
SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

1^{er} semestre de 2021

53



SECUENCIAS

Revista de Historia del Cine

53

Fundador:

ALBERTO ELENA DÍAZ (1958-2014)

Directora:

MARÍA LUISA ORTEGA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Subdirectores:

DANIEL SÁNCHEZ SALAS (*Universidad Rey Juan Carlos*)

LAURA GÓMEZ VAQUERO (*Universidad de Salamanca*)

Jefe de redacción:

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Equipo de redacción:**Coordinadoras de revisión por pares:**

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

NIEVES MORENO (*TAI-Universidad Rey Juan Carlos*)

Indización y difusión:

LIDIA MERÁS (*Royal Holloway University, Londres*)

PABLO CALDERA (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Editora de reseñas de libros:

LAURA POUSA

Editor de reseñas de DVDs y plataformas:

LEANDRO ALARCÓN DE MENA (*Universidad Rey Juan Carlos*)

Traducciones:

CLARA GARAVELLI (*University of Leicester*)

Editores:

PABLO CEPERO (*Universidad Autónoma de Madrid*)

MINERVA CAMPOS (*Universidad Autónoma de Madrid*)

Cosejo editorial:

VALERIA CAMPORESI (*Universidad Autónoma de Madrid*)

ANTONIO COSTA (*Universidad IUAV de Venecia*)

MARVIN D'LUGO (*Clark University, Boston*)

MARINA DÍAZ LÓPEZ (*Instituto Cervantes*)

ROMÁN GUBERN (*Universidad Autónoma de Barcelona*)

ISAAC LEÓN FRÍAS (*Universidad de Lima*)

ANA LAURA LUSNICH (*Universidad de Buenos Aires*)

MANUEL PALACIO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

JULIO PÉREZ PERUCHA (*Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid*)

ÁNGEL QUINTANA (*Universidad de Gerona*)

RUBY RICH (*Universidad de California Santa Cruz*)

VICENTE SÁNCHEZ-BIOSCA (*Universidad de Valencia*)

JEAN CLAUDE SEGUIN (*Universidad Lumière, Lyon II*)

PIERRE SORLIN (*Universidad de París VIII*)

CASIMIRO TORREIRO (*Universidad Carlos III de Madrid*)

ARUNA VASUDEV (*Network for the Promotion of Asian Cinema, Nueva Delhi*)

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO (*Universidad de Guadalajara, México*)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Asociación Cultural «Animatógrafo», 2021

© Universidad Autónoma de Madrid, 2021

ISSN: 1134-6795

ISSN electrónico: 2529-9913

Depósito legal: M-29.578-1994

Diseño: Maquetación: Soporte técnico digital:

SABÁTICA

LEANDRO ALARCÓN

ALVARO ARRIBAS

Administración

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Servicio de Publicaciones

Ciudad Universitaria de Cantoblanco 28049 Madrid

servicio.publicaciones@uam.es

Imagen de cubierta: *Verano 1993 (Estiu 1993, Carla Simón, 2017)*

Artículos / Articles

- Crítico, comisario y cineasta experimental:
Néstor Almendros en Nueva York, 1957-1959**
*Film Critic, Curator, and Experimental Filmmaker:
Néstor Almendros in New York, 1957-1959* 9
Breixo Viejo
- El primer trabajo del héroe: *Herakles* de Werner Herzog**
Hero's First Labour: Werner Herzog's Herakles 33
Chantal Poch
- El futuro está en la comedia romántica de Hollywood:
las chicas modernas de Manuel Romero**
*The Future is in Hollywood Romantic Comedy:
Manuel Romero's Modern Girls* 49
Iván Morales
- La ocupación simbólica e ideológica de Washington durante la era Trump:
el hundimiento de la capital de los Estados Unidos en las series *La conjura contra
América, El hombre en el castillo* y *El cuento de la criada***
*The Symbolic and Ideological Occupation of Washington during the Trump Era: The Collapse of
the Capital of the United States in the Series The Plot Against America, The Man in the High
Castle, and The Handmaid's Tale* 77
Marco da Costa
- ¿Una «Nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos
en el cine realizado por mujeres en Cataluña**
Is There a New "Nova Escola de Barcelona"? 97
Aesthetic and Narrative Dialogues in the Cinema Made by Women in Catalonia
Arnau Vilaró

Libros / Books

- Juan Estelrich:
*el eslabón necesario del cine español*** 116
Juan Estelrich Revesz, José Luis Castro de Paz y Ralf Junkerjürgen (coords.)
Aguilar y Cabrerizo
- Cine y cultura popular en los 90: España-Latinoamérica*** 118
Manuel Palacio Arranz y Vicente Rodríguez Ortega (eds.)
Marvin D'Lugo
- El cine sobre arte. De la
dramatización de la pintura al cine-ensayo*** 121
Guillermo G. Peydró
Noemi de Haro García

- 124** *Eclipsed Cinema. The Film Culture in Colonial Korea*
Dong Hoon Kima
Nieves Moreno
- 126** *La muerte de Franco en la pantalla. «El Generalísimo is Still Dead»*
Nancy Berthier
Marta Montagut
- 129** *La cinémathèque-musée. Une innovation cinéphile au cœur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*
Stéphanie E. Louis
Valeria Camporesi
- 131** *Sagitario Films: oro nazi para el cine español*
Santiago Aguilar
Casimiro Torreiro

DVD y Plataformas de Internet / DVD and Internet Platforms

- 136** *European Film Gateway*
Valeria Camporesi
- 138** *Camera Obscura: The Walerian Borowczyk Collection*
Lidia Merás
- 142** *As Armas e o Povo*
Filipa Rosário

ARTÍCULOS

CRÍTICO, COMISARIO Y CINEASTA EXPERIMENTAL: NÉSTOR ALMENDROS EN NUEVA YORK, 1957-1959¹

Film Critic, Curator, and Experimental Filmmaker:
Néstor Almendros in New York, 1957-1959

BREIXO VIEJO^a

Barnard College, Columbia University
DOI: 10.15366/secuencias2021.53.001

RESUMEN

El reconocimiento internacional de Néstor Almendros (1930-1992) como director de fotografía ha eclipsado, dentro de la historia convencional del cine, otras dos facetas fundamentales de su trayectoria: la de crítico cinematográfico y la de director de cine experimental y documental. Este artículo analiza las actividades profesionales de Almendros durante el comienzo de su carrera en Nueva York, entre 1957 y 1959, y estudia con detenimiento su producción como comisario (para el cineclub de Vassar College), como crítico (para *Film Culture*) y como director de cine experimental (con los cortometrajes de vanguardia, *El monte de la luna* y *58-59*). A su vez, y a través de un estudio crítico de materiales de archivo inéditos, propone una nueva lectura de la obra de Almendros que tiene en cuenta su carácter multidisciplinar y resitúa al cineasta como una de las figuras principales del cine español en el exilio.

Palabras claves: Néstor Almendros, cine español en el exilio, cine experimental, *El monte de la luna* (1958), *58-59* (1959), Film Group de Vassar College, *Film Culture*.

ABSTRACT

The international recognition of Néstor Almendros (1930-1992) as a cinematographer has overshadowed –within conventional film studies– two other fundamental aspects of his career: his work in film criticism and in experimental and documentary film making. This essay analyzes Almendros' activities during the early years of his professional life in New York, from 1957 to 1959, by studying in detail his outcome as a film curator (for Vassar College's Film Group), as a film critic (for *Film Culture*) and as an experimental film maker (with two avant-garde shorts, *The Mount of Luna* and *58-59*). Through a critical study of previously unpublished archival materials, this paper presents a new interpretation of Almendros' multidisciplinary career and reconsiders him as one of the major figures of Spanish cinema in exile.

Keywords: Néstor Almendros, Spanish cinema in exile, experimental film, *The Mount of Luna* (1958), *58-59* (1959), Vassar College Film Group, *Film Culture*.

[a] BREIXO VIEJO es profesor de cine en Barnard College, Columbia University, Nueva York. Entre sus publicaciones recientes destacan el libro *Film Books: A Visual History* (Oak Knoll Press, 2016) y la edición, junto a Jo Evans, de *Luis Buñuel: A Life in Letters* (Bloomsbury, 2019). Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid, obtuvo su maestría en Media Studies en la New School for Social Research de Nueva York. Ha publicado numerosos textos sobre historia y estética de cine para revistas como *Archivos de la Filmoteca*, *Bulletin of Spanish Studies* y *Secuencias*. E-mail: bv2147@columbia.edu

[1] Mi agradecimiento por su inestimable ayuda a Jesús Gómez y Belén Piqueras, Almansa; Lluís Cerarols, Calders; Teresa López, Laureano Bonet y Daniel Jiménez Schlegel, Barcelona; Esteve Rimbau, Filmoteca de Catalunya, Barcelona; Antonio Gosálvez, Instituto Néstor Almendros, Sevilla; Nicolas Dulac, Cinémathèque Québécoise, y David Lavoie, Mels Studios, Montreal; Dean Rogers, Vassar College, Poughkeepsie; Danielle Rougeau, Middlebury College, Middlebury; Sydney van Nort, City College, Nueva York; y al personal de Butler Library y New York Public Library for the Performing Arts, Nueva York. Gracias también a Aurora Albertos, John y Robert Benton, Isabel Custodio, Alvin Friedman-Kien, Pere Gimferrer, Miriam Gómez, Juan Goytisolo, Román Gubern, Jaume Perecaula, Chema Prado, Germán Puig, Teresa Picañol, Joan Serra, Faustino Tamarit, José Tamarit Póveda y Jorge Ulla, por compartir conmigo sus recuerdos de Almendros.



Néstor Almendros en Nueva York, invierno de 1958.

Introducción

Un estudio pormenorizado de la obra del cineasta catalán Néstor Almendros (Barcelona, 1930-Nueva York, 1992) revela dos facetas fundamentales de su trayectoria que, a día de hoy, apenas han sido estudiadas: la de crítico cinematográfico y la de director de cine experimental y documental. La fama de Almendros como director de fotografía —por su colaboración con directores como François Truffaut y Martin Scorsese y la obtención de un Óscar por *Días de cielo* (*Days of Heaven*, 1978) de Terrence Malick— ha eclipsado estas otras dos prácticas profesionales de su carrera, que a menudo fueron paralelas a su trabajo de camarógrafo e incluso, en algunas etapas de su vida, prioritarias. Como señaló el propio Almendros en el prólogo a su libro *Cinemanía* en 1992: «Al publicarse mi primer libro *Días de una cámara*, algunas personas debieron de preguntarse: ¿cómo un director de fotografía se atreve a escribir un libro sin ser un profesional de la escritura? En realidad, debieron haberse invertido los términos de la pregunta: ¿cómo un crítico de cine se atrevió a convertirse en director de fotografía?».² Entre 1956 y 1964, en efecto, Almendros publicó decenas de críticas cinematográficas en numerosas revistas americanas y europeas. Por otro lado, un rápido recuento de su filmografía como director asciende a nada menos que 25 títulos realizados en Cuba, Estados Unidos, Francia y España entre 1951 y 1988.

