge» between the Establishment and the people.

KEY WORDS: PTSD, veterans, documentaries, fiction films, coming home, Iraq, Afghanistan, Establishment.

RESUMEN

«Volviendo a casa. Veteranos de Iraq y Afganistán en documentales y películas de ficción». El regreso a casa de los soldados de las guerras de Irak y Afganistán ha intensificado el conflicto ya creado entre los veteranos norteamericanos y su gobierno. Se supone que la administración norteamericana debe proveer a sus ex-soldados de sus correspondientes beneficios y pensiones; sin embargo, ese no parece ser el caso. Muchos veteranos norteamericanos están siendo ignorados por su gobierno el cual, en muchos casos, se niega a concederles una pensión completa a ellos y sus familias, para el resto de sus vidas, debido al desorden del estrés postraumático que sufren. Películas y documentales como los comentados en este artículo investigan las consecuencias derivadas de dicha patología, lo cual sirve como una especie de «puente» entre el poder establecido y el pueblo en general.

PALABRAS CLAVES: Desorden del estrés postraumático, filmes, documentales, regreso a casa, veteranos, Irak, Afganistán, poder establecido.



One of the key elements for analysis in many fiction films and documentaries about the wars in Iraq and Afghanistan is the return of soldiers to their previous civilian lives after a war experience, in this case in the Middle East.

Certainly, it was right after the Vietnam War when the figure of the psycho ex-soldier as an anti-hero emerged and expressed the populist rebellion against the war and its consequences. Those veterans had to face plenty of difficulties when dealing with their former personal relationships, co-workers and bosses, going through all kind of different emotions, from depression to anger and frustration.

We must bear in mind that, since World War I, what is known as post-traumatic stress disorder (PTSD) is a common pathology suffered by many soldiers returning from a war zone. Public interest in PTSD can be seen in the popularity of films and literature depicting this particular disorder, and how individuals try to deal with such traumatic events in their lives.

Obvious examples can be found in a large number of films made about veterans of The Vietnam War. *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) *The Deer Hunter* (Michael Cimino, 1978) and *Born on the Fourth of July* (Oliver Stone, 1989) present Vietnam veterans who try to cope with the trauma of war, showing many of the common symptoms of PTSD, such as emotional numbing, denial, macabre interests in recreating traumatizing events and substance abuse. Many other films also show them, although in a less obvious way, for example, *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976).¹

In *Home of the Brave* (Irwin Winkler, 2006) some of those reactions are personified in the figures of the four returning soldiers: Jamal (Curtis Jackson), Vanessa (Jessica Biel), Tommy (Brian Presley) and Will (Samuel L. Jackson).

In the case of the Afro-American soldier, Jamal, he feels angry after the traumatic situation he had to go through during his last day in Iraq. He returns home after killing a civilian during a combat action, at the same time that he is left by his girlfriend as soon as he is back home. Jamal suffers from episodes of violence, as we can see in the therapy group scene, in which he almost beats the doctor who was monitoring the session (min. 52). Moreover, he has to face the bureaucracy of the Veterans Administration, since he finds so many difficulties when it comes to receiving his pension. Iraq veterans in *The Ground Truth* (Patricia Foulkrod, 2006) claim to have the same problem, the long period of time they have to wait until being treated for their PTSD, which usually takes more than 100 days. In this particular film, we also see how several members of the U.S. military deployed in Iraq have to face a harsh reality when they arrive home from the war.

Also related to this particular point, we have a scene in *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) in which the director shows us how U.S. Staff Sergeant

¹ In Michael's Scorsese's *Taxi Driver*, Travis is the perfect example of the Vietnam veteran who finds so many difficulties to adapt himself to a normal life. At the end of the film, we can see how Travis finds a way, a very violent one, to face his frustration and anger towards society, at the same time that he redeems himself by rescuing a little girl from a world of misery and exploitation.

Brett J. Petriken is killed in action during his time of duty in Iraq and, some time later, his family receives a check from the U.S. Armed Forces, but only for the days Petriken had worked until the day he died in combat (min. 99). This situation can be another example of the way the U.S. government treats its veterans after serving their country, a situation that had an inflection point during the Vietnam War, since it was the first and only armed conflict which the United States Army lost in the 20th century.

We can also see how Jamal's anger is expressed in his final decision to kidnap his ex-girlfriend, and force her to talk to him again. Unfortunately, a few minutes after Tommy arrived and persuaded him to continue with the therapy, Jamal was shot and killed by the police (min. 30). In my opinion, this tragic ending for this particular scene was used by the director in order to increase the elements of desperation and anguish that are present in any veteran who has been in combat during an armed conflict.

Vanessa also suffers from PTSD, although she expresses it in a different way, by isolating herself from her family and friends. Little by little, she even disconnects from her old boyfriend, and finally decides to move him away from her life. In addition, we see how she acts rudely in her first interaction with a fellow teacher at school, when he tries to help her for the first time (min. 38). The way I see this scene, this is an example of Vanessa's anger towards the world she has to live in after the horror suffered in the Iraq war. Obviously, she is not ready to cope with daily-life routine so she reacts against anybody who approaches her.²

Moreover, in the school fight scene later on in the movie (min. 68), she also refuses to accept help from the same co-worker. Vanessa's anxiety, due to her experience in the war, makes her distrust men in general, as she remembers the way her fellow soldiers acted toward her, overprotecting her all the time. As a matter of fact, it is only by the end of the film that she decides to date her colleague (min. 70). In my opinion, the intention of the director with this particular scene was to give the audience a happy ending, in contrast with the majority of the Vietnam War films, in which we hardly saw a hopeful sign at the end.

There is also a moment in which Vanessa goes to the cinema with her son and meets Tommy there. Right in that scene, she looks up to the ceiling, as she was in constant alert. In fact, Tommy's next line makes a reference to snipers and how he already checked that out (min. 41). Vanessa smiled, since she perfectly understood that they both had the same feeling: the necessity of being constantly on guard, hyper alert and looking around for possible danger, all of them being characteristics of PTSD.

This abovementioned theme of isolation is something that many U.S. female soldiers in Iraq had been suffering during the war, a growing risk of being

² In *The Deer Hunter*, we can see how Michael (Robert de Niro) refuses to spend the night with Linda (Meryl Streep), as he feels he does not belong to that place any more. He feels distant and far way from that town and their people (min. 124).





raped and assaulted by their own male colleagues.³ Even though Vanessa does not say anything about this subject during the film, it is possible that she had seen or experienced some sort of sexual harassment, attempt at raping or raping itself. In her book, *The Lonely Soldier: The Private War of Women Serving in Iraq* (Helen Benedict, 2010), the author claims that the book's title comes from the isolation female U.S. soldiers experience when combining the trauma of their combat duties with sexual harassment by fellow soldiers. This situation is caused by the feelings of insecurity and fear towards their female comrades by many U.S. soldiers.

There is another scene in *Home of the Brave* in which Vanessa shows her discontent about the way everybody treats her after her return from Iraq. During her visit to Dr. Marsh, she tells him how frustrated she feels because everybody is always trying to medicate her (m. 124), a way of thinking caused by the overprotection she went through during the war by her fellow male soldiers and officers, from my point of view.

Tommy seems to control his anger and frustration, but he also has his difficult moments; especially in the scenes of his conversations with his dad. Tommy uses several drugs in order to fight depression, and also insomnia, a condition that makes him go on a ride in his car every night.

The case of Dr. Marsh is more complex, since he suffers from sleeping problems and feelings of shame (for not having been able to save all the soldiers who got injured during combat) openly expressed in the therapy scene. In that particular moment, he shares his frustration with the psychiatrist, at the same time that he admits his emotional numbness while doing his job as a doctor already back in Spokane. On top of that, he also has a violent episode with his son, in the scene in which he attacks his own son Billy (Sam Jones III) for wearing a piercing on his lips, during the Thanksgiving lunch (min. 23).

Another remarkable scene of the movie is the one in which Dr. Mash tells his wife that she would not like to hear the harsh truth about the war, the plain reality of what happened there, since it would be too hard, and the details of the experience would be too difficult to deal with (min. 39). We can also see his wife's frustration when it comes to living with her husband's psychological trauma. Even though she really wants to help him overcome his horrible past experience, she only gets a negative response from her spouse, due to the difficult situation he is going through.

This is somehow related to Aidan Delgado's words in *The Ground Truth*, when he says that American people in general do not really want to listen to the veterans' problems and what they have to say about the war; they do not really honor their soldiers as they deserve. On the contrary, they only show their false

³ See: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1170559/How-female-U-S-soldiers-Iraq-growing-risk-raped-assaulted--male-colleagues.html>

patriotism through their participation in parades or by waving American flags when the soldiers come back.⁴

I must say I particularly agree with Delgado's view on this point. The way I see it, this sort of obtuse patriotic feeling has been present after any war in which the United States has been involved since their Independence, with the only exception, perhaps, of the Vietnam War.

One of the most unknown aspects of the war to the public is the excitement that soldiers go through during firefights. It is a subject that veterans only discuss with each other, and perhaps with their priests and therapists, but it is something which people want to know about when soldiers return home. In the book *War* (Sebastian Junger, 2011), the author explains how none of the things which make life enjoyable back home are present in Restrepo, so the soldiers' self-worth is inevitably found in firefights. He continues saying that the men talk about combat all the time, analyze it and even dream about it.

As a matter of fact, it is so exciting that some of the men believe that they will never be satisfied with their «normal lives» again, after the amount of firefights they have been into. As O'Byrne, a U.S. soldier simply states: «I like the firefights.»⁵

Another important issue to point out is what is commonly known as stop-loss. Stop-loss is the involuntary extension of a soldier's active duty service in order to send him/her back to Iraq or Afghanistan. The stop-loss policy was applied by the United States Congress right after the Vietnam War and gives the President the right to suspend any provision of law relating to promotion, retirement or separation applicable to any member of the armed forces, as long as he considers it necessary for the national security of the United States.⁶ This highly controversial policy has been legally challenged several times but U.S. federal courts have consistently denied the possibility to change it.

⁴ With relation to this point, we have the case of Emily Riggs, the wife of a U.S. soldier who got out of the Army in February, 2003, and wrote the following words in an email to Mr. Moore, which he later published in his book: *Will They Ever Trust Us Again?* (Michael Moore, 2004): «I would like to express to people that it is not enough just to say that you support the troops. You should lobby your congressmen and women to support a pay raise for the troops and support initiatives to build newer, better quality housing for military families. And most of all, if you really support the troops, you should insist that they be brought home NOW and that this meaningless war come to an end as soon as possible before more of the people they «support» are killed or wounded.» (*Will They Ever Trust Us Again?*, pp. 171-72).

⁵ See *War* (p. 156). Even the author himself says about his time in Restrepo: «These hillsides of loose shale and holly trees are where the men feel not most alive-that you can get skydiving-but the most utilized. The most necessary. The most clear and certain and purposeful. If young men could get that feeling at home, no one would ever want to war again, but they can't.» (p. 234).

⁶ Every person who enlists in the U.S. Armed Forces signs a basic contract with an eight year service obligation. The enlistment contract for a soldier who goes on active duty normally stipulates a first period of service from 2 to 4 years. The controversy appears with the expression «involuntary extension» of a service member's basic active duty obligation. This controversial law has created much anger and frustration among the U.S. soldiers deployed in Iraq and Afghanistan and made them quit the Army and become deserters.





In the film *Stop-Loss* (Kimberly Peirce, 2008), we can see how the U.S. soldier Brandon King (Ryan Phillippe) tries to explain his superior LTC Boot Miller (Timothy Olyphant) how unfair it is the situation for him at that moment. He has been stop-loosed; however, he considers that the policy is not applicable in his case, since it was created to be used in a time of war, and President Bush had already declared the armed conflict officially finished (mins. 35-36).

Another relevant topic to be commented about the coming home of the soldiers is the frivolousness and dullness most veterans have to go through in their civilian world. Junger claims that most veterans do not find any amusement in everyday activities and miss enormously the combat actions they left behind in Afghanistan.⁷

With relation to the returning home of the soldiers, we can say that the wars in Iraq and Afghanistan have intensified the conflict created between American veterans and their government. The U.S. administration is supposed to protect and take care of every soldier who has been in the wars of Iraq and Afghanistan, especially with relation to their subsequent benefits and pension. That does not seem to be the case. Many American veterans are treated as if they had some sort of mental disorder, so the government will not be forced to pay them and their families a full pension for the rest of their lives for what they really suffer: PTSD.

As it is commented in some of the works cited in this article, PTSD has always been an issue to be exploited by Hollywood. Therefore, a wider audience, and specially the common citizen, can get in touch with such a sticky aspect of the post-war. Documentaries and fiction films such as the ones commented in this essay, explore into the consequences of that disorder on the American soldiers and their closest relatives, serving as a «bridge» between the Establishment and the people.

Even though the poor treatment of veterans by the U.S. Government has always been a matter of great controversy, the abovementioned fiction films and documentaries show these tragic consequences in a very personal and straightforward way.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

⁷ As Junger says in his book: «These men come home and quickly find themselves getting berated by a rear-base major who's never seen combat or arguing with their girlfriend about some domestic issue they don't even understand. When men say they miss combat, it's not that they actually miss getting shot at-you'd have to be deranged- it's that they miss being in world where everything is important and nothing is taken for granted. They miss being in a world where human relations are entirely governed by whether you can trust the other person with your life.» (War, p. 234).

WORKS CITED

- BENEDICT, Helen (2010): *The Lonely Soldier: The Private War of Women Serving in Iraq*, Boston, Beacon Press.
- CIMINO, Michael (1978): *The Deer Hunter*, Universal Pictures.
- COPPOLA, Francis Ford (1979): *Apocalypse Now*, United Artists.
- FOULKROD, Patricia (2006) *The Ground Truth: After the Killing Ends*, Focus Features.
- JUNGER, Sebastian (2011): *War*, New York, Hachette Book Group.
- MOORE, Michael (2004): *Fahrenheit 9/11*, Miramax Film Corp.
— *Will They Ever Trust Us Again?* New York, Simon and Schuster.
- PEIRCE, Kimberly (2008): *Stop-Loss*. Paramount Pictures.
- SCORSESE, Martin (1976): *Taxi Driver*, Columbia Pictures.
- STONE, Oliver (1989): *Born on The Fourth of July*, Universal Pictures.
- WINKLER, Irwin (2006): *Home of The Brave*, Metro Goldwyn-Mayer.



LOS REYES MAGOS. ORIGEN E ICONOGRAFÍA. SU PRESENCIA EN LAS ARTES PLÁSTICAS Y EN EL CINE

Clementina Calero Ruiz
Departamento de Historia del Arte. ULL

RESUMEN

El origen de los Reyes Magos es incierto. El cine los ha presentado siguiendo la iconografía popular que los identifica como sabios astrólogos más que como reyes, aunque en las artes plásticas no siempre haya sido así. Su representación más conocida es la Epifanía, pero este tema evoluciona desde su aparición y tiene varias fases siguiendo el relato del evangelista Mateo y los detalles que suministran los Evangelios Apócrifos.

PALABRAS CLAVE: Los tres Reyes Magos, cabalgata, Evangelios Apócrifos, evangelistas.

ABSTRACT

«The Three Wise Men in Arts and Cinema. Origin and Representations». The Provenance of the Three Wise Men Myth in arts remains unknown. Cinema has shown them following their most popular iconography as wise astrologers more than kings. Nevertheless in arts their image appears to be quite different, fairly complex. The most famous episode is the Epiphany it was reported by Mathew the Evangelist and the Apocryphal Gospels.

KEY WORDS: The Three Wise Men, Cavalcade, Apocryphal Gospels, Evangelists.

El origen de los Reyes Magos es incierto¹. El cine los ha presentado siguiendo la iconografía popular que los identifica como sabios astrólogos más que como reyes, aunque en las artes plásticas no siempre haya sido así². Se supone que formaban parte de una cerrada casta de sacerdotes mazdéticos en Persia³, dedicando su vida al estudio de los astros y de los sueños. En la biblioteca de la Universidad de Salamanca se conserva un relato escrito en tiempos de los Reyes Católicos, e inspirado en las leyendas recogidas por San Jerónimo y el historiador eclesiástico Maese Pedro⁴, que habla de los Magos de Oriente.





1. Típica estampa navideña de la España de los años 50.

Según la tradición oficial de la Iglesia, Jesús nació en Belén un 25 de diciembre, a media noche⁵. No obstante, la realidad es diferente porque el lugar y la fecha del natalicio se desconocen a ciencia cierta. Los evangelistas se contradicen respecto al sitio exacto del acontecimiento, pues mientras Mateo y Lucas lo sitúan en Belén, Marcos y Juan opinan que nació en Nazaret. Lo mismo ocurre respecto al año del

¹ MONREAL y TEJADA, Luis: *Iconografía del Cristianismo*. El Acanalado, Barcelona, 2000, pp. 103-106. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*. Ed. Akal, Barcelona, 2002.

² Los magos de Oriente han aparecido en algunas películas que no son de tema bíblico, caso de *Felices Pascuas* (Juan Antonio Bardem, 1954), *Un día perdido* (José María Forqué, 1954), *La gran familia* (Fernando Palacios y Rafael J. Salvia, 1962), *El día de la Bestia* (Alex de la Iglesia, 1995), y más recientemente en la película australiana de animación *El pequeño tamborilero y los 3 Reyes Magos* (*The Little Drummer Boy*, Richard Slapczynski, 2001). También el grupo techno pop inglés *Frankie Goes To Hollywood* los incluyó en el videoclip de su balada «The Power of Love», aparecido a finales de 1984.

³ ROPS, Daniel: *Jesús en su tiempo*. Luis de Caralt, Barcelona, 1956.

⁴ LÓPEZ SCHLICHTING, Cristina: «La verdadera historia de los Reyes Magos», *ABC*, Madrid, 7 de enero de 1996, pp. 68-69.