Aunque se han publicado en nuestro país algunos textos breves que mencionan ambas facetas, la de crítico y director de cine, lo cierto es que la trayectoria de Almendros, en toda su complejidad y relevancia, sigue siendo prácticamente desconocida a casi treinta años de su muerte.³ Este desconocimiento se debe principalmente a tres factores de distinta naturaleza. El primer factor, de recepción, tiene que ver con un malentendido generalizado, el de pensar que sus dos libros de cine —*Días de una cámara* (1982) y *Cinemanía* (1992)— dan cuenta cabal de su vida y abarcan la totalidad de su obra, cuando en realidad, tras una consulta contrastada de fuentes, solo cubren una parte limitada de la misma. Aunque *Días de una cámara* contiene algunos esenciales apuntes biográficos, es principalmente un libro técnico (escrito para futuros directores de fotografía), y *Cinemanía* reúne menos de la mitad de los artículos que Almendros publicó en vida (y ninguna de las varias docenas de entrevistas que le fueron realizadas a partir de 1970). Son, sin duda, dos libros imprescindibles, pero que, como es natural, también han dejado tras de sí no pocas pistas falsas. El segundo factor es el hecho de que Almendros desarrolló su obra casi por completo en el exilio (cubano, estadounidense, francés), lo cual ha ubicado su trabajo en esa tierra de nadie, el cine de la diáspora española, que sigue siendo una asignatura pendiente de los historiadores de nuestro cine.⁴ El tercer y último factor ha sido la desaparición del archivo personal de Almendros tras su fallecimiento en marzo de 1992, algo que ha dificultado muy considerablemente la labor de aquellos que se han aproximado a su trayectoria.⁵ Una parte no desdeñable de sus películas como director, de hecho, se encuentra perdida o en archivos fílmicos, en copia única, a la espera de su digitalización.

Pero estos obstáculos no deberían desalentar al investigador: importantes materiales de archivo de Almendros pueden encontrarse en las colecciones de otros cineastas con los que colaboró estrechamente (por ejemplo, el Fonds François Truffaut de la Cinémathèque française de París y el Fonds Éric Rohmer del IMEC en Caen); un número considerable de sus películas está siendo digitalizado por diversas filмотecas internacionales (nos referimos en concreto a sus films realizados para la televisión francesa entre 1965 y 1968, accesibles hoy en el Réseau Canopé de Poitiers); práctica-

[2] Néstor Almendros, *Cinemanía* (Barcelona, Seix Barral, 1992), p. 7; la versión en castellano de *Días de una cámara*, cuya primera edición salió en francés (*Un homme à la caméra*, Lausanne, FOMA 5 Continents, 1980), la publicó Seix Barral en Barcelona en 1982; usamos aquí la reedición ampliada de febrero de 1993.

[3] Tras su fallecimiento, se publicaron en nuestro país tres pequeños libros sobre Almendros, de carácter colectivo y muy valiosos, pero sin ánimo de exhaustividad (ninguno supera, de hecho, las 75 páginas): nos referimos a Pere Gimferrer *et al.*, *Néstor Almendros* (Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 1993); Antonio Gosálvez, *Néstor Almendros en Sevilla* (Sevilla, Filmoteca de Andalucía, 1999); y Juan A. Castaño *et al.*, *Néstor Almendros* (Las Palmas, Cuadernos de Filmoteca Canaria, 2003).

[4] Como director de fotografía, Almendros solo filmó un largometraje «español», *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976), y el cortometraje documental *La Asamblea de Catalunya* (Carles Durán, 1981), aunque rodó partes de *More* (Barbet Schroeder, 1969) en Ibiza y dirigió su cortometraje *El bastión* (1970), de producción francesa, en Barcelona; para sus otros dos proyectos frustrados de rodaje en Cataluña, con Jordi Grau y Glauber Rocha, así como su relación con la Escuela de Barcelona, véase R. Gubern, «Herida abierta», en *Néstor Almendros* (2003), pp. 7-9.

[5] Entre los textos más recientes que trazan un perfil de toda su carrera, destacan Lluís Cerarols, «Néstor Almendros: Biografía d'un home de cinema» (*Modiglianum*, n.º 35, segundo semestre de 2006), pp. 33-50, y Dunia Gras, «Introducción», en *El arte de la nostalgia: Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante* (Madrid, Verbum, 2013), pp. 9-35, que comenta la desaparición del archivo de Almendros en p. 11.

mente todas las entrevistas y textos no recogidos en *Cinemanía* se pueden encontrar en hemerotecas y bibliotecas especializadas; y el nuevo trabajo de algunos investigadores sobre otras figuras del cine español en el exilio (en Marruecos, Francia, México) está contribuyendo a esclarecer la idiosincrasia del cine español de la diáspora.⁶ Por estas razones, una reconstrucción «completa» de la vida y obra de Almendros empieza a ser posible.

Este artículo, que forma parte de una investigación más amplia con dicho objetivo (la publicación de la primera biografía crítica del cineasta catalán), se centra en el período que Almendros pasó en Nueva York entre agosto de 1957 y agosto de 1959. Es una etapa en la que desarrolló su carrera como hispanista y director escénico (para Vassar y Middlebury College), como comisario y crítico de cine (para el cineclub de Vassar College y la revista *Film Culture*) y en la que dirigió dos de sus primeros films experimentales, *The Mount of Luna (El monte de la luna, 1958)* y *58-59 (1959)*, ambos rodados en blanco y negro, en 16 mm, en el corazón mismo de Manhattan. Refugiado de la España franquista en Cuba en 1948 y de la Cuba batistiana en Estados Unidos en 1955, Almendros cursó estudios de cine en el Institute of Film Techniques del City College de Nueva York, dirigido por Hans Richter, en otoño de 1955. Vivió una temporada en Los Ángeles en la primavera de 1956 y, tras pasar por Ciudad de México en verano de 1956, estudió el año académico 1956-1957 en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma. Fue esta segunda etapa en Nueva York, al cierre de la década de 1950, la que marcó el final de sus años de formación e inauguró su carrera profesional como cineasta internacional.⁷

Hispanismo y dirección escénica

Almendros llegó al puerto de Nueva York desde Le Havre a finales de agosto de 1957 y desde allí tomó el tren a Poughkeepsie, una villa situada a orillas del Hudson, donde se ubica Vassar College, a 110 kilómetros al norte de Manhattan.⁸ Unos meses antes, había conseguido el trabajo de lector en el Departamento de Español de dicha universidad probablemente por mediación de la profesora cubana Camila Henríquez-Ureña, hija de un antiguo presidente de la República Dominicana y fundadora del Lyceum de La Habana. El catalán había publicado un artículo para la revista del Lyceum en 1954⁹ y, tras solicitar el trabajo a través de un amigo de su familia, tuvo la «tremenda suerte» (en palabras de su padre, Herminio Almendros)¹⁰ de ser seleccionado para dicho trabajo.

Fundada en 1861 por el filántropo Matthew Vassar a imagen y semejanza del tradicional *college* británico, Vassar era —y es— una de las siete universidades que conforman la prestigiosa liga de las Seven Sisters o Siete Escuelas Hermanas (una suerte de Ivy League femenina). Por sus aulas habían pasado, entre otras, las escritoras Elizabeth Bishop y Mary McCarthy y, en los dos cursos que Almendros estaría en el *college*, visitarían el campus conferenciantes como W. H. Auden, Vladimir Nabokov y Robert Oppenheimer.

¿Quién conformaba por entonces el Departamento de Español de Vassar? La catedrática y jefa del departamento era doña Pilar de Madariaga, intelectual republicana y hermana del célebre diplomático Salvador de Madariaga; Henríquez-Ureña era profesora titular; en calidad de profesores asociados ejercían la docencia la vaguesa Sofía Novoa, también republicana exiliada, y Carlos Hamilton, un chileno, hijo de británico, que venía de impartir clases en la Universidad de Columbia. Como

[6] Para una amplia bibliografía, un análisis del estado de la cuestión y una primera aproximación a nuevas vías de investigación sobre cine español y exilio, véase Juan Rodríguez, «Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)», *Iberoamericana* (vol. XII, n.º 47, 2012), pp. 157-168.

[7] Sus impresiones sobre su formación se resumen en *Días de una cámara*, pp. 38-39.

[8] Gran parte de la reconstrucción del período de Almendros en Vassar College es posible gracias a la documentación albergada en los archivos y hemeroteca del centro: la carpeta «Néstor Almendros» (que incluye un «Bio File» fechado en 1958), la descripción de cursos en los boletines anuales y las noticias en las que se le menciona en los dos periódicos universitarios, *The Miscellany News* y *The Vassar Chronicle*; véase también M. Bruno y E. A. Daniels, *Vassar College* (Charleston, Arcadia, 2001).

[9] «Bio file», *Special Collections*, Vassar College, p. 6.

[10] «Resulta que [Néstor] ha tenido una tremenda suerte. Alguien amigo de él y nuestro le avisó y propuso y apoyó que solicitase una vacante de instructor de español en Vassar College», carta de Herminio Almendros a Josep Ferrater Mora, 4 de julio de 1957, Fons Ferrater Mora, Universitat de Girona.

lectora, la cubana Rosa Whitmarsh dejaba la plaza vacante que a partir de ahora ocuparía Almendros a tiempo completo.¹¹ El catalán se encontraba, pues, en un ambiente internacional fuertemente vinculado al exilio español y a la cultura cubana, es decir, en un contexto muy familiar. El departamento tenía además conexión con otras figuras claves de la Generación del 27 en el exilio, como Pedro Salinas o Jorge Guillén, quien, sin ir más lejos, había impartido allí una charla sobre la poesía de Juan Ramón Jiménez en abril de 1957.¹²

A comienzos de septiembre, Almendros fue presentado oficialmente junto a otros 37 nuevos profesores.¹³ Por el boletín del curso 1957-1958, sabemos que impartió la asignatura de «Elementary Spanish» (Español elemental) en tres sesiones de una hora, cuatro mañanas a la semana, enfocado en la enseñanza de la «gramática y lectura de textos modernos con especial énfasis en la conversación y la redacción».¹⁴ Es muy probable que, en tanto lector (ese año y el próximo curso 1958-1959), Almendros también diese algunas clases de los cursos «Composition and Conversation» (Composición y conversación) y «Study of Language through Representative Works» (Estudio del idioma a través de obras representativas), donde se estudiaban todos los años diversos textos de autores contemporáneos en lengua española. Las clases eran de grupos reducidos y se impartían en inglés y castellano.



Almendros con un grupo de alumnas, Vassar College, Poughkeepsie, otoño de 1957.

Como parte de su actividad como hispanista, Almendros recibió al poco de llegar a Vassar la publicación de su tesis de licenciatura en La Habana, «Estudio fonético del español en Cuba», por el *Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*,¹⁵ donde estudiaba las variantes del castellano de la isla y hacía especial énfasis en las alteraciones cubana y afrocubana del idioma. Un álbum personal de Almendros guarda algunas instantáneas de su vida en Vassar: en una fotografía aparece impartiendo docencia sobre el césped ante un animado grupo de alumnas; en otra, trabajando en su cuarto,

[11] Hemos traducido así los términos anglosajones de *Chairman* (jefe de departamento), *Professor* (profesora titular), *Associate Professors* (profesores asociados) e *Instructor* (lector), aun siendo conscientes de que dichas equivalencias no son del todo exactas, dado que ambos sistemas académicos tienen tipos de contratación diferentes.

[12] «Guillén Discusses Jiménez's Poetry» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXII, n.º 2, 25 de septiembre de 1957), p. 3 y p. 6.

[13] «38 Members Added To Vassar Faculty» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXII, n.º 2, 25 de septiembre de 1957), p. 3 y 6.

[14] *Vassar College Course Catalogue 1957-1958*, p. 132; su salario era de 500 dólares al mes.

[15] N. Almendros, «Estudio fonético del español en Cuba (región occidental)» (*Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, vol. II, n.º 1-2, enero-junio de 1958), pp. 138-176.

ubicado en la Kendrick House y decorado con reproducciones de dibujos renacentistas; y aun en otra, en esa misma habitación, apoyado en la repisa de la chimenea, rodeado de fotos, mapas de ciudades europeas y un elocuente cartel de un viejo cine italiano que se había traído de Roma en 1957 («Durante los 30 minutos de la famosa secuencia muda se suspende el acceso a la sala: prohibido a menores de 16 años»¹⁶).

La proximidad de Vassar a Nueva York permitió a Almendros visitar la ciudad a menudo. Allí trabajaba su hermana María Rosa, que se había casado con el escritor cubano Edmundo Desnoes —más adelante, co-guionista de *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez Alea— y juntos vivían en Manhattan, en el apartamento 1A del número 352 de la Calle 56 Oeste. Como indicó años más tarde María Rosa,

[Néstor] nos visitaba los fines de semana. Mi casa consistía en una gran sala, dividida por un biombo. Detrás, se hallaba «la oficina» de Edmundo. Una decoradora rica que conocimos por casualidad, nos regaló una alfombra blanca y nos descalzábamos para pisarla. Había un sofá (donde dormíamos), un librero y una caja de municiones del ejército. ¡Ah!, también la tripa de un televisor que, al venir sin mueble, costó poco. A pesar de eso, se veía...¹⁷

Desnoes trabajaba por entonces para *Visión*, una revista quincenal en español con sede en Madison Avenue, en la que Almendros publicaría alguna fotografía¹⁸ y con la que también colaboraban por entonces otros cubanos exiliados de la dictadura de Batista, como el fotoreportero Jesse Fernández y el escritor Humberto Arenal.¹⁹

Además de las clases y publicaciones en el ámbito del hispanismo, Almendros desarrolló una intensa actividad como director escénico. A través de Francisco García Lorca, hermano del poeta, había entrado en contacto con la prestigiosa Escuela de Idiomas del Middlebury College en Vermont. Francisco era profesor asociado en la Universidad de Columbia y visitó Vassar para impartir una conferencia sobre un poema de Federico, «La monja gitana», el 23 de abril de 1958.²⁰ Suponemos que fue él quien, al enterarse que la Escuela de Idiomas —de la que era co-director— necesitaba a alguien que pusiera en escena algunas piezas teatrales en castellano, recomendó a Almendros. En cualquier caso, fuera quien fuese, el 31 de marzo Néstor recibió una carta de Stephen Freeman, vicerrector de Middlebury, invitándolo a formar parte del programa de verano,²¹ a la que Almendros respondía unos días después: «Estoy convencido de que pasaré un verano feliz y placentero con ustedes».²²

Middlebury se encuentra en una apartada región de lagos y montañas en el condado de Addison, cerca de Canadá. Al igual que Poughkeepsie, es un pequeño pueblo conocido principalmente por su campus universitario. La sección española de la Escuela de Idiomas de la universidad, fundada en 1917 y co-dirigida aquel verano por el cervantista Joaquín Casaldueiro, había venido convocando a parte de la élite cultural hispanohablante de la época en Estados Unidos. En sus aulas se habían reunido intelectuales de la talla de Ramiro de Maeztu, Concha Espina, Amado Alonso, Gabriela Mistral, Salinas, Luis Cernuda, Américo Castro, Fernando de los Ríos, Humberto Piñera, Luis Quintanilla, Eugenio Granell, Octavio Paz, Claudio Guillén...²³

Almendros llegó a Middlebury a finales de junio y se alojó en la habitación 305 del Starr Building. Contratado en calidad de «Auxiliary Personnel in Charge of the Theatre» (Personal auxiliar a cargo del teatro) con un salario de 275 dólares, alojamiento y manutención, puso en escena tres piezas dramáticas, contando con la interpretación de profesores y alumnos.²⁴ La primera de ellas fue *Sancho Panza en la*

[16] Archivos de Belén Piqueras, Almansa.

[17] E. Mirabal y C. Velazco, «María Rosa mira los Almendros» (*Revolución y cultura*, época V, n.º 4, octubre-diciembre de 2019), p. 26.

[18] Por ejemplo, el retrato fotográfico de Ferrater Mora en E. Denoes, «Ferrater, en inglés» (*Visión*, vol. 15, n.º 4, 20 de junio de 1958), pp. 70-71; véase también al respecto la carta de N. Almendros a J. Ferrater Mora, 21 de abril de 1958, Fons Ferrater Mora.

[19] A partir de enero de 1958 también se trasladó a Nueva York el hermano menor de Almendros, Sergio, que cursó allí estudios de litografía, tal y como se informa en carta de H. Almendros a Ferrater Mora, 23 de marzo de 1958, Fons Ferrater Mora.

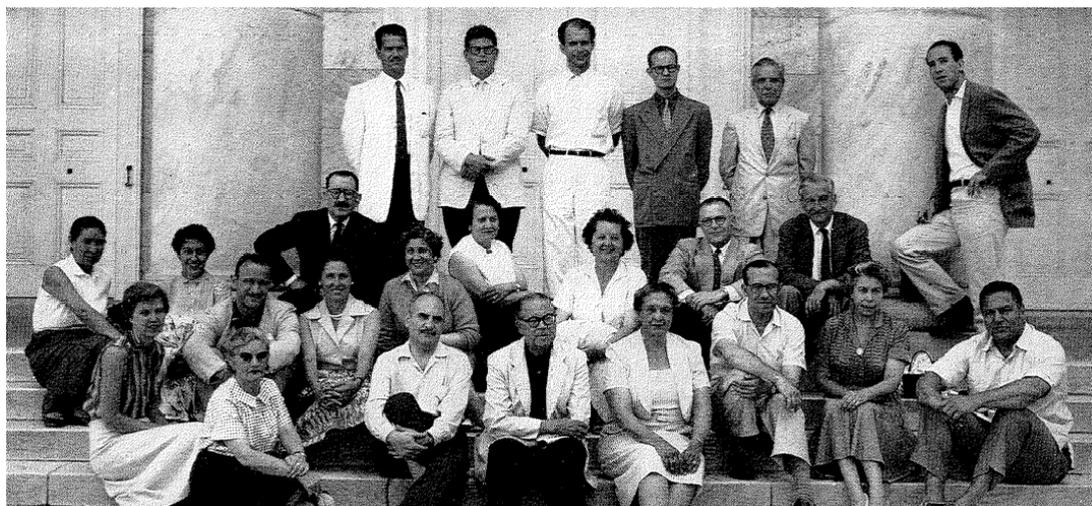
[20] «Francisco Lorca Talks about Brother's Work» (*Vassar Chronicle*, vol. XV, n.º 23, 19 de abril de 1958), p. 1.

[21] Carta de S. Freeman a NA, 31 marzo de 1958, Special Collections, Middlebury College.

[22] Carta de N. Almendros a S. Freeman, 10 de abril de 1958, Special Collections, Middlebury College.

[23] Cfr. S. Freeman, *The Middlebury College Foreign Language Schools, 1915-1970: The Story of a Unique Idea* (Middlebury: Middlebury College Press, 1975), p. 338; además del libro de Freeman, hemos consultado los boletines de la escuela de los veranos de 1958, 1959 y 1960, así como los «Records of the Director of the Summer Programs», Special Collections, Middlebury College.

[24] *Summer Language Schools: Middlebury College Bulletin* (marzo de 1958), p. 55.



Almendros, en pie a la derecha, junto al profesorado de la Escuela de Idiomas del Middlebury College, julio de 1958; en primera fila, sentados, María de Unamuno (con gafas de sol), Francisco Ayala, Joaquín Casalduero y Camila Henríquez-Ureña.

ínsula Barataria, una obra que Alejandro Casona había escrito para el Teatro del Pueblo de las Misiones Pedagógicas promovidas por el gobierno de la Segunda República a mediados de la década de 1930. Para ello, Almendros trabajó con los actores Manuel Asensio (un granadino exiliado que daba clases en Haverford College), Deane Conklin y Elizabeth Young, entre otros. Al tener un vínculo estrecho con Casona (amigo íntimo de su padre Herminio), Almendros era la persona idónea para dirigir esta farsa en un acto basada en un episodio de *El Quijote*, aquel en que Sancho cumple su sueño de ser gobernador. Tras varias semanas de ensayos, la obra se estrenó con éxito en el Wright Memorial Theater, un pequeño teatro de estilo neoclásico recién inaugurado en el centro del campus. Se ha conservado una imagen de la función que muestra la calidad de la escenografía.²⁵ Junto a esta pieza, Almendros también dirigió *Rosina es frágil* (1918) de Gregorio Martínez Sierra y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933) de García Lorca, ambas estrenadas el viernes 1 de agosto en aquel mismo teatro.

La fotografía que nos queda del cuerpo docente (¿tomada quizá por el propio catalán con el disparador automático de su cámara?) muestra a los profesores en la escalinata de una facultad y a Almendros, con americana, apoyado sobre una columna de la fachada.²⁶ Sentados en primera fila aparecen también la hispanista María de Unamuno, hija del filósofo, y el escritor Francisco Ayala, por entonces director de publicaciones de la Universidad de Puerto Rico y autor de libro *El cine, arte y espectáculo* (1949), cuyo capítulo sobre Eisenstein, Almendros debió leer por aquella época.²⁷

De regreso a Vassar, el catalán continuó con su actividad teatral. En febrero de 1959, puso en escena *El entremés del mancebo que casó con mujer brava*, uno de los cuentos medievales de *El conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel, también adaptado por Casona antes de la Guerra Civil. Se encargó de la coreografía Sofía Novoa y la función fue, según la prensa, «ingeniosa y encantadora».²⁸ Dos fotografías publicadas en la revista de alumnos reproducen imágenes de la representación y la danza que incluía. Como las producciones teatrales en Middlebury habían sido «especialmente exitosas»²⁹, en mayo

[25] *Ibid.*, p. 64; el presupuesto de la producción fue de 400 dólares.

[26] La fotografía aparece publicada en *Summer Language Schools: Middlebury College Bulletin* (marzo de 1959), p. 54.

[27] F. Ayala, «Generalidades con pretexto de un libro de Eisenstein», en *El cine, arte y espectáculo* (Buenos Aires, Argos, 1949), pp. 173-178.