⁵ RAMSAY, W.M.: *Was Christ born at Bethleem?* Londres, 1905. Según este autor, los profetas sólo afirman que el Mesías debía salir de Belén, lugar de origen de David. De lo cual no deriva, necesariamente, que haya nacido allí. Bastaba con que fuese descendiente de David para que se lo considerase salido de Belén



2. Mosaico paleocristiano de *Christus Sol Invictus*.
Grutas de San Pedro del Vaticano, Roma.

nacimiento porque ninguno de los evangelistas lo confirma. En la Antigüedad este dato era irrelevante pues la liturgia cristiana solo reconocía la fecha de la muerte, lo que se conocía como *Natalicio de un santo*. En este sentido con Jesús ocurrió igual que con el resto de los santos. La liturgia se concentró en torno a su Resurrección, por lo que la Natividad no se apoya en dato histórico alguno.

En los primeros siglos del cristianismo ésta se celebraba el 6 de enero, día de la Epifanía⁶, costumbre que ha mantenido la iglesia Armenia. A mediados del siglo IV el papa Liberio la cambió al 25 de diciembre, festejándose el acontecimiento en la basílica romana de Santa María la Mayor o del Pesebre, porque en este templo se venera la reliquia del pesebre de Jesús. La nueva fecha tampoco coincide con el relato de la Anunciación a los pastores, porque según Lucas ocurrió en una estación cálida ya que éstos cuidaban de sus rebaños al aire libre y no hubieran podido hacerlo en invierno. El porqué se eligió esta fecha y no otra, pudo ser porque el 25 de diciembre

⁶ Epifanía deriva de las palabras *epi* (sobre) y de *phanos* (aparición). Nombre dado a esta fiesta para significar con él que una nueva estrella apareció en lo alto del cielo y que a través de ella Jesucristo se manifestó como verdadero Dios a los magos. Ver VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*, 1. Alianza Forma, Madrid, 1989, p. 91.

comienza el solsticio de invierno, y el Mesías era el Nuevo Sol, el nuevo Apolo, de modo que su nacimiento se hizo coincidir con el del astro solar⁷.

Llegados a este punto nos preguntamos ¿quiénes eran?, porque la Adoración al Niño solo se menciona en el evangelio de Mateo. La historia refiere que los Magos de Oriente llegaron a Jerusalén buscando al rey de los judíos, cuyo nacimiento les había revelado una estrella. San Juan Crisóstomo recoge el episodio, indicando que una tradición antigua señala cómo

un grupo de astrólogos, dedicados a descubrir el futuro a través de las estrellas, acordaron nombrar una comisión formada por doce de ellos para que los miembros de la misma observasen permanentemente el cielo, hasta que descubriesen la aparición de la estrella de la que había hablado Balaam; si morían estos astrólogos, deberían ser reemplazados por algunos de sus hijos, y éstos por otros descendientes suyos. Todos los años, cada año en un mes distinto, siguiendo la ordenación de los meses en ciclo rotativo, subían los doce de la comisión al monte de la Victoria y permanecían en su cima durante tres días consecutivos haciendo abluciones y pidiendo a Dios que les mostrara la estrella cuya aparición había vaticinado el profeta. En una de aquellas ocasiones, precisamente el mismo día en que nació el Señor, cuando estaban entregados a estas prácticas de oración, vieron un astro que por encima del monte avanzaba hacia ellos, y quedaron sumamente sorprendidos al advertir que, al aproximarse al sitio en que se encontraban, la estrella se transformaba en la cara de un niño hermosísimo con una cruz brillante sobre su cabeza; su sorpresa fue aún mayor al oír que la estrella les hablaba y les decía: Id prontamente a la tierra de Judá; allí encontraréis ya nacido al Rey a quien buscáis. Los astrólogos, obedientes a este mandato, inmediatamente se pusieron en camino hacia el país que la misteriosa estrella les había indicado⁸.

El rey Herodes el Grande los convocó para interrogarlos, haciéndoles prometer que le avisarían cuando lo hubieran encontrado para ir también él a adorarlo.

Después de haber oído al rey, se fueron, y la estrella⁹ que habían visto en Oriente les precedía, hasta que vino a pararse encima del lugar donde estaba el Niño (...) y

⁷ San Cipriano llama a Jesús el *verdadero sol*, y San Ambrosio proclama que es el *Nuevo Sol*. Ver REAU, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. El Nuevo Testamento*. Ed. del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 223-224.

⁸ VORÁGINE, Santiago de la: *La Leyenda Dorada*. 1, Alianza Forma, Madrid, 1989, p. 93.

⁹ Teorías sobre la Estrella. Para la astrología, cualquier suceso importante debería ir acompañado de un suceso astronómico, al tratarse de una ciencia supersticiosa. Se dice que por eso advirtieron del nacimiento del hijo de Dios, pues serían visibles las señales de las estrellas, provocando que los reyes y soberanos de países lejanos acudiesen a adorar al recién nacido. La estrella brillante confirmaba la conjunción del 7 a.e., y el agrupamiento de planetas del 6 a.e. ambos en Piscis, que era la constelación asociada a los judíos. Parece ser que lo que los Reyes vieron fue una *nova*, una estrella brillante sin desplazamiento, y que primero fue vista en el Este, como asegura la Biblia, señalando la posición de Belén. Ver REUSS, Eva: «Los españoles saben muy poco de Melchor, Gaspar y Baltasar...». Art. cit., p. 95. COLINA, Jesús: «Estudios arqueológicos proponen hipótesis apasionantes. Revelaciones sobre los Magos». *Alfa y Omega*, núm. 99, Madrid, 3 de enero de 1998. «En la antigua





3. Fotograma de la película *Jesús de Nazaret*, Franco Zefirelli, 1977.

llegando a la casa, lo vieron con su madre y lo adoraron, y, abriendo sus cofres, le ofrecieron como dones oro, incienso y mirra. Advertidos en sueños de no volver a Herodes, se tornaron a su tierra por otro camino¹⁰.

Este encuentro, sin embargo, en la película *Jesús de Nazaret* (*Jesus of Nazareth*, Franco Zefirelli, 1977) lo relatan los propios Magos, de modo que Gaspar, tras ofrecer su regalo al Niño, le indica a sus padres que se marchen a Egipto porque Herodes sabe de su nacimiento y quiere matarlo. Alegato, en este caso, erróneo porque los Magos fueron avisados en sueños por un ángel, después de haber adorado al Niño y no antes.

No obstante, los evangelistas no relatan este momento. Lucas solo escribe sobre la Anunciación, y los restantes apóstoles lo ignoran. Pero si bien los evange-

astrología, Júpiter era considerado como la estrella del Príncipe del mundo, y la constelación de Piscis como el signo del final de los tiempos. El planeta Saturno era considerado en Oriente como la estrella de Palestina. Cuando Júpiter se encuentra con Saturno en la constelación de Piscis, significa que el señor del final de los tiempos aparecerá ese año en Palestina. Con esta expectativa llegan los Magos a Jerusalén, según el Evangelio de Mateo 2,2». Ver MAGNANI, Giovanni: *Jesús, constructor y maestro*. (*Gesús costruttore e maestro*). Cittadella, Asís, 1997.

¹⁰ REAU, Louis, *Op. cit.*, p. 247.

lios canónicos no hablan del tema, los apócrifos sí lo hacen. Es así como la escena de la Adoración de los Reyes Magos la desarrollan el Protoevangelio de Santiago: *Apócrifos de la Natividad* (cap. XXI)¹¹, el Evangelio del Pseudo Mateo (cap. XVI)¹² y el Evangelio Árabe de la Infancia: *Apócrifos de la Infancia* (cap. VII)¹³.

De todas formas la realidad de este acontecimiento es bastante dudosa, porque el historiador judío Flavio Josefo tampoco lo menciona, y Mateo, que es el único que lo cita, no da ni sus nombres, ni su origen, número, fecha, ni destino del viaje. Al amparo de tantas incertidumbres han nacido numerosas leyendas. Una de ellas menciona que los Reyes Magos llegaron tras el nacimiento de Jesús, pero según los Evangelios Apócrifos la Adoración se produjo después de la circuncisión y presentación del Niño en el templo; es decir, cuando aquél tenía dos años. Sin embargo, la historia que se mantuvo fue la primera, de modo que la Adoración se festeja al unísono que la Natividad. Todas las películas que hemos analizado hacen coincidir la visita de los tres Magos con el nacimiento, salvo la ya mentada de Zefirelli. En esta ocasión se presentan de día, sorprendiendo a José y María que regresan a su casa. El Niño tiene alrededor de un año, la Virgen está de pie y San José trabaja en sus labores de carpintero.

También en las películas mudas *Vida y Pasión de Jesucristo* (*La vie et la passion de Jésus Christ*, Ferdinand Zecca y Lucien Nonguet, 1907) y *Del pesebre a la cruz* (*From the Manger to the Cross*, Sidney Olcott, 1912), el acontecimiento se

¹¹ Protoevangelio de Santiago en *Apócrifos de la Natividad: Y José se dispuso para salir hacia Judea. Por entonces sobrevino un gran tumulto en Belén, pues vinieron unos magos diciendo: «¿Dónde se encuentra el nacido Rey de los Judíos?, porque hemos visto su estrella en el Oriente y hemos venido para adorarlo»*. Ver CASAS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Edición crítica y bilingüe. Biblioteca de Autores Cristianos, 1984, p. 170.

¹² Evangelio del Pseudo Mateo en *Apócrifos de la Natividad: Después de transcurridos dos años, vinieron a Jerusalén unos magos procedentes de Oriente, trayendo consigo grandes dones. Estos preguntaron con toda solicitud a los judíos: «¿Dónde está el rey que os ha nacido? Pues hemos visto su estrella en el Oriente y venimos a adorarlo»*. Llegó este rumor hasta el rey Herodes. Y él se quedó tan consternado al oírlo, que dio aviso enseguida a los escribas, fariseos y doctores del pueblo para que le informaran dónde había de nacer el Mesías según los vaticinios proféticos (...). 2. Y, mientras avanzaban en el camino, se les apareció la estrella de nuevo e iba delante de ellos, sirviéndoles de guía hasta que llegaron por fin al lugar donde se encontraba el Niño. Al ver la estrella, los Magos se llenaron de gozo. Después entraron en la casa y encontraron al Niño sentado en el regazo de su madre. Entonces abrieron sus cofres y donaron a José y María cuantiosos regalos. A continuación fue cada uno ofreciendo al Niño una moneda de oro. Y, finalmente, el primero le presentó una ofrenda de oro; el segundo, una de incienso, y el tercero, una de mirra. Y, como tuvieran aún intención de volver a Herodes, recibieron durante el sueño aviso de un ángel para que no lo hicieran. Y entonces adoraron al Niño, rebosantes de júbilo, tornando después a su tierra por otro camino. Ver CASAS OTERO, Aurelio de (1984). *Op. cit.*, pp. 214-215.

¹³ Evangelio árabe de la Infancia, en *Apócrifos de la Infancia: Y sucedió que, habiendo nacido el Señor Jesús en Belén de Judá durante el reinado de Herodes, vinieron a Jerusalén unos Magos según la predicción de Zaradust (Zoroastro). Y traían como presentes oro, incienso y mirra. Y le adoraron y ofrecieron sus dones. Entonces María tomó uno de aquellos pañales y se lo entregó en retorno. Ellos se sintieron muy honrados en aceptarlo de sus manos. Y en la misma hora se les apareció un ángel que tenía la misma forma de aquella estrella que les había servido de guía en el camino. Y siguiendo el rastro de su luz, partieron de allí hasta llegar a su patria*. Ver SANTOS OTERO, Aurelio de (1984). *Op. cit.*, pp. 312-313.



produce a plena luz del día. Concretamente en la primera de ellas los Magos hacen su aparición estelar rodeados por coros de ángeles que tocan instrumentos musicales. Al mismo tiempo María coge a su Hijo en brazos y lo levanta en alto mostrándolo a los presentes que, en un gesto de respeto, se arrodillan y lo adoran, creándose una solemne y clásica estampa religiosa.

Hay no obstante un punto en el que esta representación diverge de unos filmes a otros, y es el de su presencia en la gruta de Belén junto a los pastores, cosa poco probable que ocurriera. El acontecimiento ha cristalizado en el imaginario popular por una necesidad «escénica»: una pintura o una representación de la Natividad resultan mucho más dramáticas e interesantes si aparecen en una sola escena todos los personajes implicados; así la noche del nacimiento resulta más «grandiosa». Los teólogos suponen que ambos hechos estuvieron separados en el tiempo. Por una parte los Magos debieron tardar meses en llegar a Jerusalén desde el lejano Oriente. Por otra, Herodes manda degollar no a los recién nacidos, sino a todos los varones menores de dos años. Esto presupone que el natalicio del que le hablan debió haber ocurrido un año antes, como mínimo.

En pintura se dan ambos casos, aunque se prefiera representarlos por separado. En la *Vida y Pasión de Jesucristo* de Zecca y *Del pesebre a la cruz* de Olcott, lo hacen por separado, acudiendo primero los pastores. Pero a partir de los años sesenta, ambos momentos coinciden en el tiempo. Así ocurre en *Rey de Reyes (King of Kings)*, Nicholas Ray, 1961), donde la ciudad de Belén se nos presenta ante nuestros ojos como un lugar corrompido por los romanos, apareciendo un nervioso posadero que por miedo declina dar cobijo a la joven pareja. Cuando llegan los Magos una voz en off nos informa que *venían de Persia, Mesopotamia y Etiopía*. Los tres personajes entran en el establo sin haber hablado previamente con Herodes y allí se encuentran ya con los pastores.

Algo parecido ocurre en *La historia más grande jamás contada (The Greatest Story Ever Told)*, Georges Stevens, David Lean y Jean Negulesco, 1965) y en la *Historia de la Natividad (The Nativity Story)*, Catherine Hardwicke, 2006). En la primera cuando los reyes llegan, los pastores han hecho sus ofrendas y permanecen postrados a los pies del pesebre, mientras que en la segunda coinciden, quizás tratando de solemnizar el momento.

Pero con tan pocos datos fiables, es lógico que se hayan forjado muchas leyendas, de las que —en cierto sentido— las artes en general y el cine en particular, se han aprovechado. Hay quienes piensan que eran tres reyes aficionados al ilusionismo que engañan a Herodes con su astucia y, en lugar de regresar a su tierra por Jerusalén, lo hacen por otro camino. Otros estiman que eran hechiceros que causaban maleficios, o bien tres sabios llamados magos, no porque practicasen el ilusionismo sino porque en su tierra la palabra *magos* era sinónimo de científico, persona de ciencia, equivalente al *escriba* de los hebreos, o al *filósofo* de los griegos¹⁴.

¹⁴ VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, p. 92.





4. Adoración de los Reyes y pastores. Fotograma de la película *Historia de la Natividad*, Catherine Hardwicke, 2006



Lo cierto es que en tiempos de Jesús, los magos eran practicantes profesionales de diversos tipos de conocimientos mágicos, como la interpretación de los sueños y la astrología. Además, como señala Mateo, se tenía la certeza de que habían surgido en el Oriente. Pero en el Nuevo Testamento su presencia no siempre ha sido positiva. Así, en Hechos se comentan las artes mágicas de Simón el mago (Act 8, 9-24), del falso profeta y mago judío Bar Jesús y de Elimas (Act 13, 6-12), aunque se dice que los apóstoles los superan cuando hacen sus apariciones públicas. El filósofo judío Filón de Alejandría admira a los verdaderos magos y ataca a *los charlatanes que pervierten con sus prácticas*. Mateo refleja esta misma visión positiva, indicando que *su saber les permite reconocer la importancia de la estrella y la categoría regia de Jesús* (Mt 2, 2), además de *poseer la capacidad de recibir un mensaje divino en un sueño* (Mt 2, 12)¹⁵.

Por lo tanto, los tres magos serían astrólogos, de origen persa, que leían el futuro en las estrellas, y su denominación derivaría de la palabra persa *mogu* o *maga*. Mateo no los llama reyes, y los Apócrifos tampoco. Aunque ha habido casos, como

¹⁵ PORTER, J.R.: *La Biblia. Las Sagradas Escrituras hebreas, los Libros Apócrifos, la llegada de Roma (Palestina en tiempos de Cristo) y el Nuevo Testamento*. Ed. Blume, Barcelona, 2007, p.159.



5. Rey Melchor, en la película *Ben Hur*, William Wyler, 1959.

ocurre en el film de William Wyler *Ben Hur* (1959), donde se comportan como profetas. En este caso Melchor predice los padecimientos que al Niño le esperan cuando alcance su edad adulta, estableciendo un claro paralelismo con el radical cambio de vida que en el futuro le espera al protagonista del film, el aristócrata judío Judá Ben Hur. También en la *Historia de la Natividad* aparecen observando el firmamento, y tras descubrir la estrella y consultar algunos legajos antiguos, deciden ponerse en camino siguiendo su luz.

En los primeros tiempos del cristianismo la palabra *magos* tenía una fuerte carga peyorativa porque se usaba para referirse a los brujos. En época del obispo Tertuliano se convierten en reyes, y así permanecieron hasta el siglo XI. A partir de aquí la corona sustituyó al gorro frigio, y como reyes han permanecido hasta nuestros días. Sin embargo, el cine ha preferido representarlos —casi siempre— como astrólogos, consultando las estrellas y estudiando viejos manuscritos. Incluso la película española de animación *Los Reyes Magos* (Antonio Navarro, 2003), los presenta como tres magos, que se dirigen a Judea guiados por una nueva estrella que les ha anunciado que el *curso de la historia está a punto de cambiar*. Uniendo sus poderes y su sabiduría, afrontan las amenazas y desafían a Herodes, reconociendo la majestad del Nuevo Rey de Reyes que acaba de nacer.

Tampoco hay certeza de que fueran tres, porque Mateo sólo dice que *llegaron de Oriente unos magos, y que luego se marcharon hacia Belén*. En Jerusalén preguntan dónde ha nacido el rey de los judíos (Mt 2, 11), respondiéndoles el Sumo Sacerdote y los escribas que la profecía ha designado Belén como el sitio *de donde saldrá el pastor*, el auténtico gobernante de Israel (Mt. 2, 4-6)¹⁶. Pero no se especifica cuántos son, de modo que esto explica que unas veces aparezcan cuatro, y en las representacio-

¹⁶ *Idem*, pp. 158-159.