[28] «Dr José Arrom Keynotes Festival» (*Vassar Chronicle*, vol. XVI, n.º 16, 7 de febrero de 1959), p. 1.

de 1959 la Escuela de Idiomas volvió a contratar a Almendros en unas condiciones similares a las del año anterior.³⁰ Allí pasó mes y medio, del 26 de junio al 13 de agosto de 1959, y puso en escena *El retablo del Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla, el 31 de julio, y *La malquerida* (1913) de Jacinto Benavente, el 4 de agosto; ambas, de nuevo, en el Wright Theater.³¹ Difícil obviar las conexiones cinematográficas de ambas piezas: *El retablo del Maese Pedro*, obra musical para títeres, fue la primera experiencia escénica de Buñuel, allá por 1926, y *La malquerida*, el drama rural de Benavente, fue adaptada al cine por José López Rubio en España en 1940 y por el Indio Fernández en México en 1949, con Dolores del Río y Pedro Armendáriz en los papeles protagonistas. Sin duda, el cinéfilo Almendros era consciente de ambas conexiones.



Representación teatral de *La malquerida* dirigida por Almendros, Wright Theater, agosto de 1959.

Cine-clubismo en Vassar y Middlebury

La actividad de Almendros como comisario de cine empezó al poco de llegar a Vassar. Ya en otoño de 1957 se reunió con un grupo de docentes y estudiantes con el objetivo de fundar The Film Committee (también llamado The Film Group), organismo a cargo de gestionar el primer cineclub en la historia de la universidad. La formación del grupo fue, como dirían sus miembros más tarde, «completamente espontánea, ya que surgió de la motivación sincera de un grupo de personas interesadas en organizar un club que permitiese ver, estudiar y comentar algunas de las mejores películas de la historia».³² La inauguración del cineclub propiamente dicha tuvo lugar unos meses más tarde: tal y como informaba el *Vassar Chronicle* el 15 de febrero de 1958,

El primer ciclo de películas, que se proyectará los viernes por las noches durante el cuatrimestre de primavera, se titula «Great Stars of the Twenties» [Grandes estrellas de los años veinte]. Incluirá películas mudas y sonoras. Tras cada proyección, se organizará un debate moderado por miembros del club. El primer encuentro tendrá lugar dentro de dos semanas.³³

[29] J. Casalduero, «Report of the Director. Spanish School 1958» [1958], p. 1, Special Collections, Middlebury College.

[30] Carta de S. Freeman a NA, 26 de mayo de 1959, Special Collections, Middlebury College; esta vez el salario era de 300 dólares.

[31] Hay fotografía de la función de *La malquerida* en *Summer Language Schools: Middlebury College Bulletin* (marzo de 1960), p. 61.

[32] «Letter to the Editor» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 14, 14 de enero de 1959), p. 2.

[33] Film Club Forms Group with Faculty» (*Vassar Chronicle*, vol. XV, n.º 16, 15 de febrero de 1958), p. 1.

Además de Almendros, conformaban The Film Club, entre los profesores, Mario Domandi del Departamento de Italiano y John Murra del Departamento de Antropología, y entre las alumnas, Hetty Albo, Marilyn Galusha y Lucia Robinson. La primera proyección tuvo lugar el 11 de abril de 1958, a las 7:45pm, en el escalonado anfiteatro de la universidad, el Blodgett Auditorium. Se pasó el drama *Las dos tormentas* (*Way Down East*, 1920), de D. W. Griffith, fotografiado por Billy Bitzer y con Lillian Gish en el papel protagonista, célebre por la secuencia en la que Gish salta entre bloques de hielo en la escena culminante del film. Tras la proyección, Almendros impartió la charla «The Twenties' Films in relation to the Development of the Star System» (El cine de los años veinte en relación al desarrollo de la *star system*).³⁴ A *Las dos tormentas* siguieron, las semanas siguientes, *Corazón olvidado* (*Blind Husbands*, 1919) de Erich von Stroheim con Gibson Gowland; *Robin de los Bosques* (*Robin Hood*, 1922) de Allan Dwan con Douglas Fairbanks; *Sangre y arena* (*Blood and Sand*, 1922) de Fred Niblo con Rodolfo Valentino; *La leyenda de Gösta Berling* (*The Saga of Gösta Berling*, 1924) de Mauritz Stiller con Greta Garbo; y, en última sesión, la sensual *Marruecos* (*Morocco*, 1930) de Josef von Sternberg, con Gary Cooper y Marlene Dietrich. Conociendo los gustos cinéfilos de Almendros, puede observarse claramente su participación en la selección de títulos del ciclo.

Al no disponer Vassar de un proyector de 35mm, las cintas se pasaron en 16mm. Aunque la entrada era gratuita, a aquel primer ciclo no asistió tanto público como se esperaba, lo que causó cierta sensación de malestar entre los miembros más entusiastas del cineclub. Además, durante el pase de *Sangre y arena*, unos espectadores boicotearon la sesión burlándose de la ingenuidad de ciertos subtítulos y de los gestos de los actores, abandonando la sala en medio de la proyección.³⁵ Pequeñeces que los cinemaníacos de entonces no se tomaban a la ligera.

El segundo ciclo, «The Development of the Western» (La evolución del Western), empezó el 3 de octubre de 1958. Al igual que el programa anterior sobre el *star system*, presentaba un enfoque todavía no dominado por la incipiente teoría del autor (iba a ser precisamente en las páginas de *Film Culture*, con un par de artículos de Andrew Sarris, donde se popularizaría la *politique des auteurs* en Estados Unidos).³⁶ Para el ciclo, Almendros y sus colegas obtuvieron copias de la filmoteca del Museo de Arte Moderno de Nueva York y llegaron a un acuerdo con el cine Juliet —la sala de Poughkeepsie, ubicada en Raymond Avenue— para mostrar títulos también en 35mm. En la primera velada proyectaron nada menos que *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903) de Edwin S. Porter, a la que siguieron, durante las semanas siguientes, *The Last Card* (La última carta, 1915) de William S. Hart y *El caballo de hierro* (*The Iron Horse*, 1924) de John Ford, entre otras. Se trataba de demostrar, por un lado, que el cine del Oeste era un

[34] «Film Club Gives First Movie In Series» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXII, n.º 22, 16 de abril de 1958), p. 1; no se conserva copia de dicha charla, pero Almendros comenta con detalle la secuencia de los bloques de hielo en el documental *Visions of Light* (1993) de Arnold Glassman, Todd McCarthy y Stuart Samuels.

[35] N. Almendros *et al.*, «Letter to the Editor» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 14, 14 de enero de 1959), p. 2.

[36] Andrew Sarris, «Notes on Author Theory in 1962» (*Film Culture*, n.º 27, invierno de 1962-63), pp. 1-8, y «The American Cinema» (*Film Culture*, n.º 28, primavera de 1963), pp. 1-51.

V.C. Film Club Gives First Movie In Series

The first in a series of six films designed to illustrate the growth of the star system in the twenties was shown Friday evening, April 11. An activity of the newly organized Student - Faculty Film Club, which endeavors to stress the cinema as a significant art form and to discuss its evolution, its special problems and its outstanding results, the series is shown in Blodgett Auditorium on Fridays at 7:45 p.m.

A brief introduction identifying the artistic and historical context of each film will precede all showings, and a discussion led by either faculty or students will follow. Last Friday's movie "Way Down East" (1920), starring Lillian Gish, followed a lecture on April 9 by Mr. Nestor Almendros of the Spanish department, who discussed the series of twenties films in relation to the development of the star system.

Vassar Miscellany News, 16 de abril de 1958.

«arte cinematográfico puro»,³⁷ con énfasis especial en su génesis durante el período mudo, y, por otro, que sus convenciones genéricas y estéticas no se limitaban solamente al ámbito estadounidense: el ciclo, de hecho, incluyó clásicos del cine mundial, como la soviética *Tempestad sobre Asia* (*Potomok Chingiskhana*, 1927) de Vsevolod Pudovkin, la brasileña *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barrero y la japonesa *Los siete samuráis* (*Sichinin no samurai*, 1954) de Akira Kurosawa, cuyas proyecciones —esta vez sí— fueron muy exitosas.³⁸

En primavera de 1959, habiéndose ganado ya la aceptación popular del alumnado, los miembros del cineclub exigían ahora en el periódico de la universidad una mayor atención por parte del equipo rectoral. «Nos ha sorprendido la falta de interés o incluso curiosidad por lo que hacemos», reclamaban Almendros y sus colegas en una carta del 14 de enero al editor del *Vassar Miscellany News*:

Y no es que seamos un grupo dedicado a una tarea esotérica u oscura: el cine, después de todo, es el único arte nacido en el siglo XX. Es una pena que, pasada casi una década de la mitad del siglo, exista una institución académica que, comparativamente, muestre tan poco interés por una forma artística tan joven y fascinante.³⁹

Del 14 de marzo al 8 de mayo de 1959 tuvo lugar el tercer ciclo, el de cine experimental, de excepcional calidad, y el último co-comisariado por Almendros. Además de incluir *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la lune*, 1902) de Georges Méliès y varios cortometrajes de Chaplin, pasaron algunos títulos fundamentales del cine de vanguardia de entreguerras como, por ejemplo, *Nosferatu* (1922) y *El último* (*Der letzte Mann*, 1924) de Murnau; varios noticiarios del *Kino-Pravda* (Cine-Verdad, 1922) de Dziga Vertov y *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Eisenstein; el *Ballet mécanique* (Ballet mecánico, 1924) de Fernand Léger y Dudley Murphy, *L'Étoile de mer* (La estrella de mar, 1928) de Man Ray y *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, 1929) de Luis Buñuel.⁴⁰ Almendros presentó personalmente algunas de las proyecciones, quizá incluso la que se hizo del *Orfeo* (*Orphée*, 1951) de Cocteau, en 35mm, en el Juliet. La última sesión, a principios de mayo, se centró en cine experimental americano contemporáneo: se proyectaron para la ocasión varios cortometrajes del animador escocés-canadiense Norman McLaren y de la directora ruso-americana Maya Deren, quien, de hecho, visitó Vassar con motivo de dicha ocasión⁴¹.

Recordando aquella visita en *Días de una cámara*, Almendros diría: «Yo había trabado buena amistad con la cineasta experimental Maya Deren, una artista sin contaminación comercial alguna y que influyó mucho en mi carrera». ⁴² En nombre del Film Group, el catalán la convidó a dar una charla en la universidad el 7 de mayo de 1959: «Invité a Deren al cine-club. [...] Era maravillosa, más como persona que como artista. Era alguien a quien el movimiento *underground* americano debía mucho, una especie de *éminence grise*. Estuvo detrás de tantas iniciativas y tenía tanto entusiasmo. Y a mí me pasó ese tipo de entusiasmo. Sus ideas eran estupendas, mejor incluso que sus películas. Era realmente fantástico escucharla hablar del arte cinematográfico». ⁴³ La conferencia de Deren en el Blodgett Auditorium incluyó la proyección de tres películas suyas, posiblemente *Meshes of the Afternoon* (Las redes de la tarde, 1943), *Ritual in Transfigured Time* (Rito en el tiempo transfigurado, 1946) y *Meditation on Violence* (Meditación sobre la violencia, 1948). ⁴⁴ Desafortunadamente, no se conserva ninguna fotografía de Almendros con la cineasta experimental, pero sus primeros cortometrajes de vanguardia en Nueva York (y en La Habana a partir de su regreso

[37] Mary Davis, «Film Club Announces Series of "Westerns"» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 3, 1 de octubre de 1958), p. 1.

[38] «Film Club Schedules Series On Westerns» (*Vassar Chronicle*, vol. XVI, n.º 2, 27 de septiembre de 1958), p. 1 y 4.

[39] «Letter to the Editor» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 14, 14 de enero de 1959), p. 2.

[40] «Chaplin, Vertov Included in Film Club Program» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIV, Freshmen Issue, 16 de marzo de 1959), p. 5.

[41] «Film Club Introduces Experimental Cinema» (*Vassar Chronicle*, vol. XVI, n.º 22, 4 de abril de 1959), p. 1.

[42] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 41.

[43] S. A. Russell, «Interview with Néstor Almendros» [31 de marzo de 1973], en *Semiotics and Lighting: A Study of Six Modern French Cameramen* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1981), pp. 84-96.

[44] «Producer Discusses Avant-Garde Films» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 26, 6 de mayo de 1959), pp. 1 y 4.

a Cuba en verano de 1959, sobre todo *La tumba francesa*, co-dirigida con Orlando Jiménez Leal en 1961) no pueden entenderse sin la influencia de Deren y del cine experimental americano de aquella época.

Almendros amplió su experiencia como programador de cine durante sus dos estancias en Vermont. En verano de 1958, además de su labor escénica, organizó una serie de proyecciones en el Town Hall Theater, la sala principal de Middlebury, construida en 1884 y con cabida para 600 espectadores. El 9 de julio proyectó *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) de Robert Bresson; el día 16, *¡Torero!* (1956) de Carlos Velo («raro y hermoso film», como lo describiría más adelante, «el mejor realizado hasta la fecha sobre la fiesta de los toros»⁴⁵); y, ya a comienzos de agosto, *El general del diablo* (*Das Teufels General*, 1955) de Helmut Käutner.⁴⁶ El verano siguiente exhibiría *Rojo y negro* (*Le rouge et le noir*, 1954) de Claude Autant-Lara y, la noche del 22 de julio de 1959, *Muerte de un ciclista* (1955) de Juan Antonio Bardem. Al igual que el año anterior, en Middlebury se organizaron varias conferencias, conciertos al aire libre, funciones de guiñol y excursiones al lago Dunmore en el cercano parque natural de Bradbury. Una segunda instantánea del profesorado de español en la escalinata del *college* muestra a Almendros con el grupo docente, esta vez detrás del profesor cubano Roberto Esquenazi.⁴⁷ Años más tarde, Freeman describiría a Almendros como la persona que «descubrió a los estudiantes las técnicas artísticas del cine».⁴⁸

[45] N. Almendros, «El cine mexicano: desde la etapa industrial hasta la “nueva ola”» (*Cuadernos*, n.º 89, octubre de 1964), p. 61.

[46] «Records of the Director of the Summer Programs» (1958-1959), Special Collections, Middlebury College.

[47] «Escuela española» (*Summer Language Schools: Middlebury College Bulletin*, marzo de 1960), p. 54.

[48] Stephen Freeman, *The Middlebury College Foreign Language Schools*, p. 346.

[49] Una parte de sus críticas de juventud para dichas revistas aparecen compiladas en *Cinemanía*, pp. 25-56; el cargo de vicedirector aparece en un folleto de la Cinemateca de Cuba, sin fecha, que nos mostró uno de sus fundadores, Germán Puig, fotógrafo cubano y amigo de Almendros, en su domicilio en Barcelona (entrevista con el autor, 27 de julio de 2015).

[50] N. Almendros, «The Cinema in Cuba» (*Film Culture*, vol. 2, n.º 3, 1956), p. 21, y «Hollywood va a Reno» (*Cinema nuovo*, año VI, n.º 118, 15 de noviembre de 1957), pp. 255-257; el texto escrito en California se había publicado previamente, en castellano, como «¡Hollywood ya no existe!» (*Carteles*, año 38, n.º 23, 9 de junio de 1957), pp. 37 y 68-70.

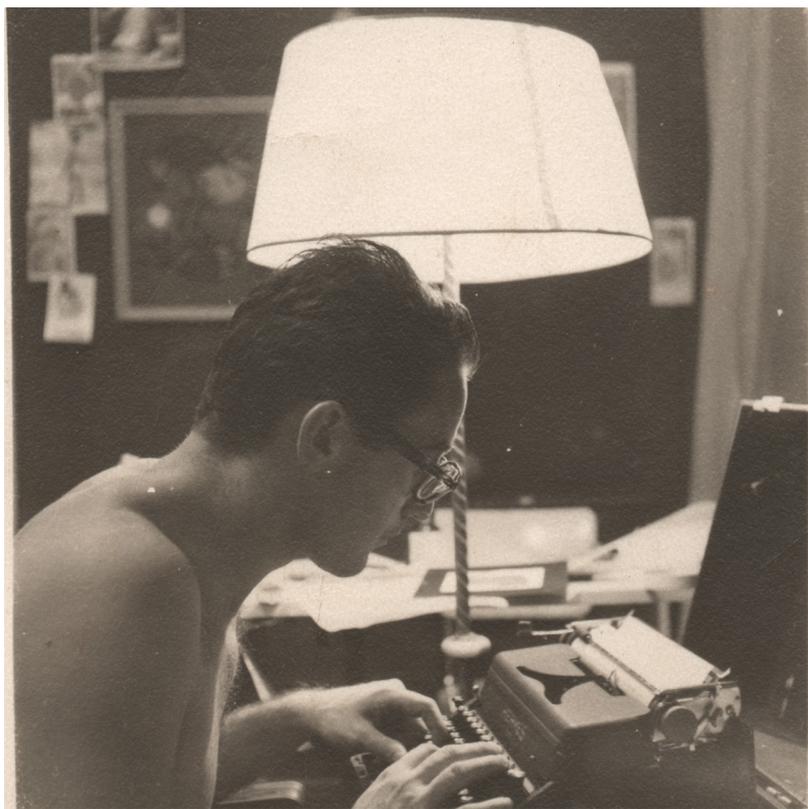
[51] N. Almendros, «Montage Seen as Key to Art of the Cinema» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXIII, n.º 25, 29 de abril de 1959), pp. 3 y 5-6.

[52] F. Truffaut, «Une certaine tendance du cinéma français» (*Cahiers du cinéma*, n.º 31, enero de 1954), pp. 15-29.

Crítica de cine: artículos sobre montaje y dirección de fotografía

Almendros había practicado la crítica de cine con anterioridad, durante sus años de estudiante en La Habana entre 1950 y 1954, en las revistas cubanas *El filósofo travieso*, *Mensuario de arte, literatura y crítica*, *Noticias de arte y Juventud*, así como en forma de notas a la programación de la Cinemateca de Cuba, de la que fue vicedirector por aquellos mismos años.⁴⁹ Durante el período que había pasado estudiando en el Institute of Film Techniques del City College de Nueva York (otoño de 1955) y trabajando en Los Ángeles (primavera de 1956), había escrito además dos textos de mayor madurez para dos importantes revistas internacionales: «The Cinema in Cuba» (El cine en Cuba), un artículo sobre las características históricas de la industria cinematográfica en la isla, se había publicado en 1956 en uno de los primeros números de *Film Culture*, la revista neoyorquina creada por el —más adelante— cineasta experimental Jonas Mekas; y «Hollywood va a Reno», la crónica algo desalentadora de Almendros tras su paso por la meca del cine americano, había salido a finales del año siguiente en el *Cinema nuovo* que editaba el crítico marxista Guido Aristarco en Milán.⁵⁰

Durante la primavera de 1959, asentado como profesor y consolidada ya su participación en el cineclub de Vassar, Almendros escribió dos artículos sobre montaje y fotografía de cine que se encuentran entre lo más destacado de su producción como crítico cinematográfico. El artículo sobre montaje, «Montage Seen as Key Element to Art of the Cinema» (El montaje como elemento esencial del arte cinematográfico) se publicó en *Vassar Miscellany News* a finales de abril de 1959.⁵¹ En él, Almendros parecía compartir las tesis de Truffaut en su célebre artículo «Une certaine tendance du cinéma français» (Cierta tendencia del cine francés) publicado en *Cahiers du cinéma* en 1954,⁵² pues, como él, criticaba a directores de la vieja guardia francesa (André Cayatte, por ejemplo) que hacían, más que cine, teatro filmado, y defendía al igual que Truffaut un cine moderno puramente audiovisual. Para Almendros, el medio



Almendros crítico de cine, ante la máquina de escribir, década de 1950.

cinematográfico encontraba además su verdadero modo de ser en la suma y ajuste de los planos: «El montaje es lo esencial del cine»,⁵³ sentenciaba. Antes que la puesta en escena, la ontología del cine venía determinada por el montaje, tal y como habían demostrado los grandes cineastas de la escuela soviética (Kuleshov, Pudovkin y, por supuesto, Eisenstein) a los que el catalán dedicaba gran parte de su artículo.

Se trataba de un texto sencillo y claro, donde demostraba su admiración por la vanguardia constructivista soviética. Es significativo que ya entonces Almendros citase la degradación a la que el régimen estalinista había sometido a dicha vanguardia («Conviene señalar, entre paréntesis, que el gobierno soviético finalmente decidió que estos directores habían ido demasiado lejos en sus experimentos formales y, en consecuencia, fueron anatematizados»⁵⁴), como si pronosticase los propios conflictos de su relación futura con el sector más ortodoxo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) fundado en La Habana en marzo de 1959.⁵⁵ De hecho, una versión posterior del texto, en castellano y firmada en París en 1963 (tras su salida de Cuba), ampliaba esa crítica mencionando los distintos tipos de censura que habían sufrido Eisenstein, Pudovkin y Vertov a manos de Boris Shumyatsky, el «ministro de cine» de Stalin.⁵⁶ En esa nueva versión del artículo, titulada «Dos teorías del cine», un Almendros desencantado con la «estética social-realista» matizaría su posición respecto a la primacía del montaje a la hora de definir la ontología del cine, y aceptaría como elemento crucial del medio el uso del plano secuencia tan querido por André Bazin y los críticos de *Cahiers*.

[53] N. Almendros, «Montage Seen as Key to Art of the Cinema», p. 3.

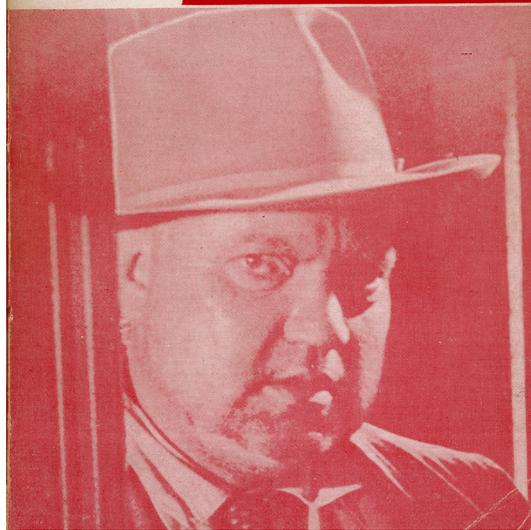
[54] *Ibid.*, p. 3

[55] Para una descripción de las fricciones del catalán con el ICAIC, véase su propia versión en *Cinemanía*, pp. 10-16, así como Juan Rodríguez, «Néstor Almendros en el ojo del huracán: el caso de *Gente en la playa*» (*Migraciones y exilios*, n.º 15, 2015), pp. 63-86.