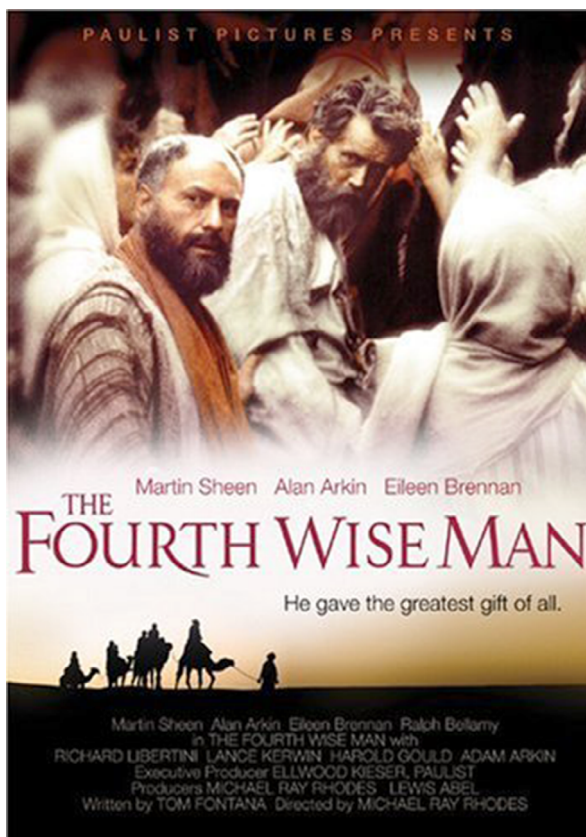
6. Película *Los Reyes Magos*, Antonio Navarro, 2003.

nes más antiguas solo dos, mientras que la iglesia siria supone que eran doce como las Doce Tribus de Israel y los doce apóstoles. Pero si bien es cierto que Mateo no especifica su número, si indica que los regalos fueron oro, incienso y mirra, de lo que se infiere que los donantes eran tres.

De acuerdo con el Evangelio, venían de una región indefinida de Oriente llamada Morgenland. En la Edad Media se les relaciona con los tres continentes conocidos, Asia, África y Europa, correspondientes con las tres razas del género humano descendientes de los tres hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet. El descubrimiento de América en 1492 desarma esta teoría porque se hubiera tenido que añadir un cuarto personaje alusivo al continente descubierto. Para los artistas plásticos cuatro hubieran simplificado mucho las cosas, pues las composiciones hubieran quedado centradas a ambos lados de la Virgen con el Niño, pero la Iglesia se negó a añadir un nuevo personaje. No obstante, el cuarto mago si ha sido recreado en el cine en la película titulada *El cuarto Rey Mago* (*The Fourth Wise Man*, Michael Rhodes, 1985). Inspirada en la novela de Henry van Dyke *The Story of the Other Wise Man* (1895), su protagonista es Artaman, un rico médico persa de los tiempos bíblicos, que decide buscar al Mesías recién nacido. Su intención es acompañar a los tres Reyes Magos, y ofrecerle al Niño como presentes un zafiro, un rubí y una perla. El destino, sin embargo, se encarga de que no coincida con ellos. Cuando llega a Belén, la Sagrada Familia ya había huido a Egipto, y cuando finalmente pisa Jerusalén coincide con la crucifixión de Jesús. Treinta y tres años de peregrinaje que terminan con su muerte en Jerusalén coincidiendo con la del Mesías que tanto ansiaba conocer.

Sus nombres tampoco son conocidos hasta el siglo VI. Por vez primera aparecen escritos sobre sus cabezas en los mosaicos bizantinos de la iglesia de San





7. Cartel de la película *El cuarto Rey Mago*, Michael Rhodes, 1985.

Apolinar el Nuevo en Rávena: + *SCS BALTHASSAR* + *SCS MELCHIOR* + *SCS GASPAS*¹⁷. La primera noticia sobre sus nombres se la debemos al teólogo anglosajón Beda el Venerable (c. 672-735)¹⁸, aunque no será hasta el siglo IX que aparezcan citados en el *Liber Pontificalis* de Rávena como Gaspar rey de Arabia, Melchor rey de Persia y Baltasar rey de la India. Estos nombres perduraron en la piedad popular, difundiéndose su culto a partir de la Edad Media, pero siempre basándose en

¹⁷ Sacratísimo Balthassar, Sacratísimo Melchior, Sacratísimo Gaspar.

¹⁸ «El primero de los magos fue Melchor, un anciano de larga cabellera blanca y luenga barba; fue el quien ofreció el oro, símbolo de la realeza divina. El segundo, llamado Gaspar, joven, imberbe, de tez blanca y rosada, honró a Jesús ofreciéndole incienso, símbolo de la divinidad. El tercero, llamado Baltasar, de tez morena mostró su reconocimiento ofreciéndole mirra, que significaba que el Hijo del hombre debía morir».



8. Detalle del mosaico de la *Procesión de las vírgenes*. Los Reyes Magos. Siglo VI. Iglesia de San Apolinar el Nuevo, Rávena.

la adoración de sus reliquias, veneradas primero en Milán, y a partir del siglo XI en Colonia¹⁹. Se supone que tras su peregrinaje a Belén, regresaron a Oriente por mar y al morir fueron enterrados en la ciudad del reino de Saba. Marco Polo en su *Libro de las Maravillas* afirmaba haber visto sus tumbas en el país de los persas²⁰, protegidas bajo unas grandes y achatadas torres²¹. Sus restos los encontró santa Elena y los llevó a Constantinopla. Esta historia no se conoce antes del siglo XI, ya que fueron los clérigos milaneses quienes forjaron la leyenda que habla de un obispo que, en su viaje a Bizancio, pidió sus restos al emperador para llevarlos a Milán en un

¹⁹ Se supone que los reyes Magos murieron mártires en el siglo I de la era cristiana y sus restos fueron trasladados de Palestina a Constantinopla y de allí a Milán, hasta que el emperador Federico Barbarroja los regaló en 1164 al obispo de Colonia, quien construyó en su honor un templo sencillo que, medio siglo más tarde, se convertiría en magnífica catedral.

²⁰ Constantino Rhodio, erudito bizantino, activo c. 940, dedica un poema a los mosaicos de la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla (siglo VI), destruida en 1453, describiendo la escena de los Magos, a los que hace proceder de Persia. De ellos dice: *El tercero (milagro), los Magos apresurándose de Persia para hacer homenaje al todo-puro Logos [...]*. Ver YARZA, Joaquín, GUARDIA, Milagros y VICENS, Teresa: *Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Colección Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1982, p. 332.

²¹ FONSECA, Lola: *Los viajes de Marco Polo*. Ed. Urbió, Barcelona, 1983.



9. *Cortejo de los Reyes Magos*, Benozzo Gozzoli (1459-1461). Palacio Médici-Riccardi, Florencia.

sarcófago de mármol. En el siglo XII el arzobispo de Colonia consiguió los restos y los depositó en un relicario de oro en la catedral levantada en el siglo XIII en honor de los tres reyes de Colonia²².

Su vestimenta también ha cambiado con el tiempo²³, porque en el arte cristiano primitivo vestían el traje persa de los sacerdotes de Mitra²⁴, es decir, *gorro frigio* y *naxyrides* o pantalones. Así aparecen también en las pinturas de la iglesia lombarda de Santa María Foris Portas en Castelseprio, en la provincia de Varese, ejecutadas por un anónimo pintor procedente de Constantinopla y fechadas entre los siglos VIII-IX²⁵, y en los mosaicos de las iglesias de San Apolinar el Nuevo y San Vital, ambas en Rávena; en este último caso, decorando el borde del traje que viste la emperatriz Teodora en el mosaico que preside el ábside. Más adelante se les vistió con traje real y corona. Incluso en la pintura florentina del Quattrocento adoptan la moda del momento y aparecen formando parte de la corte de los Médici, como los pintó Benozzo Gozzoli para la capilla que esta familia tenía en su palacio de Florencia²⁶. También pueden aparecer vistiendo jubón, calzas y zapatos de punta retorcida, mientras que la pintura barroca tocó a Baltasar con un voluminoso turbante y aretes en las orejas, como entendían que le correspondía por su supuesta procedencia africana.

²² VORÁGINE, Santiago, *op. cit.*, p. 97.

²³ Vestidos con túnicas aparecen en las pinturas de parekklesion de la iglesia bizantina de Fethiye Camii (Santa María de Pamma Kanistos) ss. XI-XII en Estambul.

²⁴ Así aparecen representados en las pinturas de la catacumba romana de Santa Priscila. En este caso se postran, ofreciendo sus presentes a la Virgen sedente que porta al hijo en su regazo.

²⁵ BOGNETTI, G.: *Santa Maria foris portas di Castelseprio e la storia religiosa dei Longobardi*. Milán, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1948. Los frescos fueron descubiertos en los años 40 del siglo XX, presentando escenas de la infancia de Jesús, entre ellas la de la Adoración de los Magos.

²⁶ CARDINI, Franco: *I re Magi di Benozzo a Palazzo Medici*, Mandragora, Firenze, 2001. *Idem*: *Los Reyes Magos de Oriente. Historia y leyenda*. Ed. Península, 2001.



10. Fotograma de la película *Historia de la Natividad*, Catherine Hardwicke, 2006

A partir del siglo XII el simbolismo los asoció con las Tres Edades de la Vida, y con las Tres Partes del Mundo, de modo que se individualizaron, primero por sus edades. A Gaspar se le representó con los rasgos de un joven imberbe; a Baltasar con los de un hombre maduro y a Melchor como un anciano calvo y barba blanca, tal y como los describió Beda. En segundo lugar, por sus caracteres étnicos, porque se consideró que cada uno pertenecía a una parte del mundo diferente; así Melchor se asoció con Europa, Asia con Gaspar (tocado con turbante) y África Baltasar (piel oscura)²⁷. El tipo más tardío fue el del rey mago negro. Este color se asociaba con el demonio, pero también con África. En el siglo XVI un grabador francés lo vistió con un taparrabo, hecho que la Iglesia descalificó rápidamente. América no figuró jamás entre las partes del mundo que ofrecieron sus dones al Niño, aunque tras su descubrimiento hubo un intento de hacerlo, pero esta innovación no cuajó y los artistas se olvidaron de ella. Curiosamente en la película de Sidney Olcott *Del pesebre a la Cruz*, ninguno de los tres es de raza negra.

Lo único que no ha cambiado con los siglos han sido los regalos, que siguen siendo tres: oro, incienso y mirra²⁸. Los teólogos le intentaron buscar un significado a estos obsequios, de modo que el oro sería un homenaje a la realeza de Jesús, el incienso a su divinidad y la mirra que normalmente se usaba para embalsamar los cadáveres, simbolizaba su naturaleza humana. San Bernardo —no obstante— propuso una interpretación más útil, indicando que el oro estaba destinado a aliviar la pobreza de María, el incienso a desinfectar el establo, y la mirra por su condición

²⁷ *Idem*, p. 89.

²⁸ Sola Antequera, Domingo: «Los milagros de Jesús en el primer arte cristiano», en *Iberia. Revista de la Antigüedad*, núm. 10, Universidad de La Rioja, Logroño, 2007, pp. 101-120.



11. Fotograma de la película *La vida de Brian*, Terry Jones, 1979.

vermífuga, serviría para fortificar al Niño y le ayudaría a expulsar los parásitos de sus intestinos. En la película *Historia de la Natividad* los Reyes se acercan los tres juntos y vienen a lomos de camellos. Cuando entregan sus presentes, Melchor explica que trae *oro para el rey de Reyes*. Gaspar dice que ofrece *incienso para el pastor de los pastores*, mientras que Baltasar añade que le entrega mirra *para honrar su sacrificio*. Esta premonición relativa al sacrificio futuro también aparece en la película *Jesús de Nazaret* de Zeffirelli, donde de nuevo Melchor indica que entrega *oro para un rey*, Baltasar incienso *para perfumar al poderoso* y de nuevo Gaspar en tono premonitorio ofrece mirra, añadiendo que es *la hierba más preciosa del oriente y la más amarga*. Por lo demás, ya hemos señalado anteriormente que en el filme *Ben Hur* Melchor también profetiza su calvario posterior. Los recipientes para transportarlos también han cambiado a lo largo de los siglos, evolucionando desde las sencillas bandejas, hasta los cofres (Melchor), cornucopia o cuerno de la abundancia (Gaspar) y copón (Baltasar)²⁹.

Se supone que cada uno de los magos fue informado por separado en su castillo, en el laboratorio o en el monte donde estudiaban los astros, ignorando la revelación hecha a los otros dos, y aunque parten en tres direcciones diferentes, se encuentran en un cruce de caminos cerca del Gólgota. Este episodio el cine nos lo ofrece de diferentes formas, de modo que en la *Historia de la Natividad* los tres viven y trabajan juntos como astrónomos. Mientras que en *Jesús de Nazaret* se encuentran

²⁹ RÉAU, L., *op. cit.*, p. 253.



12. Los Reyes Magos en la película *La vida de Brian*.

por el camino, y terminan dialogando acerca de la actitud que deben tomar frente a Herodes. Cuando llegan al portal, Baltasar le explica a José y a María que *Al venir aquí, creí que nos equivocábamos, pero ahora veo que es muy justo*. Añadiendo Gaspar: *No en la gloria, sino en la humildad*. Ese supuesto error en la localización del lugar lo resuelven con bastante ironía los Monty Python en *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979). La película cuenta la historia de un niño —Brian— que nació el mismo día que Jesús. A lo largo del film es varias veces confundido con Él, hasta el punto de que los Reyes Magos le entregan a él sus regalos. Pero al darse cuenta del error cometido, regresan al portal arrancando de las manos de la madre los valiosos presentes erróneamente entregados.

La fuente literaria de este episodio nos la proporciona el carmelita alemán Juan de Hildesheim en 1370, recogida en el *Liber Trium Regum*. Normalmente la plástica los suele representar cabalgando juntos, a lomos de camellos o caballos³⁰. En Occidente, donde el *Bestiario Medieval* consideraba al camello como un animal fabuloso, los viajeros casi siempre montan a caballo. En las películas, sin embargo, siempre aparecen montados a lomos de camellos. Todo esto avivó la imaginación de los pintores del siglo xv, de modo que su cortejo sirvió de pretexto para pintar grandes y lujosas cabalgatas, donde bufones, enanos y animales exóticos compartían

³⁰ ZUFFI, S., *op. cit.*, pp. 84-85. Los magos llegan al punto de encuentro desde diferentes valles. Según los Evangelios Apócrifos Armenios (los más ricos en detalles sobre los Magos), el lugar de partida sería Persia y la estrella que los guía es la luminosidad de un ángel.



13. *Sueño de los Reyes Magos*. Arquivolta del pórtico de la iglesia de Santo Domingo, Soria.

protagonismo con los Reyes, precedidos por los portaestandartes e insignias de cada uno de ellos³¹.

El cortejo, tras la adoración, se retira a descansar a un mesón, siendo advertidos en sueños de las intenciones de Herodes, por lo que deciden regresar a sus lugares de origen por otra ruta. La iconografía habitual de este tema es muy ingenua, y los reyes aparecen durmiendo en la misma cama, sin camisetas y tocados con el gorro frigio o con la corona. Esta fórmula desapareció a fines de la Edad Media, y especialmente tras la Contrarreforma³². A pesar de tratarse de un tema poco tratado, existen ejemplos muy interesantes, como los que se encuentran en las arquivoltas que enmarcan el tímpano de la portada románica de la iglesia de Santo Domingo de Silos, en Soria, fechada en el siglo XIII. Aquí aparece uno de los pocos ejemplos pétreos de *El Sueño de los Reyes Magos*, donde tres personajes idénticos, barbados y sin coronas, duermen boca arriba, mientras un ángel les susurra³³.

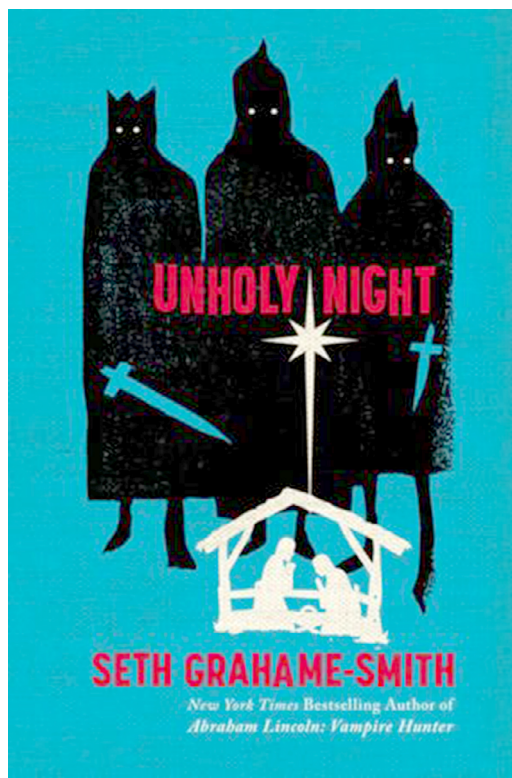
Una de las últimas entregas es la *Historia oscura de los Reyes Magos (Unholy night)*, novela de Seth Grahame-Smith (2011). El libro cambia todos los roles con los

³¹ RÉAU, L., *op. cit.*, pp. 255-256.

³² *Idem*, pp. 264-266.

³³ LOZANO LÓPEZ, Esther: «La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico», Universidad Rovira i Virgili, pp. 81-82. Ver artículo completo en www.tdx.cat/bitstream/.../13/m.VIII.LASCUATROARQUIVOLTAS.