[56] N. Almendros, «Dos teorías del cine» (*Cuadernos*, n.º 78, noviembre de 1963), pp. 65-68, reimpresso en *Cinemanía*, pp. 272-279; para una primera versión del texto en castellano, publicado en La Habana, véase N. Almendros, «El montaje cinematográfico» (*Casa de las Américas*, n.º 3, octubre-noviembre de 1960), pp. 52-55.

FILM CULTURE

\$1.25



Editor-in-Chief and Publisher Jonas Mekas
Editors George N. Fenin
Edouard Laurot
Adolfas Mekas
Gilbert Seldes
Eugene Archer
Louis Brigante
Arlene Croce
Andrew Sarris
Layout George Maciunas

Subscription rates (domestic and foreign): \$3.00 per 3 issues. All letters, subscriptions and manuscripts should be addressed to FILM CULTURE, G.P.O. BOX 1499, NEW YORK 1, N. Y. Copyright, 1959 by Film Culture. Printed in the U.S.A. Publisher's Printing Representative: Harry Ganit. Distributor for retail sale: B. de Boer, 102 Beverly Road, Bloomfield, N. J. The opinions expressed by the contributors do not necessarily represent those of the editors.

Correspondents:

Guido Aristarco, Italy
Francis Bolen, Belgium
J. Broz, Czechoslovakia
Jose Clemente, Spain
Eugenio Hintz, Uruguay
E. Patalas, W. Germany
Tony Richardson, England

FILM CULTURE, NO. 20:

Editorial Note	p. 1
First Outline for a Film on Peace	p. 3
Vive La Guerre!	p. 8
Flaherty and "Tabu"	p. 12
A few Reminiscences	p. 14
Turia, An Original Story	p. 17
Tabu, A Story of the South Seas	p. 25
Neorealist Cinematography	p. 39
The Early Work of Bresson	p. 44
Willard Maas	p. 53
The European Western	p. 59
A Letter from Mexico	W. K. Everson
Touch of Evil	p. 72
Ivan The Terrible, Part Two	p. 80
Coffee, Brandy and Cigars, XXXII	p. 83
Books	p. 86
	p. 92

ON THE COVER: Orson Welles in "Touch of Evil."

Cubierta e índice del número 20 de *Film Culture*, otoño de 1959.

El texto sobre dirección de fotografía tiene hoy una importancia especial, pues, visto en retrospectiva, nos informa de las ideas que por entonces preocupaban a Almendros en relación con la disciplina por la cual él mismo obtendría fama internacional más adelante. Se trata de «Neorealist Cinematography» (Cinematografía neorrealista), escrito probablemente en mayo o junio y publicado por *Film Culture* en octubre de 1959.⁵⁷ En él, Almendros presentaba, por un lado, una serie de ideas generales sobre la historia y estética de fotografía de cine y, por otro, comentaba la obra del cinematógrafo italiano G. R. Aldo, nombre artístico de Aldo Graziati, a quien equiparaba en importancia a otros grandes directores de fotografía de la historia del cine, como Bitzer, Eduard Tissé o Gregg Toland.

Llama la atención el temprano rechazo de Almendros ante las técnicas convencionales de fotografía de cine, que tanto reiteraría durante su vida profesional: no solo a la falsa iluminación basada en las cuatro fuentes primarias de luz (principal, de relleno, de separación y de fondo), sino también al abuso de las lentes de gran angular para aumentar el efecto de profundidad de campo. «Nada más alejado de la visión humana que este monstruoso ojo mecánico con tal precisión óptica»,⁵⁸ ironizaba Almendros a propósito de Toland y su entrega al *deep focus* o profundidad de foco en películas como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) de Orson Welles o *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, 1946) de William Wyler.

En el análisis de la fotografía de Aldo para *La terra trema* (La tierra tiembla, 1948) y *Senso* (1953) de Luchino Visconti, *Cielo sobre el pantano* (*Cielo sulla Palude*, 1949) de Augusto Genina y la trilogía *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*,

[57] N. Almendros, «Neorealist Cinematography» (*Film Culture*, n.º 20, [octubre de] 1959), pp. 39-43; Almendros lo publica en español, con algún cambio, al poco de regresar a Cuba: «G. R. Aldo y la plástica neorrealista: In memoriam» (*Revolución*, 6 de octubre de 1959), p. 15.

[58] N. Almendros, «Neorealist Cinematography», p. 40.

1951), *Humberto D* (*Umberto D*, 1952) y *Estación Termini* (*Stazione Termini*, 1953) del «equipo [Vittorio] de Sica – [Cesare] Zavattini»,⁵⁹ Almendros loaba la forma en que, precisamente, el fotógrafo italiano se había enfrentado a las fórmulas hollywoodienses para alcanzar una mayor naturalidad: «La falta de las herramientas técnicas necesarias durante la posguerra produjo una fotografía sin trucos ni ornamentos y, por tanto, forzosamente “realista”». ⁶⁰ Fue Aldo quien, por limitaciones materiales, usó por primera vez la luz natural, sin complejos, para evitar la iluminación artificial, cortada y glamurosa del cine hollywoodiense y, por extensión, del imitativo cine fascista de los «teléfonos blancos». Su cinematografía «realista», de acuerdo con Almendros, no era otra cosa que una cinematografía humanista.

Que el joven crítico catalán tenía un talento especial para analizar el aspecto plástico del cine lo demuestra un párrafo particularmente complejo sobre la fotografía en technicolor de *Senso*:

Aldo usó magistralmente efectos rechazados a menudo por otros fotógrafos: la inclusión en un mismo plano de luz exterior y luz interior con diferentes temperaturas de color (como en aquella escena en que Alida Valli descansa bajo la luz amarillenta de su alcoba mientras la luz blanca del sol entra, tamizada por la cortina de encaje, por la ventana); o la exposición justa para las sombras, dejando la luz del sol sobreexpuesta, un efecto usado en el cine a blanco y negro, pero que en la película a color ofrecía dificultades técnicas como la corta latitud o la distorsión cromática; o, finalmente, las cualidades del color, propias de la pintura al óleo, denso y saturado a la vez, recurriendo a la baja exposición y a la luz difusa del cielo encapotado.⁶¹

La frase con la que cerraba el artículo era, ahora sí, un justo reclamo contra la incipiente teoría del autor de *Cahiers*: «No es justo atribuir toda la grandeza de un estilo a unos cuantos directores y guionistas: [Roberto] Rossellini, Visconti, Zavattini o [Michelangelo] Antonioni. Que la gloria sea repartida equitativamente y que Aldo reciba una buena parte de ella».⁴³



Almendros en su estudio de Vassar College, 1958.

[59] *Ibid.*, p. 41.

[60] *Ibid.*, p. 40.

[61] *Ibid.*, p. 42.

[62] *Ibid.*, p. 43.

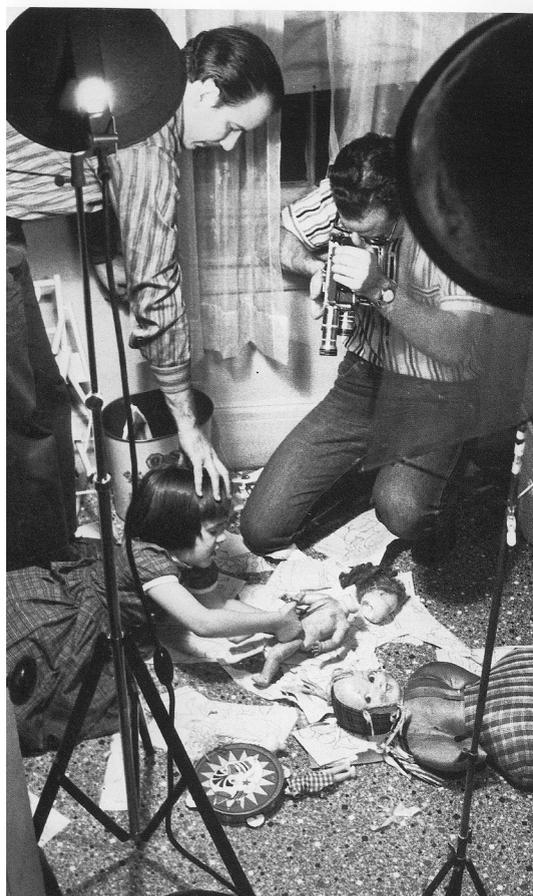
[63] John Cassavetes, «What's Wrong with Hollywood» (*Film Culture*, n.º 19, 1959), pp. 4-5.

[64] N. Almendros, «La nueva ola americana» (*Bohemia*, año 53, n.º 10, 5 de marzo de 1961), pp. 90-91.

[65] C. Zavattini, «First Outline for a Film on Peace» (*Film Culture*, n.º 20 [octubre de] 1959), pp. 3-7, y N. Almendros, «Cesare Zavattini» (*Lunes de Revolución*, n.º 44, 25 de enero de 1960), pp. 5-7; el número 20 de *Film Culture* también incluía un texto de Richard Roud («The Early Work of Bresson», pp. 44-52), con quien Almendros estrecharía amistad en la década de 1980.

[66] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 40; ambos, Bachman y Fenin, colaboradores de *Film Culture*.

El número 20 de *Film Culture*, por lo demás, incluía varias imágenes de *Shadows* (Sombras, 1958) de John Cassavetes y *Pull My Daisy* (Sácame la margarita, 1959) de Robert Frank y Alfred Leslie, emblema filmico de la generación Beat. Ambos films recibirían por entonces el Independent Film Award que otorgaba la revista de Mekas, pues eran consideradas las películas más representativas del cine alternativo neoyorquino, más adelante conocido como el New American Cinema. Almendros rodaría sus propios cortometrajes influido por ambas estéticas: la neorrealista italiana y la del cine no comercial americano.⁶³ Un cine, en sus propias palabras, «original», «anticonformista», «en sustitución del producto acaramelado y falso»⁶⁴ de Hollywood, que incluía, además de *Shadows* y *Pull My Daisy*, los primeros largometrajes de Shirley Clark, Sidney Meyers y Lionel Rogosin, que Almendros posiblemente descubrió durante su exilio americano. No parece casual que, en este mismo número de *Film Culture*, publicase un artículo Zavattini, a quien Almendros entrevistaría meses más tarde, a su regreso a Cuba.⁶⁵ Ni que el catalán mantuviese contacto directo con Mekas, Deren y otras figuras del cine *underground* del Greenwich Village como Gideon Bachman y George Fenin.⁶⁶ Estas dos tradiciones iban a nutrir su propia filmografía, como lo habían hecho la práctica comisarial y su trabajo como crítico de cine.



Almendros, con su cámara Bolex, durante del rodaje de *The Mount of Luna*, Nueva York, octubre-noviembre de 1958.