14. Portada del libro de Seth Grahame-Smith *Unholy Night*.

que estábamos familiarizados, pues trata a nuestros personajes como unos desalmados que actúan al margen de la ley, atendiendo a la particular visión de la historia que tiene su autor. Warner Bros ha adquirido los derechos cinematográficos por unos dos millones de dólares; cifra que incluye la redacción del guión por parte del propio novelista. Aquí los Reyes Magos son unos ladrones liderados por Baltasar, que tras huir de la cárcel se encuentran con el pesebre. Deciden acompañar a José, María y al Niño hasta Egipto, puesto que Herodes ha dado la orden de acabar con la vida de los niños de Judea menores de dos años. Pero en realidad se trata de una historia de aventuras, más que de un relato fiel del acontecimiento. A lo largo de su viaje, los tres protagonistas tendrán que vérselas con todo tipo de personajes como Poncio Pilato o Juan el bautista, además de enfrentarse con mágicas criaturas del Antiguo Testamento, al estilo de la mejor película de ciencia ficción. En realidad la cinta será una mezcla de acción y aventuras, como la ha definido el Deadline de Nueva York, pero totalmente al margen del relato bíblico.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

TERRITORIO EN SOMBRAS INVASOR EN EL MARCO DEL *NEO-NOIR* ESPAÑOL

Lourdes López León
Universidad de Córdoba

RESUMEN

Invasor, penúltima película de Daniel Calparsoro realizada en 2012, viene a sumarse a todo un corpus fílmico que, desde la cinematografía española, incursiona en el género negro desde la órbita del *neo-noir*. Este se consolida como nuevo género, fruto de la evolución, en época contemporánea, del *film noir* clásico. La presencia en España de películas construidas en torno a elementos y convenciones *noir* es un hecho evidente aunque aparentemente aún no completamente reconocido. El filme de Calparsoro, además de utilizar el género para realizar una personal lectura más o menos oscura de una etapa concreta de la política y la sociedad españolas, cristaliza muchos de esos elementos, poniendo en evidencia la fuerte presencia de la que, sobre todo en las últimas décadas, el género negro goza en nuestro país.

PALABRAS CLAVE: Cine negro, *neo-noir*, *power-noir*, *thriller*, conspiración, ambigüedad moral, investigación, ciudad, corrupción, culpa, futilidad, desequilibrio, persecución, sociedad.

ABSTRACT

«SHADOWLAND. “Invasor” as an example of Spanish Neo-Noir». *Invasor* (2012) is Daniel Calparsoro's last but one piece of work. Within Spanish cinematography, this film joins a while film corpus that treads into the *noir* genre from the perspective of neo-noir. The latter confirming as a new genre itself, resulting from the contemporary evolution of classic *films noirs*. In Spain, the presence of films built upon *noir* elements and conventions becomes apparent; though it seems it is not completely acknowledged yet. Calparsoro's film adopts the genre to take a personal —and more or less dark— approach to a particular stage of politics and society in Spain. What's more, the film crystallizes many of these elements and bespeaks the genre's strength in Spain, especially in the last decade.

KEY WORDS: *Film noir*, *neo-noi*, *power-noir*, *thriller*, conspiracy, moral ambiguity, enquire, city, corruption, guilt, futility, instability, pursuit, society.



Con frecuencia, cuando se hace uso del término cine negro, suele ser en referencia a una etapa concreta de la historia del cine norteamericano y a un grupo limitado de películas. A ello contribuye, no solo la incapacidad que historiadores, teóricos y críticos cinematográficos han mostrado a la hora de concretar una definición, primando en casi todos los casos una gran imprecisión a la hora de definirlo desde unos presupuestos teóricos, sino también el propio carácter difuso y etéreo que parece mostrar el cine negro.

Esta problemática posiblemente deriva de la propia ambigüedad que rodea al surgimiento del cine negro. A pesar de pertenecer claramente a la producción cinematográfica norteamericana, su primera definición vino dada de la mano de críticos europeos, más concretamente franceses. Fue Nino Frank el que, en 1946, tras observar unas ciertas constantes en las películas norteamericanas de la posguerra, las acuñó bajo el término de *film noir*. Por lo tanto la noción de *film noir* no es más que «un hecho conceptual construido a posteriori»¹. Los cineastas que, desde los años cuarenta, realizaban este tipo de películas, no tenían consciencia de estar haciendo *films noir*.

Uno de los principales problemas a la hora de intentar definir el cine negro radica en su inclusión o no dentro de unas categorías cinematográficas concretas, tales como género, serie, movimiento, ciclo... Aprender la esencia del cine negro pasa por comenzar entendiendo las principales diferencias entre dichas categorías cinematográficas. Quizá la manera más clara de sistematizar la cuestión sea teniendo en cuenta que cuando hablamos de género estamos refiriéndonos mayoritariamente a cuestiones de temática, mientras que un movimiento está definido más bien por razones de estilo.

A la hora de simplificar el problema de una definición muchos teóricos parten de la base de que si se considera al cine negro como un género, éste se extendería hasta la actualidad y además, desbordaría cualquier límite geográfico, al menos desde el punto de vista teórico. Si se piensa en él como movimiento por el contrario, solo correspondería a un período y un lugar concretos de la historia². Quizá lo más acertado sea entender el cine negro clásico americano como una etapa de gestación, donde un puñado de películas que fusionaban diversos géneros (casi todos emparentados con el melodrama y el *thriller*), fueron trazando los principales rasgos temáticos, narrativos y estilísticos. En este primer momento la homogeneidad no siempre fue

¹ PAVÉS, Gonzalo M.: *El cine negro de la RKO. El corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B, 2003, p. 349.

² Cuando Javier Coma, en el prólogo a GUÉRIF, François: *El Cine Negro Americano*, Barcelona, Alcor, 1988, se interroga sobre la cuestión de género y movimiento, intenta dar respuesta a la misma de esa forma. Sin embargo, al partir de unas definiciones cerradas y que ponen su énfasis en la temporalidad, acaba por perderse en la maraña para terminar afirmando, casi a modo de acertijo, que el *film noir* «fue un género, sí, pero únicamente mientras existió el movimiento que lo hizo posible» (p. 6).



clara, algo que se comprende si se trata de concebir el cine negro como un «género en potencia», es decir, en constante (trans) formación³.

Es precisamente eso lo que hace posible hablar de cine negro en época contemporánea, entendiéndolo, ahora sí, como un género, fruto de la evolución de las convenciones originadas en época clásica. Como tal, el *neo-noir*, también conocido como Nuevo Cine negro o Cine negro contemporáneo, presenta una mayor uniformidad y coherencia en cuanto a sus tipos, temas, argumentos o técnicas cinematográficas.

Pero, si al intentar definir el *noir* nos encontrábamos con infinidad de problemas, la situación no cambia con el *neo-noir*; incluso podríamos atrevernos a señalar que es un concepto más difuso, en tanto que cada teórico tiene su propio criterio y la perspectiva histórica que se posee con respecto a él aún es poca. La bibliografía española que ha indagado en este nuevo tipo de películas de resabio *noir*, ha puesto su acento en la producción norteamericana, pero la vaguedad de los conceptos planteados suele llevar a la confusión más que al esclarecimiento. Quizá la definición más lúcida haya sido la que, en los años ochenta, dio Todd Erickson, quien además acuñó el término *neo-noir*. Así, el teórico estadounidense entiende que:

Contemporary *film noir* is a new genre of film. As such, it must carry the distinction of another name; a name that is cognizant of its rich *noir* heritage, yet one that distinguishes its influences and motivations from those of a bygone era. The term for this new body of films should be «*neo-noir*», because these films still are *noir* films; yet a new type of *noir* film, one which effectively incorporates and projects the narrative and stylistic conventions of its progenitor onto a contemporary cinematic canvas. *Neo noir* is, quite simply, a contemporary rendering of the *film noir* sensibility⁴.

Por lo tanto, podemos considerar que los nuevos filmes realizados en el marco del *neo-noir* lo harán bajo una serie de convenciones ya creadas en el *film noir* clásico. Una de las características clave del cine negro, ya apuntadas por Borde y Chaumeton en uno de los artículos seminales, será la presencia del crimen, así como la violencia, la muerte y la ambigüedad moral. Todo ello entendido como vehículo para crear en el espectador una sensación de angustia e inseguridad.

³ Esta idea es la que propone Gonzalo Pavés en su tesis *El cine negro de la RKO. El corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B, 2003, y que también defendía Todd Erickson en el artículo «Kill me again: movement becomes genre».

⁴ «El cine negro contemporáneo es un nuevo género. Como tal, debe llevar la distinción de otro nombre, un nombre que sea consciente de su rica herencia *noir*, pero que distinga sus influencias y motivaciones de las de una época pasada. El término de este nuevo órgano de películas debe ser *neo-noir*, porque en ellas aún hay cine negro, sin embargo, un nuevo tipo de cine negro, uno que proyecta e incorpora con eficacia la narrativa y las convenciones estilísticas de su progenitor en un lienzo cinematográfico contemporáneo. *Neo noir* es, simplemente, una interpretación contemporánea de la sensibilidad del cine negro». ERICKSON, Todd: «Kill me again: movement becomes genre»; en SILVER, Alain y URSINI, James (eds.), *Film noir reader*, New York, Limelight, 1996 (p. 321).



Ese malestar era creado tanto por los temas (en su mayor parte de herencia literaria, ya fueran los *pulps* o la escuela *hard-boiled*, con Dashiell Hammett y Raymond Chandler a la cabeza) como por unas técnicas estilísticas (traducidas sobre todo en el campo de la iluminación y la puesta en escena) y narrativas (básicamente el uso del *flashback*, una cierta confusión narrativa y la voz en *off*) concretas.

Considerando el *neo-noir* como un género ya fundado, podemos afirmar entonces que no tiene necesariamente que constreñirse a un espacio y un tiempo concretos. Por lo tanto, aunque la bibliografía en este sentido es ciertamente exigua, es completamente lícito hablar de *neo-noir* realizado fuera de los Estados Unidos y perteneciente a cinematografías europeas como puede ser la inglesa, la francesa y, por supuesto, también la española.

EL CASO ESPAÑOL

Es evidente que la realización de un *film noir* en España en época clásica entrañaba ciertos problemas, ya que «la consolidación de un cine negro no es posible salvo en un marco de libertades democráticas»⁵, y en el momento de mayor esplendor del género, el país se encontraba inmerso en plena dictadura franquista. Fue precisamente la presencia del régimen la que determinó la mayor parte de las características de las películas que hoy podemos considerar *noir*, pues los mecanismos represivos de la censura no permitían presentar en pantalla actitudes o iconografías determinantes dentro del género. Es por ello que al hablar de cine negro español solo podemos hacerlo refiriéndonos a una serie de películas, encuadradas básicamente entre los años cincuenta y mediados de los sesenta, que, de un modo u otro, intentaron reflejar las características del *film noir* americano, inspirándose en ese modelo, más acertado a nivel estilístico (fotografía en blanco y negro, iluminación de alto contraste, escenarios nocturnos y urbanos...) que en cuanto a técnicas narrativas o temáticas concretas (a nivel general la complejidad narrativa propia del *noir* se ve sustituida por tramas lineales, sin grandes *flashback* o elipsis. Asimismo abundará el maniqueísmo, los finales moralizantes y se carecerá de profundidad psicológica y de la aparición de comportamientos eróticos).

El fin de la dictadura coincidía con el estreno de la que se considera película fundacional del *neo-noir* a nivel norteamericano: *Chinatown* (Roman Polanski, 1974); sin embargo, no será realmente hasta los años noventa cuando podamos considerar que en España se comienza a realizar un cine negro de manera más autoconsciente. Exceptuando algunos casos aislados entre la década de los setenta y los ochenta⁶, el cine de género en España en esta época resulta un tanto deficiente y durante esos

⁵ LLORÉNS, ANTONIO: El cine negro español, Valladolid, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988, p. 3.

⁶ Cabría destacar, en la década de los setenta, *Tatuaje* (Bigas Luna, 1976), basada en la novela homónima de Manuel Vázquez Montalbán, y *Las protegidas* (Francisco Lara Polop, 1975); y, en la década de los ochenta, *Asesinato en el Comité Central* (Vicente Aranda, 1981), también a partir



años, el *noir* irá dando bandazos entre melodramas, *thrillers* policiales y derivaciones del *polar* francés sin encontrar realmente el camino concreto de lo que ya en Hollywood despuntaba como *neo-noir*.

La llegada de los años noventa sin embargo, trajo consigo toda una política de legitimación del cine español que se hizo posible en parte gracias a la aparición de toda una nueva generación de realizadores (Julio Medem, Álex de la Iglesia, Juanma Bajo Ulloa...), jóvenes y con motivaciones diferentes a las de sus precedentes. Esto influyó decisivamente no solo en la revitalización del cine nacional, sino también en la realización de toda una serie de filmes bajo unos presupuestos genéricos (tanto comedia, como ciencia ficción o *noir*) más claros. La llegada de estos nuevos jóvenes realizadores trajo consigo una nueva mirada hacia el cine negro que, ahora sí, podemos afirmar que se encuadrará de lleno en las convenciones del *neo-noir*, aunque siempre teniendo en cuenta que se realiza desde el ámbito español, lo que conlleva toda una serie de particularidades.

Del sinfín de directores que debutaron a partir de los años noventa, muchos de ellos lo hicieron lanzándose a la realización de un cine negro desde diversas perspectivas. Así despuntaron Enrique Urbuzi, Mariano Barroso, Antonio Chavarrías o Agustín Díaz Yanes⁷. La veda abierta por todos ellos siguió dando sus frutos durante toda la década y ha seguido teniendo continuidad a partir del 2000, con filmes en los cuales las convenciones del *neo-noir* son cada vez más reconocibles y donde, además de la clara apropiación de modelos norteamericanos, se pueden rastrear algunos elementos que permiten hablar de un cierto tipo de *neo-noir* de génesis española.

UN FILME INVASOR

Es esto lo que ocurre con el penúltimo filme de Daniel Calparsoro, quien en los noventa realizó un tipo de cine que, si bien tomaba ciertos elementos del *noir*, derivaba más claramente hacia un cine de crítica social y delincuencia juvenil⁸ (más emparentado con el cine quinquí que con el cine negro). *Invasor* (2012), sin embargo, queda claramente definido como un *neo-noir* de evidente vocación comercial e internacional. Pero ese afán comercial no impide que aúne acertadamente sus referentes y que lo haga desde el seno de la cinematografía nacional.

Así, *Invasor* propone como fondo una trama de conspiración del Estado español para encubrir una acción desafortunada en Irak, intriga que poco a poco intentará desvelar uno de los soldados implicados en ella. Pero la temática no es tanto esa red conspiratoria, como la moral y la ética de los dos soldados implicados

de una novela de Montalbán, *El Crack* y *El Crack II* (José Luis Garcí, 1981 y 1983) y *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983).

⁷ Filmes como *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muertos* (Agustín Díaz Yanes, 1995), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *Los lobos de Washington* (Mariano Barroso, 1999) o *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002), dan muestra del interés que comenzó a surgir por el género.

⁸ Filmes tales como *Salto al vacío* (1995) o *Asfalto* (2000).





(Alberto Ammann y Antonio de la Torre), que han tenido que disparar contra toda una familia de iraquíes para sobrevivir, y la necesidad de esclarecer lo sucedido tras el tiroteo, tanto para hacer justicia como para apaciguar la conciencia.

De ese modo, el filme integra, tanto la herencia del *film noir* clásico, como la acción y el ritmo del *thriller* policiaco de los años setenta, creando un *neo-noir* de fuertes resabios estadounidenses. Dada su temática puede encuadrarse además dentro de una de las nuevas tendencias del *neo-noir*: el *power-noir*, categoría que inserta sus historias básicamente en tramas de conspiraciones políticas, con películas que «de forma general hablan del abuso del poder, la corrupción y la victimización de los individuos por fuerzas conspiratorias o por el sistema»⁹. Pero quizá la importancia de este *power-noir* no radique tanto en la trama conspiratoria en sí, como en el uso del género negro a la hora de plantear temas de tal calibre. Y es que Calparsoro recurre aquí a las convenciones del cine de detectives para solventar los escollos del espionaje, las guerras, o la corrupción.

Fue la figura del detective privado una de las más características del cine negro clásico americano en los años cuarenta y cincuenta. Ese personaje, en cierto modo arquetípico del género, concretó, junto con el melodrama criminal y el *thriller noir* (también conocido como relato de paranoia), una de las categorías temáticas de las que se apropió el *film noir*. Porque hay que aclarar que esas variantes argumentales fueron creadas en el campo de la novela negra norteamericana, por autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain o William Irish, nutriendo posteriormente los argumentos del cine negro.

El detective privado como tal evolucionó, tanto dentro del *film noir* clásico como en el *neo-noir*, el cual en muchas ocasiones proyecta una mirada nostálgica hacia esa figura ya un tanto anacrónica (ejemplo de ello lo son sobre todo *retro-noir*, tales como *Chinatown*, *Un largo adiós* —Robert Altman, 1973— o *La noche se mueve* —Arthur Penn, 1975—). El cine negro español sin embargo no ha sido pródigo en cuanto a ejemplos de este arquetipo. La explicación quizá habría que encontrarla en el hecho de que no es esta una profesión abundante en nuestro país, ni en la década de los cincuenta, ni en la actualidad. Además, su particular posición en los límites del bien y del mal, de la moral y la amoralidad, la opacidad que siempre presentaban sus ideas y su cinismo, lo convertía en un personaje peligroso para la censura en época clásica.

Con todo, habría que admitir que los años setenta y ochenta vieron en España un cierto florecimiento del arquetipo de investigador privado, en parte gracias a la aportación literaria de Manuel Vázquez Montalbán y su detective Pepe Carvalho, que fue varias veces llevado al cine (*Tatuaje* —Bigas Luna, 1976— o *Asesinato en el comité central* —Vicente Aranda, 1981—). Cabría destacar también el filme *Las*

⁹ FUJIWARA, Chris (2011): Posguerra permanente: el *power thriller* contemporáneo. En CUETO, Roberto y SANTAMARINA, Antonio (eds.): *American way of death. Cine negro americano 1990-2001*, San Sebastián Festival de Internacional de Cine de Donostia. Fujiwara lo define como PTC, pero yo he preferido designarlo como *power noir* en un intento de clarificar sus referencias al género negro más que al *thriller* policiaco.

protegidas (Francisco Lara Polop, 1975) o los claros homenajes realizados por José Luis Garci en *El crack* y *El crack II* (1981 y 1983), dedicadas a Dashiell Hammet y Raymond Chandler respectivamente, y que transponían, en la figura del detective Germán Areta, todas las características de los tipos creados por ambos escritores.

Pero hay que tener en cuenta que el personaje del investigador, tanto en el cine negro clásico como en el contemporáneo, no se restringía únicamente a la curiosa profesión de detective privado. Ya desde los argumentos de los años cuarenta y cincuenta se podían rastrear ejemplos de personajes de profesiones muy diversas (periodistas, contables, jueces...) que, de un modo u otro, se apropiaban de los elementos del investigador. En el *neo-noir* esta apropiación se hará más clara, sobre todo en los casos en los que no se opta por la recreación nostálgica de la época de esplendor del *noir*, sino por la actualización del contexto social. En la actualidad la figura de un detective privado al uso es impensable, es por ello que el personaje de Alberto Ammann en *Invasor* (Pablo Garre) ya no responde a las convenciones clásicas, ni se constituye como una suerte de Humphrey Bogart arquetípico de gabardina y sombrero calado. Pablo no es más que un soldado, un médico militar que, dadas las circunstancias, decide embarcarse en una peligrosa investigación. Su herencia para con el arquetipo detectivesco no se traduce en la forma sino en su actitud ante las situaciones que se le plantean, y ahí sí lo hará a la manera del clásico detective: en soledad y atendiendo únicamente a su código.

Hay que tener en cuenta que uno de los elementos clave y reconocibles dentro del género negro es la ambigüedad moral; como apuntaban Borde y Chaumenton el *film noir* «no es moral, ni inmoral, sino ambivalente respecto a la moral»¹⁰. Así lo eran los detectives privados, cargados de ironía y cinismo. Sin embargo, el personaje encarnado por Ammann no es moralmente ambiguo. Además de soldado y médico (profesiones que le inferen unos códigos éticos y morales concretos, si bien no siempre en concordancia con los de la mayoría), es un hombre que, cuando comienza a recuperar su memoria (y esto irá ocurriendo a medida que avance en su investigación), se hace consciente de los actos cometidos en Irak, y necesita apaciguar esa consciencia haciéndose cargo y reclamando justicia, pero precisamente esa fe en la moral lo aleja en cierto modo de la opacidad de los protagonista típicos del *noir*. Eso no lo exime sin embargo, de llevar a cabo ciertas acciones fuera de la ley (huye de los funcionarios del estado, falsea identificaciones para acceder a archivos clasificados...), pero éstas siempre responderán a un fin último de optimismo moral y de redención, pues en última instancia lo que parece mover a Pablo es la necesidad de expiar su culpa, exponiéndola a la sociedad. Pero Pablo es también un personaje vulnerable, afronta la situación sin desligar la razón del corazón y son los sentimientos que genera éste último los que en definitiva le mueven en una u otra dirección. Además, aunque se lance a su cruzada en completa soledad, tiene una familia (mujer e hija) que se verán irremediabilmente involucradas en la trama.

¹⁰ PAVÉS, G.M., *op. cit.*, p. 361.



Precisamente lo harán, no sólo a causa de los actos del soldado, sino de la mano del personaje que en el filme de Calparsoro encarna el desequilibrio moral: Jesús Baza (interpretado por Karra Elejalde), un funcionario del Ministerio del Interior corrompido por el poder que le han otorgado. Baza se constituye como un personaje frío, severo, calculador, amenazador, ataviado perennemente con gabardina, sombrero y guantes negros. Si Ammann, investigador sui generis, representa el lado positivo de la moralidad, Elejalde, corrupto, representa la transgresión de las fronteras del bien y del mal en nombre de una ética profesional en la que cree con una fe ciega.

El triángulo se cierra con el personaje de Antonio de la Torre (Diego Arranz) igualmente médico militar involucrado en la misma acción que Pablo, pero que, ante esos hechos muestra una actitud un tanto diferente. Es quizá en él donde se constituye de una manera más clara la ambigüedad, pero la suya es bien distinta a la de Karra Elejalde. Diego posee, en su teléfono móvil, la prueba necesaria para inculpar al gobierno, pero también es conocedor de los problemas personales que podría acarrear su conocimiento público, por lo tanto decide firmar un acuerdo de confidencialidad y mantener silencio. Es en ese sentido un personaje cercano a los tipos duros del *film noir* clásico, un antihéroe solitario y nihilista que intenta borrar su conciencia con alcohol y que, en definitiva, estará abocado a un destino mucho más fatalista que el de su compañero.

El desequilibrio en el que los tres personajes van a ir cayendo a lo largo de la trama se evidencia no solo a través del guion, sino también mediante una puesta en escena y una planificación perfectamente perfilada para incidir en esos aspectos. En ese sentido es remarcable la escena en que Ammann y Elejalde se enfrentan cara a cara en lo que parece un almacén de grano ubicado en la zona portuaria. Calparsoro recurre a la cámara en mano (como ha venido haciendo en muchas de las secuencias del filme, tanto las que transcurren en España como, de manera más acusada, las que se desarrollan en Irak) para transmitir esa sensación de inestabilidad, la cual se ve apoyada por el uso de varios planos en diagonal. Pablo está herido físicamente, cada vez se sumerge más profundamente en las turbias aguas de la conspiración gubernamental y, en este momento de la trama, caerá irremediamente en manos de Baza. En un vano intento por escapar se lanza sobre la acumulación de grano y Elejalde, que en la escena inmediatamente posterior llevará su inmoralidad a las últimas consecuencias propinándole una brutal paliza y «secuestrando» a su familia para utilizarla como moneda de cambio, lo hace tras él. Todo el forcejeo que se produce entonces se rueda con un plano inclinado hacia la izquierda y, a pesar de que Baza siempre se coloca por encima de Pablo, ambos han sobrepasado ya la frontera de la legalidad, por lo tanto la inestabilidad los engloba a los dos por igual.

De igual modo es destacable la secuencia en que se oponen Elejalde y Diego tras la pelea de este último con su antiguo compañero. Ante la insistencia de Pablo, Diego le ha relatado lo realmente sucedido en Irak, y sus razones para firmar el acuerdo de confidencialidad, si bien ha decidido mantener en secreto el hecho de que posee en su móvil una grabación realizada en aquel país, pero que no pretende utilizar dadas las consecuencias negativas que acarrearía para ambos. Ante esa actitud, Pablo decide robarle el móvil y ese será el detonante del destino fatal de Diego.



Con un plano de conjunto, en una localización costera, Calparsoro deja clara la jerarquía de los personajes en el momento en que Baza, acompañado de sus subalternos, enfrenta a Diego y decide su muerte. En todo momento en esta secuencia el personaje interpretado por Antonio de la Torre se encontrará subordinado dentro del plano al resto de personajes. A pesar de encontrarse en una posición moralmente superior, el determinismo de su sino, del que es consciente que no puede liberarse, queda establecido visualmente por su disposición siempre en un plano inferior.

Todo el pesimismo que destila la cinta se concentra de un modo más evidente en este soldado y en la escena de su muerte, tanto por la muerte en sí, como por su actitud ante ella. Diego representa, como se ha dicho, al antihéroe abocado a la fatalidad, incapaz de luchar contra ella, pero que la enfrenta con toda la dignidad de la que es posible. Esa imagen de futilidad se ha convertido en seña distintiva, no ya únicamente de la tendencia *power-noir* en la que se inscribe *Invasor*, sino del *neo-noir* en general. Unos personajes que, a la postre, se muestran incapaces de llevar a buen término sus acciones, bien por sí mismos bien por trabas de su entorno. En este caso concreto Diego y su muerte en el mar se constituyen como la más vívida imagen de futilidad del filme.

Resulta de interés analizar también, partiendo de la no fortuita elección del mar como escenario para la muerte de Diego, la contraposición tan evidente que se establece entre la naturaleza y la ciudad en el filme. Esa clara diferenciación entre la urbe y las zonas naturales ya era observable en el *film noir* clásico, el cual ubicaba la gran mayoría de sus argumentos en el seno de grandes metrópolis como Nueva York, San Francisco o Los Ángeles. Era ahí, y normalmente amparado en ambientes nocturnos, donde anidaban todos los vicios que infectaban a la sociedad (la corrupción, la traición, la mentira...), viéndose los protagonistas libres de ellos cuando se desplazaban fuera de la ciudad. También habría que tener en cuenta que ya en el cine negro clásico aparecieron algunos casos aislados en los que la violencia, el crimen y la inseguridad de las tramas se trasladaba a espacios naturales, el más destacable quizá sea *La noche del cazador* (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955). Con todo, lo usual, tanto en el *film noir* como en el *neo-noir* (exceptuando la tendencia *country-noir*), es considerar la naturaleza como un reducto de paz y tranquilidad, un lugar en ocasiones casi mítico.

Así se entienden, en el filme de Calparsoro, lugares como la costa o la zona boscosa donde se ubica la casa de Pablo. Su vivienda representa realmente una integración entre arquitectura y naturaleza, no sólo por hallarse alejada del centro de la urbe y rodeada de vegetación, sino incluso por el propio diseño arquitectónico que presenta, donde prima en todo momento el ventanal horizontal sobre el hormigón, con una evidente intención de ruptura de la barrera arquitectura/naturaleza. La costa, concretada en una zona de acantilados cercana al espacio donde se encuentra la casa, es también para Pablo y su familia un remanso de tranquilidad, alegoría asimismo de un pasado (pre bélico) ya irrecuperable. Aunque el océano también es el lugar elegido para la muerte de Diego, un espacio idóneo por su aislamiento con respecto a la urbe y la sociedad, y suficientemente amplio para encubrir cualquier crimen. Es interesante en este sentido la analogía que el realizador catalán establece entre el desierto iraquí y el océano atlántico, presentado visualmente mediante un





plano aéreo (desde un helicóptero) que comienza sobre el desierto para continuar casi sin corte sobre el mar. Ambos paisajes poseen la misma furia y transmiten por igual una sensación abismal; tanto ante el océano como ante el desierto (una suerte de océano de fuego), los personajes experimentan una total sensación de intrascendencia e insignificancia y si ambos soldados sobrevivieron en uno, Diego perecerá posteriormente en el otro.

De igual modo, Pablo deberá sobrevivir en la ciudad cuando decida oponerse al gobierno (siempre personificado en el personaje de Elejalde). A la calidez de la fotografía utilizada para los *flashback* a Irak, le sobreviene la frialdad de una ciudad como La Coruña. La elección de este enclave urbano podría parecer a priori poco apropiado: una ciudad pequeña, no capitalina, o cosmopolita; sin embargo, Calparsoro hace de ella el mejor escenario para evidenciar la angustia que se va apoderando de los personajes. Hay que tener en cuenta además que se trata de una zona de la geografía española con unas características climáticas idóneas: una perenne sensación de llovizna y frío, que la convierten en una ciudad invernal y opresiva. Esa característica se ve acentuada por la fotografía utilizada, siempre en espectros plomizos, azules y grises, un recurso visual que no solo busca recrear esa climatología sino también traslucir en ella los sentimientos de los protagonistas.

Por otro lado, teniendo en cuenta que *Invasor* es también una adaptación de la novela homónima de 2004 de Fernando Marías, tampoco se pueden obviar una serie de constantes que Javier Sánchez Zapatero observa en la novela negra del siglo XXI¹¹. Entre ellas destaca la descentralización de los escenarios geográficos, que ya no han de responder al binomio Madrid-Barcelona, tan claro en el género desde época clásica. Asimismo, el filme presenta, junto a las actitudes de compromiso y crítica social, otras de carácter más lúdico, y es en la ciudad donde esas actitudes se hacen más visibles.

La urbe como tal no aparece representada hasta casi la mitad del largometraje, cuando todos los puntos clave de la historia han sido fijados, y las consecuencias de los mismos empiezan a afectar a sus protagonistas. Calparsoro, siguiendo la estela fijada por muchos *thrillers* policíacos de los años setenta, presenta la ciudad con grandes planos generales y aéreos de la misma. Pablo se adentra en ella a sabiendas de que es ahí donde único puede resolver sus enigmas, pero también que en ella se expone a mayores peligros, pues el centro urbano se convierte casi en una selva, llena de obstáculos. En ese sentido resulta destacable el uso que en el filme se hace del mobiliario urbano, apoyando siempre esa idea de entorpecimiento e incluso de laberinto, en el que el personaje de Alberto Ammann se adentra. Así por ejemplo, cuando se dirige (en un picado que enfatiza esa sensación) al apartamento de su compañero Diego, tendrá que atravesar una suerte de rampa sinuosa que no tiene por cometido más que retrasarlo en sus propósitos. Sin embargo, el propio Pablo también jugará con parte de esos elementos urbanos a su favor cuando se sienta ame-

¹¹ SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «El género negro: entre la convención y la transformación», Revista *Lapágina*, *Anatomía de la novela policial*, Tenerife, 2011, núm. 89/90, pp. 7-24.

nazado (se aprovechará de los semáforos para eludir a sus perseguidores, incendiará un contenedor para desviar la atención y así ganar tiempo en la huida...).

Con todo, será en la escena de persecución automovilística donde se evidencia más claramente la deuda con los referentes norteamericanos. Quizá en ese sentido habría que apuntar que el tratamiento que el realizador catalán da a toda esa secuencia en concreto y al escenario en que se desarrolla, responde más a unos modelos creados en el *thriller* policiaco de los años setenta (y reinventados en *thrillers* de décadas posteriores) que al *film noir* clásico. Esto podría entenderse quizá por el hecho de que las persecuciones de coches comenzaron a ponerse de moda ya en los setenta, sobre todo después del éxito cosechado por *Bullit* (*Bullitt*, Peter Yates, 1968). El filme, que convertía las calles de San Francisco casi en un escenario lúdico para la destreza automovilística de Steve McQueen, concretando la figura del «superpolicía» y sus diversas demostraciones de poder; convirtió también las persecuciones de automóvil en una característica propia del moderno *thriller* policiaco¹².

Bullit, al igual que seguirían haciendo el resto de *thrillers* de la década, definió toda una serie de novedades en cuanto a las persecuciones, entre las que destacaría sobre todo el uso de la cámara emplazada dentro del vehículo, lo que permitía no sólo observar las maniobras que los actores realizaban en el interior, sino que también proponía una visión de la persecución casi en primera persona, ya que los planos solían ser subjetivos. Esa será la herencia que retome Calparsoro, si bien lo hará desde una perspectiva ya tamizada por el *thriller* del nuevo milenio, que ha cristalizado la filmación de persecuciones en la trilogía de Jason Bourne —*El caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002), *El mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004) y *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007)—.

Ciertamente, el estilo visual que presenta *Invasor*, recuerda al utilizado en la saga, sobre todo las dos entregas dirigidas por Greengrass. Nexo común en ambos caos resulta la cámara en mano y un cierto tratamiento sucio de la imagen, sobre todo en las escenas que, en el filme español, transcurren en Irak (podría tenerse en cuenta aquí también el filme *Green Zone* dirigido en 2010 por el propio Greengrass y que igualmente transcurre en ese país, de nuevo con un estilo visual similar al de Calparsoro), con una vocación (a nivel formal y visual) casi documentalista. De igual modo, en los personajes de Jason Bourne y Pablo Garre podrían encontrarse algunas similitudes (ambos comienzan el filme con un fuerte problema de amnesia, ambos deciden evidenciar cuestiones que no convienen a sus gobiernos, ambos serán perseguidos...) pero esa comparación no pasa de esos meros elementos de planteamiento, pues el personaje interpretado por Alberto Ammann, en su construcción, distará mucho del creado para Matt Damon.

La cita de Calparsoro a Greengrass será sin embargo evidente en la ya citada escena de persecución por la ciudad de La Coruña, que remite a la que realiza Bourne por Moscú en la segunda entrega de la saga (*El mito de Bourne*). Las referencias se

¹² RUBIN, Martín: *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, p. 173.



harán explícitas básicamente a nivel formal, puesto que el personaje de Damon huía para salvar la vida (su perseguidor era un asesino, como él), mientras que Pablo lo hace para salvar la información que posee, evitando que caiga en manos de Baza, que es, en este caso, el que le intenta dar caza. Así, a nivel temático las razones de ambos personajes están bien diferenciadas, pero podría decirse que la estructura de la secuencia de ambas es palpablemente similar.

Si algo destaca en ambas es el ritmo frenético que presentan, lo que se consigue tanto a nivel de montaje, por la gran cantidad de planos que acumulan (todos rápidos y montados a base de cortes directos), como por el uso de la cámara en mano (que también se traduce en una gran inestabilidad) y por el propio movimiento dentro del plano (en ambas por ejemplo se repite un momento similar de cambio rápido de carriles en la autopista). Asimismo es común el uso sistemático tanto de la cámara en grúa para realizar múltiples *travellings* de seguimiento (tanto laterales, como frontales y traseros), como de primeros planos del volante, la palanca de cambios y los pedales de los vehículos. Este último elemento, unido a la multiplicidad de planos subjetivos y primeros planos de los protagonistas (la mayoría de ellos con un ligero contrapicado) evidencia la deuda que el *thriller* y el *power-noir* tienen con *Bullit* y los policiales de los años setenta.

A pesar de ese uso casi enfático del primer plano o plano detalle montado de manera frenética y de los rápidos movimientos de cámara, ambos filmes cumplen con una de las reglas básicas en cuanto a persecuciones automovilísticas se refiere: que el espectador no se pierda. En ese sentido, sí habría que señalar que la escena rodada por Calparsoro, un tanto más corta que la de Greengrass, cumple mejor con ese requisito, quizá por un mayor uso de planos aéreos y generales, lo que permite ubicarse en el espacio de mejor modo. Ello también permite reconocer ciertos espacios dentro de la ciudad, como puede ser la autopista o la avenida marítima, así como en el filme americano era reconocible el entorno de la Catedral de San Basilio, en Moscú. Con todo, como ya se ha apuntado, la herencia es ineludible, y el filme español se carga en ese momento, totalmente urbano, de gran violencia, agresividad y ritmo. La secuencia cristaliza igualmente la metáfora de la inseguridad que rodea todo lo sucedido en la ciudad, un desequilibrio que es también una importante cuestión de atmósfera. Así, el *neo-noir*, e *Invasor* en particular, recicla un motivo claramente *noir*, como es la ciudad y su inseguridad, para hacerlo dialogar con un mundo completamente contemporáneo y cargado de la misma inestabilidad, como puede ser el conflicto bélico en Irak.