Cine experimental: *The Mount of Luna* (1958)

Como declaró Almendros a *Sight and Sound* en 1984: «La crítica de cine me permitió analizar el fenómeno de la dirección de fotografía y [...] me enseñó el lenguaje que más tarde necesitaría para establecer un diálogo con los directores; un lenguaje de evaluación estética que expresaba adecuadamente mis ideas sobre el cine».⁶⁷ El propio Almendros iba a poner en acción estas ideas cuando decidió dirigir dos cortometrajes experimentales en Manhattan en otoño de 1958 y primavera de 1959.

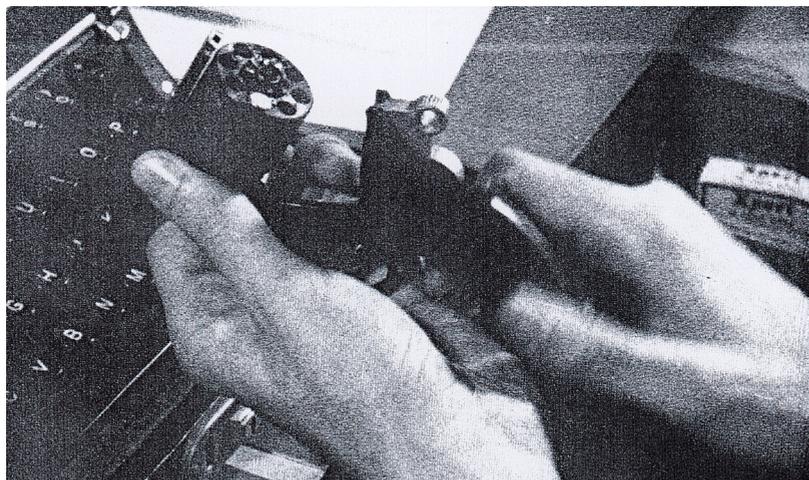
El ajetreo y la vida bohemia de Nueva York servían de contrapunto a la tranquilidad de Poughkeepsie. Como había escrito a Alfonso García-Seguí, amigo de infancia en Barcelona: «No hay en el mundo —ni París, ni Roma, ni Ciudad de México, ni Barcelona—, no hay en el mundo una ciudad más llena de vitalidad, energía, cultura e incultura, vicio y puritanismo, libertad y restricción [que] esta maravillosa New York. ¡Deliciosas ambivalencias!».⁶⁸ Fue entonces, en algún momento del otoño de 1958, cuando Almendros se compró una cámara cine: «Con mis ahorros de profesor, compré una cámara Bolex de 16mm y volví a rodar películas *amateurs* durante los fines de semana».⁶⁹ La primera de ellas fue el cortometraje titulado *The Mount of Luna*, silente, en blanco y negro, de siete minutos de duración, del que desafortunadamente no se ha conservado ninguna copia y del que solo ha sobrevivido un fotograma y una imagen del rodaje.⁷⁰ Sabemos, eso sí, que Almendros lo rodó

íntegramente en el apartamento de su hermana en la Calle 56 Oeste, hacia finales de octubre o comienzos de noviembre de 1958, y que estuvo parcialmente producida por The Film Group de Vassar.⁷¹

Almendros se refirió al cortometraje en muy pocas ocasiones, escuetamente, describiéndolo como «un film experimental *underground* donde todo se contaba con imágenes de las manos de los actores».⁷² Así se describió también en la revista de alumnos de Vassar: como un ejercicio de montaje «a través del uso imaginativo de nada más que el movimiento y la actividad de las manos para contar una historia».⁷³ El «monte de la luna» es, de hecho, y de acuerdo a la quiromancia, uno de los «montes» de la palma de la mano, situado al lado contrario del pulgar (los palmistas lo estudian para revelar la sensibilidad, intuición y talento artístico de cada persona). Fue su hermana quien, más adelante, describiría *The Mount of Luna* con mayor detalle, al tratarse de una idea suya:

Le propuse [a Néstor] hacer un argumento filmando sólo las manos de los personajes y así fuimos hilando la trama. En una familia, la mujer se la pasa jugando canasta con las amigas (éramos María Alvear, otras más y yo), el esposo (interpretado por Humberto Arenal) escribe a máquina para ganarse la vida, pero aun así es quien tiene que abrir cuando llaman a la puerta y recoger el periódico mientras la partida de canasta continúa. La niña (la hija de Arenal), malcriada al fin, lo rompe todo. No salía ni una cara.⁷⁴

The Mount of Luna fue pues rodada con actores no profesionales del círculo de familiares y amigos de Almendros. La trama parece sencilla y el tratamiento, abstracto, al no mostrar el film ningún rostro, a la manera de ciertas películas experimentales de Richter, o tal vez emulando a Bresson, cuyos primeros films prestaban tanta atención a las acciones manuales. El fotograma que ha sobrevivido, de hecho, muestra las manos de Arenal cargando un revólver ante una máquina de escribir. ¿Referencia más o menos directa a la máquina mecanográfica como arma del artista? Por varias reseñas del film en la prensa cubana, sabemos además que ese personaje del «esposo» acaba suicidándose con dicho revólver.⁷⁵ ¿Expresión inconsciente autodestructiva del joven Almendros? ¿O comentario irónico sobre la única salida a la monotonía sin rostro de la vida matrimonial?



Fotograma del cortometraje *The Mount of Luna* (Néstor Almendros, 1958).

[67] Jorge Posada, «Photography as Passion: An Interview with Néstor Almendros» (*Sight & Sound*, vol. 53, n.º 2, primavera de 1984), p. 129.

[68] Carta de N. Almendros a A. García-Seguí, 6 de diciembre de 1957, citada por Laureano Bonet, «Unas cartas inéditas de Néstor Almendros», en Isabel de Riquer et al. (eds.), *Basilio Losada: Ensinar a pensar con liberdade e risco* (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000), p. 188.

[69] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 40; entre 1950 y 1955, Almendros había rodado en Cuba cinco cortometrajes en 8mm y 16mm: *Una confusión cotidiana*, co-dirigida por Tomás Gutiérrez Alea a partir de un relato de Franz Kafka; *La boticaria*, a partir de un relato de Antón Chéjov; *Un monólogo de Hamlet*, co-dirigida por Ramón Suárez; y *Sabá y Nunca*, ambas filmadas en color con película Kodachrome.

[70] El fotograma se publica por primera vez en Henri Béhar, «Néstor Almendros: Un directeur de la photographie, à quoi ça sert» (*La Revue du Cinéma*, n.º 330, julio de 1978), p. 58; la imagen del rodaje, en la versión italiana de *Días de una cámara*, titulada *Néstor Almendros: Direttore della fotografia* (L'Aquila: La Lanterna Magica, 1988), p. 27.

[71] «Bio File», p. 2.

[72] N. Almendros, *Un homme à la caméra*, p. 179.

[73] B. Lachman, «From the Ivory Tower» (*Vassar Alumnae Magazine*, febrero de 1959), p. 26

[74] E. Mirabal y C. Velasco, «María Rosa mira los Almendros», p. 26; a lo que añade: «*The Mount of Luna* es una idea mía, y aunque [Néstor] lo incluye en su filmografía, no me da crédito» (p. 26).

Almendros hizo una primera proyección del cortometraje en el Blodgett Auditorium hacia finales de noviembre del 1958⁷⁶ y, más adelante, a su regreso a Cuba, lo presentó en una sesión sobre cine experimental que tuvo lugar en el Lyceum de La Habana el 11 de noviembre de 1959. El film no tuvo en dicha ocasión una buena acogida: René Jordán lo describió en el periódico *Excelsior* como «un divertimento insípido[,] el género de film de vanguardia que resulta de retaguardia»,⁷⁷ y Fausto Canel, en las páginas del diario *Revolución*, criticó «la excesiva construcción del guión, que no se ha permitido, en una película de montaje como esta, ni la más mínima flexibilidad creadora».⁷⁸ Serían estas críticas al film, además de la ulterior autocritica de Almendros, las que contribuirían a que el catalán restase importancia al cortometraje *a posteriori*; más adelante, de hecho, lo calificaría en distintas ocasiones de «pretencioso», útil sólo en la medida en que le hizo «comprender que no era esa la vía a seguir».⁷⁹ Pero conviene indicar que, en 1958 y 1959, *The Mount of Luna* le sirvió de tarjeta de presentación como cineasta en ciernes en los círculos cinéfilos de Nueva York y La Habana.

En diciembre de 1958, tras acabar el cuatrimestre de otoño en Vassar, Almendros decidió pasar las navidades en Manhattan. El fin de semana del 27 y 28 de diciembre acudió a la convención anual de la Modern Language Association, principal organización del estudio de lenguas y literaturas en el ámbito académico americano, que tuvo lugar en el Hotel Statler-Hilton, frente al Madison Square Garden.⁸⁰ Al día siguiente, el lunes 29, empezó los preparativos del que sería su segundo cortometraje experimental.

«Primer film de éxito»: 58-59 (1959)

A diferencia de *The Mount of Luna*, Almendros siempre se mostró muy satisfecho con 58-59, quizá porque este cortometraje sí disfrutó de una cálida acogida. Afortunadamente, ha sobrevivido una copia del film en 16mm en la Cinémathèque québécoise de Montreal y Almendros dejó constancia de su rodaje de modo mucho más detallado. 58-59 se rodó durante la Nochevieja del 31 de diciembre de 1958, entre las 11 de la noche y la 1 de la madrugada, en Times Square, con motivo del célebre festejo de la entrada de Año Nuevo de 1959 (de ahí su título). Para su filmación, en blanco y negro, Almendros usó dos cámaras, su Paillard Bolex y una Bell and Howell que posiblemente era propiedad de su amigo Charles Ramery, quien figuró en los créditos como ayudante de dirección.

De 8 minutos de duración, la película narra los últimos instantes del año 1958 con planos rodados con la cámara al hombro y a través de un montaje muy ágil, que acelera la duración media de plano a medida que avanza el relato. Es dicho ritmo visual, puntuado con una banda de sonido que prescinde en todo momento de la voz en off (a la manera del *cine-verdad* admirado por Almendros), lo que impone el pulso al cortometraje. Como describió el propio director en *Días de una cámara*,

realicé 58-59 sobre la víspera del Año Nuevo en Nueva York, los últimos diez minutos antes de la medianoche. Una gran multitud se reúne en el cruce de Times Square y la calle 42 para celebrar el fin de año. La gente espera y hay un crescendo en el montaje hasta que las agujas de los relojes marcan las doce. A todos les invade entonces una locura colectiva, empiezan a abrazarse, a gritar y a tocar silbatos, sonajas, trompetas. Fue mi primera película completa, con sonido, con títulos de crédito y la palabra «Fin».⁸¹

[75] Walfredo Piñera describió el cortometraje, con cierta sorna buñueliana, como «ensayo de un suicidio» en su reseña «Una sesión de cine experimental cubano en el Lyceum Lawn Tennis» (*Diario de la Marina*, año CXXVIII, 14 de noviembre de 1959), p. 16A; Arturo Agramonte y Luciano Castillo han señalado recientemente que Almendros trataba de «realizar un pequeño estudio del montaje mediante la expresión de una determinada idea –el suicidio de un hombre en la placidez de su hogar tranquilo– a través de la imagen solamente», en *Cronología del cine cubano IV (1953-1959)* (La Habana, Ediciones ICAIC, 2016), p. 545.