El cine negro en este caso permite realizar una lectura, en clave más o menos oscura, de la política española y de la muy discutida entrada del país en la guerra de Irak, poniendo en el punto de mira precisamente las acciones españolas y no al tan recurrente culpable estadounidense. El *noir* en este caso, como en muchos otros, no hay que buscarlo tanto en su estilo visual (aunque como se ha visto también contiene elementos clave que ayudan a reconocerlo), ciertamente efectista, sino en los temas que el filme pone de manifiesto y en la manera en que ellos son tratados. La traición, la culpa, la corrupción,... siempre han estado presentes en el género negro, así como la idea, también latente en el fondo de *Invasor*, de que ciertas situaciones límite pueden convertir a cualquiera en un asesino. Casi como una contradicción,



los protagonistas, para conseguir sacar a la luz un mundo sesgado, han de bucear por la parte en sombras, intentando mantener el equilibrio sobre la delgada línea de la moralidad y la inmoralidad. Pablo es, en ese sentido, un personaje al límite, en su actitud vital y política, suerte de antihéroe que desafía la vigilancia y el poder establecidos en aras de una necesidad de compromiso, no ya sólo con la sociedad (a la que expone la verdad de la acción iraquí) sino consigo mismo, pues, en el fondo, y como ya pasaba en ciertas películas de espías de los años cuarenta, este soldado se ve movido por la inevitabilidad de la implicación y por la necesidad de responsabilizarse de sus propias acciones.

Con todo, el filme de Daniel Calparsoro viene a sumarse a todo un grupo de películas que desde nuestro país deberían empezar a ser consideradas en mayor estima. Un corpus cohesionado y coherente, realizado con plena autoconsciencia de trabajar bajo unos cánones y convenciones *noir* ya preestablecidos, pues todos sus artífices son ampliamente conocedores de un patrimonio *noir* anterior (tanto clásico como contemporáneo), pero que a pesar de su clara herencia norteamericana (y en ocasiones también francesa), son planteadas desde el ámbito español y como tal, presentan una mirada particular¹³. Quizá el afán de realismo innato al género, su interés por reflejar unos aspectos concretos de la sociedad o la política del momento que le es contemporáneo, ha permitido, y sin duda seguirá permitiendo, la cristalización y desarrollo en nuestro país del género negro.

En alguna ocasión, el escritor y filósofo Phillippe Sollers planteaba que toda sociedad siente la necesidad de crearse a sí misma. Podría considerarse, tergiversando en cierto modo la idea, que el hecho de que el género negro aún siga vigente, quizá se deba a la necesidad de la sociedad contemporánea de narrarse a sí misma. Todo tema del que se nutre el nuevo cine negro está presente en nuestro mundo actual, con mayor o menor dosis de violencia, de ambigüedad, o de dureza, pero igualmente palpable. Plantearlos en pantalla supondría, de algún modo, exorcizar todos esos fantasmas que acechan al hombre contemporáneo.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CUETO, Roberto y SANTAMARINA, Antonio (eds.): *American way of Death. Cine negro americano 1990-2001*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián, 2011.

GUÉRIF, François: *El Cine Negro Americano*, Barcelona, Alcor, 1988.

¹³ Podrían destacarse, desde el éxito cosechado por *La caja 507* (Enrique Urbizu) en 2002, películas como *Hotel Danubio* (Antonio Giménez-Rico, 2003), *La noche de los girasoles* (Jorge Sánchez-Cabezudo, 2006), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), o las más recientes *Silencio en la nieve* (Gerardo Herrero, 2011), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *Lo mejor de Eva* (Mariano Barroso, 2011) y *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012).



- LORÉNS, Antonio: *El cine negro español*, Valladolid, 33 Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1988.
- NAVARRO, Antonio José: *El thriller USA de los 70*, San Sebastián, Colección Nosferatus, 2009
- PAVÉS, Gonzalo M.: *El cine negro de la RKO. El corazón de las tinieblas*, Madrid, T&B, 2003.
- RUBIN, Martín: *Thrillers*, Madrid, Cambridge University Press, 2000.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier: «El género negro: entre la convención y la transformación», Revista *Lapágina, Anatomía de la novela policial*, Tenerife, 2011, núm. 89/90, pp. 7-24.
- SILVER, Alain y URSINI, James (eds.): *Film noir reader*, New York, Limelight, 1996.



HEROÍNAS ACTUALES. DE TU VENTANA A LA MÍA, DE PAULA ORTIZ. ANÁLISIS DE PERSONAJES EN BASE A LA NOCIÓN DE ARQUETIPO REFORMULADA POR JEAN SHINODA BOLEN. UN ENFOQUE FEMINISTA

Julio Andrés Gracia Lana
Universidad de Zaragoza

RESUMEN

De tu ventana a la mía habla de la lucha constante, el desengaño y la fortaleza. Habla de algo que impulsa a sus tres mujeres protagonistas a levantarse y continuar peleando. A pesar de todo. Contra cualquier obstáculo. Es una película sobre cómo las mujeres pueden dejar atrás sus rasgos humanos para añadir reflejos divinos y convertirse en heroínas. El presente ensayo toma la idea del arquetipo jungiano reformulado por Jean Shinoda Bolen, para analizar a los tres personajes protagonistas del film, e insistir en ese carácter de lucha que la película parece presentar como tronco argumental principal tratando, en última instancia, de reforzar la concepción del arte como una forma de huida de la muerte, y compañero fiel en la lucha contra los obstáculos de la vida.

PALABRAS CLAVE: De tu ventana a la mía, Paula Ortiz, Jung, Jean Shinoda Bolen, feminismo.

ABSTRACT

«Nowadays Heroines. Paula Ortíz's *De tu ventana a la mía*. Analyzing Characters Following the Jungyan Archetype Theory Reformulated By Jean Shinoda Bolen. A Feminist Approach». «*De tu ventana a la mía*» speaks of the constant struggle, disappointment and strength. About something that drives the three female protagonists to get up and continue fighting. Despite all. Against any obstacle. It is a film about how women can move beyond its human features to add reflections divine and become heroes. This essay takes the idea of the Jungian archetype reformulated by Jean Shinoda Bolen, to research the three main characters of the film, and insists on the fighting style that seems to show how the main argument, tries to reinforce the art concept as a form to escape from death, and also like a faithful companion in the struggle against the obstacles of life.

KEY WORDS: De tu ventana a la mía, Paula Ortiz, Jung, Jean Shinoda Bolen, feminism.



PERSPECTIVAS: DE TU VENTANA A LA MÍA Y SHINODA BOLEN

El arte debe servir como una huida de la muerte. Debe acompañarnos en nuestra vida y actuar como un asidero seguro al que poder sujetarnos. Compañero de viaje único que apoya la escalada de nuestros obstáculos y nos permite afrontar aquello que nos depara el futuro. Vivir significa caminar hacia adelante y, en muchos casos, luchar contra aquello que nos atenaza, superarlo físicamente o dejar volar nuestra imaginación para hacerlo posible. En todo caso, vivir significa no rendirnos. Luchar:

Inés, Violeta y Luisa. Tres mujeres. Tres épocas. Tres paisajes atronadores. Tres edades de la vida... y un amor que se entreteje como el hilo de un ovillo mágico que rueda de una a otra mientras sueñan tras la ventana. Hasta que un giro inesperado les corta las alas de golpe. Las tres se enfrentan a una encrucijada vital en busca de su amor, su dignidad, su rincón de felicidad... Cuando parece que nada es posible, ellas se repiten: «¿Quién dijo que todo está perdido? Yo vengo a ofrecer mi corazón...»¹.

De tu ventana a la mía habla de lucha constante, desengaño y fortaleza. Habla de ese algo que impulsa a sus tres mujeres protagonistas a levantarse y continuar peleando. A pesar de todo. Contra cualquier obstáculo. Es una película sobre cómo las mujeres pueden dejar atrás sus rasgos humanos para añadir reflejos divinos y convertirse en heroínas. Este breve artículo tiene como objetivo bucear en el corpus del film de Paula Ortiz², y entroncarlo con una pequeña parte de la producción teórica de la psicóloga Jean Shinoda Bolen, para reforzar la savia que conduce el audiovisual y hacer que ramifique una interpretación del mismo vinculada a la noción de arquetipo.

En *Arquetipos e inconsciente colectivo*³, Carl Gustav Jung utiliza el término para explicar aquellas imágenes que presentan correlaciones de carácter general o universal, rastreables en lo que el pensador suizo denomina «inconsciente colectivo». El concepto procede a su vez de la suma del pensamiento de Freud (que desarrolló la noción moderna de «inconsciente») y de Durkheim (al que se atribuye la de «re-

¹ Extraído de Página Web Oficial de *De tu ventana a la mía*, apartado «sinopsis». La última línea «¿Quién dijo que todo está perdido? Yo vengo a ofrecer mi corazón...» forma parte de la BSO compuesta para el film. <http://detuventanaala mia.com/sinopsis/> [Consultado el 14 de octubre de 2013].

² Acreedor de tres nominaciones a los Premios Goya 2012 en «Mejor Dirección Novel», «Mejor Actriz de Reparto» y «Mejor Canción Original», además del Premio Pilar Miró a Nuevo Director durante la Seminci 2011, y de la Mención Especial del FIPRESCI (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique). La película se constituye como un tapiz preciosista, en el que se hilvanan las historias de sus tres mujeres protagonistas. El gusto por lo estético, con una serie de metáforas visuales que conectan la trama, parece beber de la filmografía de directores como Terrence Malick.

³ JUNG, Carl Gustav (1991): *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.



presentación colectiva»⁴). Símbolos de naturaleza universal que representan sumas conceptuales, similares en distintas culturas, y que éstas han construido (y construyen día a día) a través de su propia experiencia sensible. Partiendo de la idea de que mitos y leyendas se constituyen como una perfecta plasmación de los arquetipos de una sociedad, la psicóloga estadounidense Jean Shinoda Bolen⁵ retomó el concepto de Jung para plantear en *Las diosas de cada mujer*⁶ (y la serie de libros que surgieron a raíz del éxito de éste⁷) el análisis de las actitudes de la mujer en la contemporaneidad, a partir de las diosas olímpicas. Configuró un libro que, desde el prisma de la psicología analítica, pretendía servir como ayuda para todas aquellas mujeres que parecían haber perdido el rumbo de sus vidas, o que querían otorgar uno nuevo a las mismas. De esta forma, en *Las diosas de cada mujer*, Shinoda Bolen:

Describe una nueva perspectiva psicológica de las mujeres (...) [basada] en imágenes de mujeres —proporcionadas por las diosas griegas— que han permanecido vivas en la imaginación de la humanidad a lo largo de tres mil años⁸.

Lo que supone sumar a la psicología analítica, por una parte, un prisma feminista:

La perspectiva feminista me ha proporcionado una comprensión de cómo las fuerzas externas (...) —los papeles a los que la sociedad espera que la mujer se adapte— refuerzan algunos patrones de diosas y reprimen otros. (...) Una vez que la mujer se vuelve consciente de las fuerzas que influyen en ella, obtiene el poder que ese conocimiento proporciona⁹.

Y, por otra, un contenido mítico. Como destaca Bolen:

Cuando una mujer siente que existe una dimensión mítica en algo que está emprendiendo, ese conocimiento afecta e inspira centros creativos en ella misma. Los mitos evocan sentimientos e imaginación y tocan temas que forman parte de la herencia colectiva de la humanidad. Los mitos griegos —y todos los demás mitos y cuentos de hadas que se cuentan todavía tras miles de años— continúan siendo

⁴ Para más al respecto, un perfecto resumen se puede consultar en: SAÍZ GALDÓS, Jesús, Beatriz Fernández Ruiz *et al.* (2007), «De Moscoviçi a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía» *Athenea Digital*, núm. 11, pp. 132-148.

⁵ Con numerosos premios y reconocimientos a lo largo de su carrera, es miembro vitalicio de la Asociación Americana de Psicología y antiguo miembro de la Ms. Foundation for Women y de la Internacional Transpersonal Association. Ha impartido clases y conferencias en distintos centros y universidades, ejerciendo principalmente su actividad en la Universidad de California.

⁶ SHINODA BOLEN, Jean (1993): *Las diosas de cada mujer: una nueva psicología femenina*, Barcelona, Kairós.

⁷ Como: SHINODA BOLEN, Jean (2001): *Las diosas de la mujer madura: arquetipos femeninos a partir de los cincuenta*, Barcelona, Kairós. O: SHINODA BOLEN, Jean (2009): *Los dioses de cada hombre: una nueva psicología de la vida y los amores masculinos*, Barcelona, Kairós.

⁸ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, *op. cit.*, p. 19.

⁹ *Ibíd.*, p. 24.



corrientes y personalmente relevantes porque hay en ellos una resonancia de verdad sobre la experiencia humana compartida. (...) Cuando se interpreta un mito puede tener como resultado, intelectual o intuitivamente, que se capte una comprensión. (...) Cuando alguien tiene una respuesta de «¡ajá!» a la interpretación de un mito, el mito en cuestión está simbólicamente emitiendo algo que es personalmente importante para la persona»¹⁰.

La cultura occidental es claramente heredera de la grecolatina y, en cierta manera, ha mantenido intactos en el imaginario colectivo toda una serie de símbolos, a los que podemos dar forma visible a través de los viejos mitos. Este hecho hace que estos se plasmen, como en cualquier manifestación cultural, en el arte, resultando el cine un vehículo de conducción perfecto, sin que los propios creadores sean muchas veces conscientes de ello¹¹.

EL DESCENSO A LOS INFIERNOS: PERSÉFONE

Pero ello no redime la existencia del «¡ajá!», que se produce muchas veces cuando nos sumergimos en la obra de Bolen y miramos *De tu ventana a la mía*. O viceversa, comenzando por la más joven de sus protagonistas: Violeta¹². Su historia se desarrolla en el Canfranc de comienzos del siglo xx. Vive junto a su tío en una idílica casa de campo con un pequeño invernadero. Se dedica a estudiar, preparando un hipotético ingreso en la universidad de la Sorbona. Sin embargo, un día su vida da un vuelco con la llegada de Manuel, un joven estudiante de botánica que busca apoyo para pasar la frontera hasta Francia. La única forma de evitar una muerte segura en el norte de África. Violeta comienza a enamorarse del muchacho y, a la marcha de éste, cae en una profunda depresión. Una oscuridad personal que hace que descienda a un infierno ante la pérdida que la consume [fig. 1].

El «¡ajá!» en este caso permite enlazar con Perséfone, cuya historia aparece perfectamente narrada en el *Himno a Deméter*¹³. Shinoda Bolen resume el mito de la siguiente forma:

Perséfone estaba cogiendo flores en un prado con sus compañeras, cuando fue atraída por un narciso asombrosamente bello. Al acercarse para cogerlo, el suelo se abrió ante ella. De las profundidades de la tierra emergió Hades en su carro de oro tirado por caballos negros, y la arrebató y se sumergió en el abismo con la misma rapidez

¹⁰ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, op. cit., pp. 25-26.

¹¹ En conversación oral con la directora del film, Paula Ortiz, se llegó a la conclusión de que no había partido en la construcción de la película, de un modo consciente, de ningún arquetipo en concreto.

¹² Interpretada por Leticia Dolera.

¹³ TORRES GUERRA, José B., introducción, edición y traducción (2001): *Himnos Homéricos*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.





Fig. 1. Escena que ejemplifica la depresión de Violeta. *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz.

con la que había llegado. (...) Deméter escuchó los ecos de los gritos de Perséfone y salió corriendo en su ayuda. (...) [Zeus] envió a Hermes (...) ordenándole que devolviera a Perséfone (...) Hermes bajó al mundo subterráneo y encontró a Hades sentado en un diván junto a una Perséfone deprimida. (...) [Antes de irse] Hades le dio algunos granos de granada, que ella comió. (...) Como había comido los granos de la granada, debería pasar dos tercios del año con Deméter y los restantes meses en el mundo subterráneo con Hades¹⁴.

Resulta algo más que casual la idea de la chica delicada que recoge flores por diversión:

La joven adolescente que no sabe quién es todavía no es consciente de sus deseos y de sus propias fuerzas. (...) Una mujer-niña que no era consciente de su atracción sexual ni de su belleza¹⁵.

Y que «despierta» a su verdadera sexualidad con la llegada de un dios que, en este caso, estudia botánica. La primavera de la vida, el momento en que la mujer se encuentra totalmente vital y llena de posibilidades¹⁶, se ve sobrepasada por una oscura estancia en los infiernos. Sólo una persona vela por ella y procura traerla de regreso a la luz: su madre, Démeter. En este caso, el tío de Violeta actúa como figura paterna que trata de evitarle sufrimiento. Y que acaba por rescatarla. Es el encargado de leerle una descorazonadora misiva, escrita por ella misma como una forma de

¹⁴ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, op. cit., pp. 144-145.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 169-170.

¹⁶ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, op. cit., p. 172.





Fig. 2. Escena de la lectura de la carta. *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz.

autoafirmación personal. El texto habla de un Manuel que ha cruzado la frontera con Francia, y vive ahora retirado en un pequeño pueblo del sur. Su tío se da cuenta en ese momento de que Perséfone nunca volverá a ser la misma [fig. 2]: ha probado la fruta de la granada. El sabor amargo del desamor. Pasar alguna temporada en el Inframundo será algo más que obligatorio a partir de ahora.

HÉCATE, LA DIOSA SABIA

De acuerdo a varios relatos mitológicos, cuando Démeter salió en busca de su hija, encontró en su camino «a Hécate, diosa de la luna oscura y de las encrucijadas»¹⁷. La diosa sabia, que se manifiesta en la película de Paula Ortiz a través de Luisa¹⁸. Mujer madura que vive en la Zaragoza de los años setenta, que «*de carácter seco y gris, vive el otoño de su vida entre paredes empapeladas de flores marchitas*»¹⁹. Lo hace junto a su prima Isabel, mujer gris y solitaria²⁰. Como ella misma. Los quehaceres

¹⁷ *Ibíd.*, p. 144.

¹⁸ Interpretada por Luisa Gavasa.

¹⁹ Extraído de Página Web Oficial de *De tu ventana a la mía*, apartado «sinopsis». <http://detuventanaala mia.com/sinopsis/> [Consultado el 14 de octubre de 2013].

²⁰ Este artículo se circunscribe sólo en el análisis de las tres protagonistas del film. Con ello pretendemos crear un discurso lo más fuerte posible, vinculado a la esencia de la película y sin ramificaciones que podrían llevar a confusión al lector. Sin embargo, obviamente, el método podría extenderse a los restantes personajes que encontramos en la obra. Entre ellos, Isabel es un ejemplo paradigmático: parece formar junto a Luisa una pareja de diosas: Hestia y Hécate. Frente a los esfuerzos de Hécate por salir al mundo, Hestia representa a la diosa del hogar, encerrada en sus creencias más profundas, perennes e imperturbables, semejantes a la llama de los hogares griegos, el fuego olímpico



Fig. 3. Una de las escenas finales del film. Luisa disfruta enfrentándose al mundo.
De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz.

cotidianos son su única forma de existencia. Pasear por la ciudad, comprar y preparar la comida, o coser frente a la ventana. Una y otra vez. Un día y un mes tras otro. Sin que nada parezca interrumpirlos. Será una enfermedad la que saque de su letargo a la pequeña familia de dos miembros. El cáncer de mama aparece en su vida de forma arrolladora, y obliga a Luisa a enfrentarse con sus peores miedos. Hace que se encuentre cara a cara con la muerte. Le obliga a replantearse lo vivido hasta ese momento. Hécate renace en ella como:

Testigo, [la diosa] está ahí cuando prestamos atención a nuestros sueños, valoramos nuestra percepción intuitiva o escuchamos nuestra voz interior. Es como si nos acompañara, sosteniendo sus antorchas para que podamos ver en la oscuridad²¹.

Se torna en la diosa que decide salir de nuevo al mundo, y encontrar el amor [fig. 3]. Vivir. Durante mucho tiempo, había obviado los ofrecimientos de Valentín, el dueño de una mercería de la que era cliente habitual, para comenzar una relación. Finalmente, decide aceptar su ofrecimiento para cenar y escuchar música junto a él. Se enfrenta por ello a su prima, que le reprocha la osadía de tratar de obtener algo más que tedio de su existencia:

- ¿Se puede saber dónde estabas?
- En la mercería.
- ¿A estas horas qué hacías?

o el que siempre debía existir en sus templos y altares. El choque entre ambas no podía ser, de ningún modo, algo suave, y origina la discusión.

²¹ SHINODA BOLEN, *Las diosas de la mujer madura*, op. cit., p. 71.



- Escuchar a Alfredo Kraus. ¿Qué pasa? Que a estas alturas ¿debo pedirte permiso? Toda la vida encerrada en esta casa, enganchando un punto con otro y ahora me vas a decir que no puedo.
- Hombre, si eso te parece normal. Yo a callar...
- Eso, eso, tú a callar que eso es lo que nos han enseñado, pero ¿sabes una cosa? Yo ya no pienso callar más ¿Y sabes otra? Que no pienso seguir encerrada aquí, viendo la vida a través de los cristales. Voy a vivirla. Y con quien yo quiera²².

La firmeza de la diosa sabia, que afronta los problemas y aprende de ellos para caminar hacia adelante, constituye el mismo arquetipo que late en la Violeta renacida, ya que:

Cuando regresamos de nuestro propio descenso al mundo subterráneo, lo hacemos habiendo aprendido que el amor y el sufrimiento forman parte de la vida. Al superar los momentos difíciles, nos volvemos más sabias y profundas²³.

Porque cada mujer no es un único arquetipo, sino la suma de muchos de ellos, en pequeñas y grandes dosis «*existen muchas diosas en cada mujer*»²⁴. Muchas en Violeta, muchas en Luisa, y muchas en Inés. Este último es un personaje difícil de analizar²⁵, y en el que podríamos rápidamente ver a Deméter, la diosa madre de Perséfone, ayudada por Hécate. Y tendría mucho sentido, siendo la:

Diosa de las cosechas, [que] presidía las recolecciones abundantes. Los romanos la conocieron como Ceres (de donde proviene nuestra palabra cereal)²⁶.

INÉS ENTENDIDA COMO LA ATENEA MODERNA

Del mismo modo, la vida de Inés se desarrolla entre campos de cultivo [fig. 4]. Vive junto a su pareja al Norte de Aragón, tratando de abstraerse de una España en plena represión franquista. Su embarazo podría reafirmar el arquetipo de la diosa de las cosechas, que con su fertilidad permitía que cada año la tierra diera nuevos frutos. Pero el contexto difícil que tiene que vivir, ridiculizada y aislada por sus vecinos, con su marido en la cárcel, parece transformarla en un arquetipo distinto. Su pareja es finalmente ejecutada por las autoridades de la dictadura. Pero logra

²² Diálogo extraído de la película *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz (2011). El espíritu de la Transición Democrática se refleja en parte en este personaje. Una mujer nueva, liberada de la represión del franquismo, da pasos, como el propio proceso democrático, hacia un panorama vital muy distinto al vivido hasta el momento.

²³ SHINODA BOLEN, *Las diosas de la mujer madura*, op. cit., p. 70.

²⁴ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, op. cit., p. 8.

²⁵ Interpretado por Maribel Verdú.

²⁶ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, op. cit., p. 143.





Fig. 4. Inés y su marido, entre campos de cultivo de cereal, en la comarca zaragozana de las Cinco Villas. *De tu ventana a la mía*, de Paula Ortiz.

sobreponerse. Golpea hacia adelante conforme la vida la golpea a ella. Late en su corazón una diosa que está presente en todas las mujeres: Atenea:

La entrada de Atenea como compañera de los dioses del Olimpo fue espectacular. Surgió de la cabeza de Zeus como una mujer totalmente desarrollada, portando una coraza resplandeciente de oro, una afilada lanza en la mano y emitiendo un poderoso grito de guerra²⁷.

Diosa guerrera y luchadora, capaz de desafiar al mismísimo Poseidón²⁸. Y de ganarle. Capaz de enfrentar a su propio destino. Y sobrepasarlo. Inés se encara con un pueblo que la repudia, aguanta una forma de vida difícil, un embarazo sin ningún apoyo y, a la postre, tiene que superar la pérdida del padre de su hijo. Pese a todo, siempre mira hacia adelante y acaba optando por empezar una nueva vida junto a su hijo en otro lugar. No por nada, Atenea fue compañera «*protectora, consejera, patrona y aliada de los héroes*»²⁹.

²⁷ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, *op. cit.*, p. 67.

²⁸ Nos referimos al concurso celebrado entre los dos dioses que tenía como premio el protectorado de la ciudad de Atenas. El Dios del Mar ofreció agua dulce a los ciudadanos, y la hija de Zeus un olivo, que fue elegido por los atenienses como la mejor de las dos ofrendas. La famosa historia aparece narrada gráficamente en el friso oeste del Partenón.

²⁹ SHINODA BOLEN, *Las diosas de cada...*, *op. cit.*, p. 68.

HEROÍNAS POTENCIALES

Y, en este caso, de las heroínas. Para Shinoda Bolen:

Existe una heroína potencial en cada mujer. Ésta es la dama principal de la propia historia de su vida en un viaje que empieza con su nacimiento y continúa a lo largo de su vida. Mientras recorre su itinerario personal, encontrará sin duda sufrimiento: sentirá soledad, vulnerabilidad, incertidumbre; y se encontrará con límites. Puede que encuentre también un sentido a su vida, desarrolle su carácter, experimente el amor. (...) La heroína toma forma a través de sus decisiones, de su capacidad para la fe y el amor, y de su aptitud para aprender de la experiencia y comprometerse. [Actúa] como la protagonista-heroína de su propio mito³⁰.

Las tres mujeres protagonistas deben enfrentarse al desamor, la muerte de seres queridos, la enfermedad o la sociedad. Y lo hacen. Miran hacia adelante y tratan de realizarse. Luchan como Atenea, piensan como Hécate y recuerdan su vida pasada como Perséfone. Hay muchas diosas en ellas, que al mezclarse con sangre humana hacen que se conviertan en heroínas. Seres a medio camino entre lo humano y lo divino. Capaces de reflejar destellos luminosos en la más absoluta oscuridad. Algo extensible a cualquier mujer, como destaca Paula Ortiz:

La película cuenta tres historias de amor, de dolor y de... esperanza. (...) son tres mujeres (...) que aparentemente no tienen nada en común y las tres van tejiendo a lo largo de la película un solo canto, acaban siendo los ecos de muchas mujeres en una sola voz que viene a decir que incluso en los paisajes más hostiles, en los momentos en que el golpe es tan fuerte que te tira al suelo. Ahí hay una fuerza (...) que les hace levantarse de nuevo³¹.

La película no sólo se constituye como un magnífico ejemplo de las posibilidades y vigencia actual, que puede tener la psicología analítica para el análisis de los arquetipos presentes en el arte, sino que, a través precisamente de su análisis por este método, se consigue reforzar el mensaje principal del film. Si la obra de Shinoda Bolen pretende ser un espejo, en el que toda mujer pueda contemplarse para surgir reforzada, el film consigue el mismo efecto mediante una narrativa de imágenes. Un hilo conductor que habla de que, como destacaba Nora Ephron, por encima de todo es necesario ser *«la heroína de tu vida, no la víctima»*.

Recibido: octubre-noviembre 2013, aceptado: diciembre 2013.

³⁰ *Ibíd.*, p. 361.

³¹ Extracto de la entrevista concedida por Paula Ortiz a Aragón Televisión. http://www.youtube.com/watch?v=__sz83GTpcY [Consultado el 16 de octubre de 2013].

RECENSIONES

El hombre que ama a Gene Tierney, de Daniel María: una novela escrita «con el material con que se tejen los sueños». Colección: SYNOROS, Materias: Narrativa Contemporánea, pp. 182.

El hombre que ama a Gene Tierney, de Daniel María (ediciones La Página, 2012 y Accésit de Edición del Premio de Novela Benito Pérez Armas de 2011), es una sorprendente y original novela en la que, ya desde el título, el cine y la literatura se aúnan para la construcción de un edificio narrativo desconcertante y moderno.

En esta novela, Daniel María exhibe la misma fruición cinéfila con la que escribió dos fascinantes trabajos basados en esa película de culto que aun hoy sigue siendo *El extraño viaje*, de Fernando Fernán Gómez: por un lado, el estudio *El caso de la película imposible: «El extraño viaje»* y, por otro, la edición y novelización del guion literario de la película, con prólogo nada más y nada menos que de Luis García Berlanga, ambos editados por La Página en 2011.

Con semejantes credenciales, no resulta extraño, para quienes conocemos y admiramos la trayectoria de Daniel María, que su primera novela aparezca «amadrinada» por la actriz que puso rostro a la evanescente *Laura* de Otto Preminger, porque, efectivamente, la trama de la novela es tan huidiza y fantasmagórica como el personaje: una concatenación de sugerencias que el lector intenta apresar en un mundo de sombras, ensoñaciones y palabras.

«De pintar un cuadro ahora reflejaría mi cabeza embotada de incomprensibles pensamientos hilvanados caóticamente en un parpadeo alentado. Una nube de sueño, que mece los raíles, camino de un edificio de hormigón lleno

de libros». Con estas palabras que encontramos casi al inicio de su novela, Daniel María parece estarnos ofreciendo una suerte de «declaración de no principios», invitándonos a un errático recorrido cuyo origen y destino no son otra cosa que la escritura desatada, la creación en libertad: la invitación, de nuevo, a un «extraño viaje» que podemos o no aceptar.

En efecto, términos como «embotada», «caóticamente», «sueño» invitan, ya desde el principio, al lector a una aventura cuyo destino es voluntariamente incierto, deliberadamente confuso: un viaje, aparentemente «a ninguna parte» pero que nos conduce, si nos dejamos, a todas las puertas, todos los territorios posibles que entreabre la imaginación onírica. Y ese viaje, que el autor nos propone acariciando, amasando, pisoteando y saboreando las palabras de una prosa exquisitamente poética, tiene un solo protagonista: la creación artística, en cualquiera de sus facetas. De ahí que la cita mencionada más arriba empiece con un cuadro y termine con los libros, pasando, como es esperable en el autor, por el mundo del cine, al que nos remite ya desde el título.

Vemos así, desde el principio, que Daniel María nos ofrece muchas cosas en esta novela, pero, principalmente, una: la pasión por el cine, por la pintura, por la escritura, por la poesía: por el ARTE. Pero no nos encontramos —todo lo contrario— ante un homenaje impostado y «esteticista» o ante un autocomplaciente y exquisito recorrido por una obra previsible y fácil cuyo único destino es el ego ensimismado del escritor, algo inconcebible, por otra parte, para alguien que inicia su novela con un homenaje a Agustín Espinosa, autor de ese monumental



Crimen publicado en 1934 y que aun hoy sigue epatando, no solo por su subversión moral, sino por todas las libertades que el surrealismo legó a la creación.

Si tuviera, en efecto, que elegir una palabra para definir la sensación que me produjo la lectura de *El hombre que ama a Gene Tierney*, esa palabra sería, sin ninguna duda, *libertad*, porque lo que hace Daniel María a lo largo de las casi doscientas páginas de su novela, es solazarse —y solazarnos, si nos dejamos— en un apasionante y febril vagabundeo que nos lleva del surrealismo al cine clásico, de la novela al guion fílmico, de las Memorias al costumbrismo y al género detectivesco.

Semejante *collage* no puede, por tanto, plantearse como una novela de estructura «convencional» (si es que es lícito hablar de eso ya a estas alturas) con su planteamiento, nudo y desenlace, sus personajes minuciosamente caracterizados y un argumento reconocible y fácil de resumir con criterios racionales.

El hombre que ama a Gene Tierney es, por el contrario, un irreductible crisol de referencias en el que encontramos los claroscuros del Hawks y Wilder, la azarosa estructura de *Un perro andaluz* y el rancio aroma de Fernando Fernán Gómez y Luis Berlanga, y precisamente por eso apasionará a muchos y puede decepcionar a otros tantos, porque ese variopinto experimento de tonos y estilos remite, ante todo, al mundo personal del autor.

Por todo ello, podemos decir que *El hombre que ama a Gene Tierney* es una novela de novelas, un laberinto sin salida, una propuesta que empieza con el homenaje a Agustín Espinosa y la promesa de un relato detectivesco que finalmente no se resuelve y con las andanzas de un joven doctorando enamorado, inconstante y adicto a la lectura descontrolada (capítulo «Uno»), nos lleva después por un conato de guion de una película de cuya producción tampoco se nos dice nada («Ceniceros. Guion cinematográfico»), prosigue con una sugestiva serie de reflexiones y aforismos, cargados una vez más de referencias musicales, cinematográficas y literarias, que lleva por título («Como piedras rodando»), continúa con una serie de remembranzas e impresiones dedicadas a personas de la infancia gomera del

autor («Vuelo de pardelas. Autobiografía temprana») y culmina nuevamente con «dos», regreso al ;personaje principal? que parece habernos guiado por este multiforme paisaje narrativo, a veces sereno, a veces escarpado, sorprendente siempre, dejándonos con una sensación de placer estupefacto, de haber viajado en un tren que se desliza por una madeja —¿o maraña? — de raíles que nos devuelven al mismo punto de partida.

¿O no? Porque ese tren —con destino, supuestamente, «a ninguna parte»— al que Daniel María nos ha invitado a subir nos ha conducido, a través de diversos tonos, estilos, personajes, referencias y homenajes metaficticiales, nada más y nada menos que al territorio infinito de una imaginación sin trabas.

Como en todo viaje, hay lugares —en este caso, capítulos— en los que cada pasajero hubiera querido detenerse más tiempo. En mi caso, ese lugar sería la «minitrama» que se esboza en «uno» y en la que se intenta descubrir, con la ayuda de un profesor real de la Universidad de La Laguna, un asesinato inspirado en la obra de Agustín Espinosa, brillante momento de la novela repleto de guiños y homenajes a la poesía surrealista.

Pero otros lectores quizás querrían saber más de otros personajes, querían saber qué sucede al final con «Sarah con h», esa especie de *Laura* inaccesible afincada en el Campus de Guajara que aparece en «uno» y «dos» y que nos remite al título de la novela; o acaso pasar más tiempo con la encantadora galería de criaturas que representan la «magia cotidiana» de la vida popular en «Vuelo de pardelas»; otros tantos se preguntarán qué ocurrió con el guion «Ceniceros» y otros, tal vez, quisieran solazarse más con la serie de perlas, de greguerías, que nos regala en «Como piedras rodando».

Pero *El hombre que ama a Gene Tierney* no es una novela que responde preguntas, ni pretende clausurarse con un argumento *de cabos bien atados*: Daniel María nos presenta, sencillamente, un juego, un reto: recorrer un mapa sin puntos cardinales, construir un *puzzle* sin la referencia de la imagen completa, navegar por muchos mares sin Cuaderno de Bitácora.

Desde aquí quiero celebrar esta novela atrevida, arriesgada, que nos exhibe tanto el afán



experimentador del escritor como la fruición del espectador-lector. Una novela que tiene la audacia de rendir homenaje a Gene Tierney, musa casi olvidada y reducida al rincón del cinéfilo nostálgico, para ponerla a dialogar con Billy Wilder, David Bowie, Agustín Espinosa, Antonio Vega y todo un variopinto catálogo de personajes y referencias que conforman el complejo imaginario del autor.

El hombre que ama a Gene Tierney, en riguroso presente, es —nada más y nada menos— una deliciosa sopa de letras e imágenes que se despliega en el *lino de los sueños* y que sólo puede saborear con calma quien es capaz de zambullirse, sin prejuicios ni ataduras racionales, en el callejón sin salida de los paraísos ficticios.

Isabel CASTELLS MOLINA



Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas? coord. Mariel Manrique. SHANGRILA Textos aparte. Santander. 2013, pp. 180.

Los amantes del cine de Béla Tarr en España llevábamos años esperando el primer estudio de su obra. Desde que en 2006 se editaran en DVD algunas de sus películas, necesitábamos un análisis crítico para poder profundizar más en las imágenes, deslumbrantes, de su cine. Por lo tanto, hay que celebrar de entrada que la editorial cántabra Shangrila se haya lanzado a confeccionar este monográfico, que además viene de la mano de otra publicación hermana: la traducción al español del ensayo *Béla Tarr, el tiempo del después*, del filósofo francés Jacques Ranciere, y editado también por Shangrila (y que se cita en prácticamente todos los artículos de libro reseñado).

Béla Tarr es, digámoslo de entrada, uno de los grandes directores de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Sus películas poseen una enorme profundidad conceptual y una descomunal monumentalidad en la forma fílmica.

Nació en 1955 en la Hungría comunista y comenzó a hacer cine a finales de los setenta. Solo ha dirigido nueve largometrajes (más algunos cortometrajes y obras para la televisión), y con su último título, estrenado en 2011, ha anunciado que da por terminada su carrera. Puede parecer una filmografía parca, pero es más extensa que la de, por ejemplo, Andrei Tarkovsky o Victor Erice, directores con los que, por cierto, guarda más de un paralelismo.

Lo primero que hay que destacar es que el monográfico, coordinado por Mariel Manrique, no se trata de un estudio compilatorio al uso sino, más bien, de una colección de artículos que reflexionan con un marcado carácter estético sobre los principales hitos, películas y hasta escenas del cine de Béla Tarr. Se echa en falta, por ejemplo, un anexo con la filmografía completa del director, así como una reseña biográfica para ubicar y relacionar los principales aspectos de su vida con la cronología histórica. Las notas a pie de página escasean en según qué artículos, algunos de los cuales están demasiado centrado en las tramas (en lo narrativo y literario) en detrimento de la forma, de la sintaxis cinematográfica. No hay tampoco una descripción de los perfiles profesionales o

reseña curricular de los autores de cada artículo, algo que a veces resulta muy pertinente para poder encajar mejor determinados textos. Por último, numerosas imágenes aparecen sin pie de foto explicativo, y, en algunos casos, faltan datos, como el año de creación de la imagen reproducida. Todo ello nos hace evidenciar que *Béla Tarr. ¿Qué hiciste mientras esperabas?* se trata de una publicación más apasionada que sistemática, cuya principal función no es tanto explicar o contextualizar el cine de Tarr, como profundizar directamente, y a veces más con el espíritu de un cinéfilo que de un historiador del cine, en las narrativas del director húngaro. No obstante, como veremos a continuación, si nos sumergimos en su lectura podemos aprender mucho, comprender mejor y trazar un primer mapa para aproximarnos al cine de Tarr.

LAS ETAPAS DE BÉLA TARR

El estudio se divide en cuatro grandes bloques. El primero, titulado «Recordar», presenta cinco artículos generales sobre su estilo y su evolución. En ellos se nos explica que su filmografía se puede dividir en dos partes claramente diferenciadas.

La primera de ellas se enmarca en el denominado «realismo socialista», de carácter documental, en la órbita de influencia del Neorrealismo italiano y del cine directo. A esta etapa corresponden sus cuatro primeros títulos: *Nido familiar* (*Családi tűzfészek*, 1977), *El intruso* (*Szabadgyalog*, 1981), *Gente prefabricada* (*Panellakapsolat*, 1982) y *Almanaque de otoño* (*Őszi almanach*, 1985), considerado este último como el «film bisagra». En estos títulos los espacios de filmación son mayoritariamente cerrados y los conflictos de temática familiar. Los planos, igualmente cerrados, y el ritmo de montaje impetuoso. Aquí los referentes que se establecen son otros directores de la realidad, como John Cassavetes o Ken Loach.

La segunda etapa está formada por los cinco títulos restantes, y es su etapa de madurez. En ella, Tarr opera un radical giro estilístico. Sus temas se centran en la tragedia humana, en el interés por el mal. A nivel conceptual da una importancia fundamental al tiempo, y formalmente



se caracteriza por la solemnidad de los largos planos secuencia filmados en blanco y negro, y por los espacios abiertos.

Esta segunda etapa arranca con *La condena* (*Kárhozat*, 1988) y coincide con ciertas incorporaciones que seguirán constantes en su equipo técnico. En primer lugar, el más destacado, es el matrimonio con el escritor húngaro László Krasznahorkai, de quien no solo adapta dos de sus novelas, sino que será el coguionista de estos cinco títulos. Existen además otras dos incorporaciones fundamentales, que desgraciadamente el libro no menciona y, por tanto, no analiza. Se trata de la del músico Mihály Vig como autor de sus bandas sonoras (en realidad desde *Nido familiar*), ya que es un elemento clave para definir el tono y la emoción del cine de Béla Tarr. La otra incorporación, aún más llamativa, es la de Ágnes Hranitzky (esposa del director y montadora de todos sus títulos) en el equipo de dirección de sus películas. En esta etapa comienza como asistente de dirección, luego como «directora asociada», y finalmente como «codirectora» de sus tres últimos largometrajes, que, no obstante, aparecen firmados como «un film de Béla Tarr».

La etapa de madurez tiene su punto de inflexión con *Satantango* (*Sátántangó*, 1994), una monumental película de más de 7 horas (450 minutos). El segundo bloque del libro, titulado «Llorar», profundiza con tres artículos en diferentes aspectos de este film.

A partir de aquí Béla Tarr será un director habitual de los festivales de cine más importantes del mundo (Berlín y Cannes) y comienza su lenta proyección internacional. Con el cambio de siglo llega la que quizás sea su película más redonda *Armonías de Werckmeister* (*Werckmeister harmóniák*, 2000), a la que el libro dedica su tercer bloque, titulado «Resistir y crear». En 2001, coincidiendo con su estreno en EEUU, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) realiza una retrospectiva de todos sus trabajos. Esta difusión del cine de Tarr en EEUU es un hecho significativo, entre otras cosas porque afectó de lleno a la trayectoria de otro gran director contemporáneo, Gus Van Sant, que a partir de aquí realizó su propio giro copernicano con la tetralogía de la muerte: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003), *Last Days* (2005) y *Paranoid Park* (2007).

El catálogo de esta retrospectiva (*The camera is a machine in Contemplative Cinema*), incluye esta elocuente cita de Van Sant «Béla Tarr es uno de los mejores directores del mundo (...) sus películas son absolutamente hipnóticas (...) refunda la gramática cinematográfica y reinventa el cine como no se había hecho desde el paso del cine mudo al sonoro (...) es el cineasta que más ha influido en mí a la hora de dirigir películas».

La filmografía del húngaro, ya definitivamente consagrado a nivel internacional, se completa con *El hombre de Londres* (*A londoni férfi*, 2007), estrenada en Cannes, y *El caballo de Turín* (*A torinói ló*, 2011), ganadora del Gran premio del jurado y del Premio FIPRESCI de la crítica internacional en el Festival de Berlín. El último bloque del libro, «Arder», navega precisamente por las poderosas imágenes de este film crepuscular, minimalista y absolutamente apocalíptico (en fondo y forma) con tres artículos específicos para analizar los principales hitos de su puesta en escena.

El caballo de Turín se trata del único largometraje distribuido comercialmente en España. Su cine resulta demasiado denso y radical para un circuito de exhibición en crisis y desgraciadamente solo es posible apreciar sus obras en retrospectivas, festivales, centros culturales, DVD o internet. De hecho, las únicas proyecciones de Béla Tarr en Tenerife han venido de la mano de salas de titularidad pública: en junio de 2007 el Cine Víctor (entonces gestionado por una empresa pública del Cabildo Insular de Tenerife) proyectó 6 pases de *Armonías de Werckmeister*. Y exactamente cinco años después pudimos disfrutar de cuatro pases de una copia en 35 mm de *El caballo de Turín* en la Sala de cine del TEA-Tenerife Espacio de las Artes (coordinada por el mismo programador, Emilio Ramal Soriano).

LAS INFLUENCIAS DE BÉLA TARR

Además de esta visión general, un aspecto importante que nos aporta la lectura de los diferentes artículos del monográfico es el de poder trazar un primer mapa de los directores (autores) de cine que más han influido, o que más se relacionan, con el cine de Béla Tarr. El primer referente no puede ser otro que Miklós





Jancsó, el casi único director conocido del cine húngaro anterior a Tarr, con quien se emparenta en algunos aspectos, como su estilización visual, las tomas largas y el trasfondo histórico y rural. A continuación aparecen Andrei Tarkovski y Theo Angelopoulos por su solemnidad y por la figura del plano-secuencia, pero sin el marcado carácter místico del ruso o el explícitamente histórico y político del griego. Tarr es radicalmente humanista, antropocéntrico y materialista. La profundidad psicológica de los personajes de Ingmar Bergman, portadores de un mundo interior agresivo e instintivo, aparece también en los de Tarr. También vemos en ambos su interés por la «masa». El libro compara en concreto escenas de *El huevo de la serpiente* (*The serpent's egg*, 1977) del sueco y de *La Condena* (1988) del húngaro. También se destaca la influencia de Luis Buñuel, en concreto del concepto del «colapso» de *El ángel exterminador* (1962) que aparece en *El caballo de Turín* (2011).

Por último, el monográfico que estamos analizando dedica un artículo específico a analizar y comparar la obra de Tarr con la del portugués Pedro Costa. Ambos directores están muy interesados por la figura del abandonado, entregado al alcohol o las drogas como refugio. Tanto Tarr como Costa entienden la vida como rutina y repetición. Además, resulta significativo la relación de sus personajes con la espera y la mirada, y con un elemento arquitectónico y simbólico muy concreto: las ventanas.

Quizás el mejor artículo del libro sea «Béla Tarr: Pintar con el tiempo. Hacia la construcción fílmica de la imagen pictórica», en el que Jesús García Hermosa rastrea las influencias pictóricas del director húngaro. Para el autor, «cada una de sus películas podría ser percibida, al menos parcialmente, como una suerte de gran obra mural; algunas incluso podrían calificarse de monumentales, en las lindes con verdaderas piezas museísticas» (p. 59). Destaca, en primer lugar, que el estilo visual y fotográfico de las películas de madurez de Béla Tarr comparte las preocupaciones de la tradición pictórica figurativa europea, desde El Bosco y Brueghel hasta el barroco de Rembrandt y Vermeer. Las influencias atmosféricas, en el tono y la luz, entroncan con las de la escuela tenebrista (se citan

Caravaggio y Georges de la Tour). Pero más allá de estos referentes más o menos obvios, resulta interesante lo que se denomina como «momentos de intrusión pictórica», con referencias a los mundos de Edward Hopper o los interiores de Wilhelm Hammershoi. Y, más aún, un tercer nivel que alcanzan las imágenes creadas por Tarr. Se trata de un proceso por el cual se despoja a la imagen del movimiento, se ralentiza, y se logra un nuevo «tiempo suspendido», un estado hipnótico, que transforma la propia naturaleza de la imagen en movimiento cinematográfica en imagen pictórica de tiempo detenido. Como se dice en otro lugar del libro, se opera «la transformación de la imagen, en su modalidad deleuziana de cine-tiempo, en cine-cuadro o imagen plástica» (p. 59). Este procedimiento se basa en una concepción del cine como experiencia antes que como contador de una historia.

Como ejemplificación concreta, se analizan las referencias e influencias pictóricas de su último largometraje, *El caballo de Turín* (2011). En él aparece Käthe Kollwitz en cuanto a la representación del sufrido y mísero universo campesino, y también el imaginario tosco y rústico de Van Gogh, que podemos ver en sus lienzos *Campesina sentada junto al fuego* o *Los comedores de patatas* (ambos de 1885), así como en el famoso *Un par de zapatos* (1886). También aparecen pintores húngaros menos conocidos como János Tornyai, Balázs Dioszegi o Mihály Munkácsy. En los exteriores quienes resultan más reconocibles son los autores realistas del XIX, observadores de la vida rural, como Anton Mauve o Jean F. Millet (*El Ángelus*, 1859). También, el interior de la cabaña donde transcurre la mayor parte del film bebe de los bodegones espartanos, parques y de cierto espiritualismo matérico, de los españoles Zurbarán o Sánchez Cotán. Por último, en otro texto se hace constancia de la relación del materialismo conceptual y visual de Tarr con el arte matérico del siglo XX, en la que sus personajes/ figuras se desgastan bajo la lluvia y sobre el barro, como en las obras Manuel Millares o Eduardo Chillida. Resulta cuanto menos curioso que un director tan plástico como Tarr no haya tenido nunca un director de fotografía fijo o habitual, y que haya ido cambiando de cinematógrafo en todos sus films.

NUEVAS PERSPECTIVAS SOBRE EL CINE DE BELA TARR

Un artículo que merece mencionarse es «Breve poética del suicido. Estike, Edmund, Mouchette», de Roberto Amaba. En él se estudian tres representaciones del suicidio infantil realizadas por otros tantos directores: Roberto Rossellini en *Alemania, año cero* (*Germania anno zero*, 1948), Robert Bresson en *Mouchette* (1967) y el propio Béla Tarr en *Satantago* (1994). El texto reflexiona sobre los problemas estéticos que plantea la representación de un acto así y cómo lo resuelve cada autor, entendiéndolos siempre como acciones radicales de rebeldía y de crueldad, aunque sin lograr ni querer desprenderse por completo de un cierto hálito romántico.

Otra lectura a destacar del conjunto es la que realiza Aarón Rodríguez Serrano en su artículo «Eclipse sobre ballena varada. Los rastros del Holocausto en *Armonías de Werkmeister*», en la que interpreta el antepenúltimo largometraje de Béla Tarr (el primero junto a Ágnes Hranitzky) como metáfora de la barbarie nazi, de los genocidios, de los orígenes del totalitarismo, y, lo que resulta muy actual, de la manera en que la masa es manipulada en tiempos de crisis. Vemos que existen referencias no solo conceptuales y temáticas, sino también elementos visuales explícitos a la iconografía visual que nos ha llegado de los campos de exterminio nazis. El estudio termina profundizando en varias escenas, sobre todo las protagonizadas por la masa desatada, como la del asalto al hospital, filmada en uno de los mayores y más impresionantes planos-secuencia que se hayan hecho nunca.

Esta perspectiva política continúa y se aumenta en el monográfico que se trata con dos artículos más. En el primero, titulado «Los gestos elementales de la revolución. El cuerpo en *Armonías de Werkmeister*» de Hernán Marturet, se deconstruye la escena inicial de la película citada, en la que un grupo de viejos y entrañables borrachos de una taberna rural realiza una sorprendente puesta en escena de un eclipse, creando un auténtico baile astral. Y lo hace en clave política, para demostrar que se trata, fundamentalmente, de un acto revolucionario y antisistema, un pequeño gran gesto

que detiene el flujo del tiempo del trabajo, del tiempo productivo.

Los peligros de la perspectiva política o ideológica sobre un film se revelan en otro texto, «Un poco de nada. Tiempo, Historia y cronología en *El caballo de Turín*», quizás el más errático, ya que pretende interpretar exclusivamente con esta óptica la última creación de Tarr. Cuando el autor no encuentra en el film los actos que busca, acaba afirmando que la película presenta «un error conceptual y metodológico, ético y estético», entre otras cosas porque su resultado «es poco ‘terrorista’, poco efectivo poética y políticamente» (p. 145).

Para terminar, ahora sí, este recorrido por los universos fílmicos de la poderosa obra de Béla Tarr, tenemos un último artículo: «La rueda y la línea recta. Lo singular en *El caballo de Turín*», de Mariano Cruz García. Se trata de un exhaustivo análisis estético al testamento cinematográfico del director húngaro, que consta únicamente de 30 planos-secuencia de una duración media de más de 4 minutos y medio. Entre otras cosas, Cruz García demuestra que la única postura coherente y lógica del creador de esta obra es, precisamente, dejar de hacer cine después de ella, porque ha llegado al final y al colapso de su propio estilo. También resulta interesante la ineludible y necesaria comparativa con la filosofía Nietzsche, ya que el título del filme proviene de un conocido episodio de maltrato animal que pudo motivar el inicio de la locura del pensador alemán. Efectivamente, aparecen en la narración el eterno retorno, la repetición, el vacío absoluto y el discurso del fin. También es revelador el análisis (en clave de ciencias físicas) de los planos secuencia del film, que evolucionan en su dimensión espacial, desde los largos recorridos iniciales, tanto exteriores como interiores, hasta su reducción al mínimo movimiento, y la quietud absoluta de la escena final, y el fundido a negro, presumiblemente para siempre. Porque sin movimiento no hay vida.

Con este plano, con esta no-imagen en negro, se cierra una de las más grandes trayectorias del cine contemporáneo. Una figura mayor del séptimo arte que desde las frías estepas húngaras no ha dejado de desafiarnos y conmovernos.

Jairo LÓPEZ



REVISORES

Isabel CASTELLS MOLINA
Fernando GABRIEL MARTÍN
Francisco GARCÍA GÓMEZ
Alicia HERNÁNDEZ VICENTE
Amparo MARTÍNEZ HERRANZ
Gonzalo PAVÉS BORGES
Enrique RAMÍREZ GUEDES
Domingo SOLA ANTEQUERA
Carmelo VEGA DE LA ROSA

INFORME ANUAL DEL PROCESO EDITORIAL DE *LATENTE 11* (2013)

El promedio de tiempo de publicación desde la llegada de los artículos a la Redacción de la revista hasta su impresión (pasando por el proceso selección, lectura, evaluación y corrección de pruebas) es de 9 meses. Los evaluadores/as son miembros de diversas facultades de esta universidad, así como de otros centros nacionales e internacionales, y forman parte de los diversos comités de *Latente*.

Estadísticas:

Nº de artículos recibidos en la redacción para esta edición: 11

Nº de artículos aceptados: 7

Promedio de evaluadores/as por artículo: 2

Promedio de tiempo entre llegada y aceptación de artículos: 1 mes

Promedio de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses

El 65,4% de los manuscritos enviados a *Latente* ha sido aceptado para su publicación.



ULL | Universidad
de La Laguna

ISSN: 1697-459X

Depósito Legal: TF 1136-2003