[76] «Bio File», p. 2

[77] René Jordán, «Cine experimental» (*Excelsior*, 12 de noviembre de 1959), s. p.

[78] Fausto Canel, «Notas de una sesión de cine experimental» (*Revolución*, 12 de noviembre de 1959), p. 14.

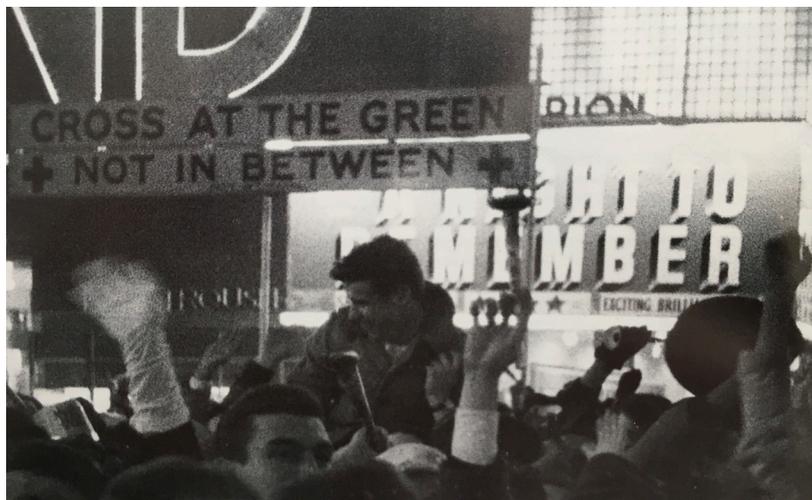
[79] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 40; en el pie de foto del fotograma publicado en *La Revue du Cinéma* en 1978, se describía como: «Un film experimental que resultó ser un callejón sin salida», p. 58.

[80] «Bio File», p. 4.

[81] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 40.

Con estas imágenes de reportaje urbano, Alméndros muestra toda la variedad de tipos neoyorquinos: los jóvenes airados, las parejas de enamorados, los fanáticos religiosos, los oficiales de policía, los turistas asiáticos desorientados, las mujeres afroamericanas que miran a la cámara, los borrachos y vagabundos de Times Square... El objetivo era sorprender a la gente en la calle sin que se diese cuenta, rodar de forma espontánea, sin trípode ni focos, utilizando para ello la película negativa Kodak 3X de gran sensibilidad:

Utilicé con preferencia el espacio que delimitaban las marquesinas de los cines, en donde había mucha luz, casi como en un estudio. Los objetivos eran también de mucha abertura, los Switar f 1.4 de Bolex. En una palabra, aplicaba al cine la técnica ya conocida en la fotografía fija que los americanos denominaban *available light*, luz de ambiente, sin iluminación suplementaria, en las calles, de noche, con los neones, los anuncios luminosos, las vitrinas de las tiendas. Los viandantes aparecían así en silueta, recortados a veces sobre ese fondo luminoso.⁸²



Fotograma del cortometraje 58-59 (Néstor Alméndros, 1959).

Algunos de estos elementos novedosos fueron asimilados, más adelante, como convenciones. «En aquel momento —diría Alméndros—, era inusitado en el cine este tipo de trabajo en la calle con luz natural de noche. Pero hoy resulta una práctica corriente dejar los fondos con luces de neón “quemadas”, sin “equilibrar”».⁸³

58-59 presenta un retablo de rostros y figuras en un momento de celebración y hace un canto —no exento de cierta melancolía (el último plano del film es el de un ciego pidiendo limosna)— a la capital americana de grandes avenidas y oscuros callejones, de brillantes neones y carteles de cine, de rascacielos que se pierden en la niebla y humeantes alcantarillas. La excelente dirección de fotografía y el veloz montaje se combinan con una estridente banda sonora; como señaló René Jordán, «la película tiene un sonido grotesco y ensordecedor, de Día de Juicio Final, en que los ángeles tocan chirriantes trompetas de diez centavos».⁸⁴ Alméndros incorpora el sonido en directo, grabado muy probablemente con un magnetófono portátil de marca Nagra, y lo mezcla con efectos sonoros muy variados en la mesa de postproducción (música circense, pitidos de claxon, risas...). Frente al cine experimental, abstracto,

[82] *Ibid.*, pp. 40-41.

[83] *Ibid.*, p. 41; el propio Alméndros, de hecho, volvería a emplear dicha técnica de planos nocturnos en exteriores, sin luces de apoyo, en varias escenas memorables de *Mi noche con Maud* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) de Rohmer.

[84] R. Jordán, «Cine experimental», s. p.

[85] El primer título del film, luego descartado, fue *People* (carta de N. Almendros a A. García-Seguí, 21 de abril de 1959, archivo de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona).

[86] Jorge Posada, «Photography as Passion», p. 127-128; Denis Kaufman es el verdadero nombre de Vertov.

[87] N. Almendros, «La nueva ola americana», p. 91.

[88] Para un análisis del primer cine documental y de vanguardia americano, incluidos varios «poemas urbanos», véase Lewis Jacobs, «Experiment in Film» (*Hollywood Quarterly*, vol. 3, n.º 2, invierno de 1947-1948), pp. 111-124.

[89] *Subway*, rodado en el metro de Nueva York, en 16mm y de 8 minutos de duración, fue realizado por los estudiantes del curso de 1955 bajo la supervisión de Yael Woll; para una reseña de este film, en el que quizá participó Almendros (y cuya copia digital se guarda en los archivos del City College), véase Frank Kuentzler, «On the 16mm Screen» (*Film Culture*, vol. 2, n.º 2, [verano de] 1956), p. 30.

[90] [«Note»], (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXIII, n.º 28, 20 de mayo de 1959), p. 2; junto a los films de Almendros, se pasaron otros cortometrajes realizados en 1959: dos films del Child Study Department de Vassar, *Fox Hunting* (Caza del zorro) de Margaret Summer y *Antigua* de Lucía Robinson.

[91] David Badder, «Interview with Néstor Almendros» (*Film Dope*, n.º 1, diciembre de 1972), p. [2].

[92] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 40.

[93] Una de estas imágenes, procedentes de la colección de Sergio Almendros, se reprodujo por primera vez en L. Cerarols, «Néstor Almendros», p. 37.

[94] F. Canel, «Notas de una sesión de cine experimental», p. 14.

en interiores, silente y sin rostros de *The Mount of Luna*, en 58-59 Almendros se volcó en un cine documental, concreto, filmado en exteriores, sonoro, sobre la «gente corriente»,⁸⁵ que se alejaba de excesivos vanguardismos y buscaba en su lugar retratar la vida cotidiana de los neoyorquinos de a pie.

La influencia en 58-59 de la tradición del cine documental poético (desde Vertov a Lorenza Mazzetti) es más que notable. Como declaró Almendros en una entrevista para *Sight and Sound* más adelante, «cuando eres joven, eres fácilmente moldeable, como si estuvieras hecho de cera. Yo viví, estudié y me empapé de la obra de Aldo. También me influyeron el *cine verdad* de los hermanos [Boris y Denis] Kaufman; Jean Rouch, el maestro que inspiró la escuela francesa del *cinéma vérité*; y, *last but not least*, el *Free Cinema* británico». ⁸⁶ Aunque no lo explicitase en dicha ocasión, en 58-59 también se observa la huella del cine documental neoyorquino del momento, desde *The Quiet One* (El niño tranquilo, 1948) de Meyers a *On the Bowery* (En el Bowery, 1956) de Rogosin, pasando por los films del matrimonio Morris Engel-Ruth Orkin —*The Little Fugitive* (El pequeño fugitivo, 1953) y *Lovers and Lollipop*s (Amantes y piruletas, 1956)— que el catalán conocía de primera mano. ⁸⁷ Esta tendencia del cine documental estadounidense a menudo había recurrido al rodaje en exteriores, con iluminación natural, y al subgénero de «poema urbano», en el que 58-59 se inserta tan claramente. ⁸⁸ De hecho, el film guarda mucha similitud con *Subway* (El metro, 1955), uno de los cortometrajes colectivos realizados por los estudiantes del Institute of Film Techniques durante el período en el que Almendros había estudiado en dicho centro y donde impartía docencia el propio Meyers. ⁸⁹

El jueves 21 de mayo de 1959, a las 8:00 de la tarde, con motivo del último encuentro del cineclub de Vassar, Almendros proyectó *The Mount of Luna* y 58-59 —esta bajo el título *New Year's Eve on Times Square* (Nochevieja en Times Square)— en el Blodgett Auditorium. Fue la primera proyección pública de 58-59 en América. ⁹⁰ ¿Hubo alguna otra sesión de ambos cortometrajes en la ciudad de Nueva York? Muy probablemente. En una entrevista en 1972, Almendros mencionó un pase ante algunos de los miembros de *Film Culture*: «Proyecté 58-59 en un café en Nueva York [...] y vinieron todos y al parecer les gustó». ⁹¹ Algo que reiteró más adelante en *Días de una cámara*: «58-59 fue mi primer éxito —pequeño éxito, claro— en cuanto el grupo de cine experimental de Nueva York se fijó en ella, la alabó y eso me dio ánimos». ⁹² Desconocemos cuándo y dónde exactamente tuvo lugar dicha proyección, y cómo tomó forma esa reacción positiva del círculo de Deren y Mekas, pero es posible que fuera en el mes de mayo o junio de 1959 en alguno de los cafés frecuentados por el grupo en Greenwich Village. Quizá también de esa fecha sean unas fotografías que muestran a Almendros en Brooklyn Bridge, junto a Ramery y a un compañero puertorriqueño, rodando con su cámara de cine de 16mm las vistas del puente neoyorquino. ⁹³

Por lo demás, 58-59 también se proyectó en la sesión de cine experimental del Lyceum de La Habana en noviembre de 1959, junto al cortometraje *Diez centavos* (1959) de Antonio Cernuda y los medietrajes *Uno, el solitario* (1959) de Plácido González y *El Mégano* (1955) de Julio García Espinosa (con la colaboración de Gutiérrez Alea). De hecho, según los asistentes a la muestra, 58-59 fue el film que tuvo mayor impacto. Canel escribió al día siguiente de la proyección que el cortometraje de Almendros fue «la mejor de las cintas presentadas en la sesión del Lyceum, y el intento más importante y logrado dentro de nuestro cine experimental»; ⁹⁴ Walfredo Piñera lo describió como la película «que mayor impresión nos causó por su mérito



“58-59”, es sin lugar a dudas la mejor de las cintas presentadas en el Lyceum, y el intento más importante y logrado dentro de nuestro cine experimental.

Fotograma del cortometraje 58-59 (Néstor Almendros, 1959), con pie de foto de Fausto Canel y reproducido en el diario *Revolución*, La Habana, 12 de noviembre de 1959, p.14.

como testimonio social»;⁹⁵ y Jordán, como «el film del paroxismo, la apoteosis de la soledad en compañía: Almendros ha sabido darle a su película esa corriente de angustia que es el substrato de toda gran alegría colectiva y exhibicionista».⁹⁶

Una cuarta reseña de 58-59, publicada sin firma en la revista habanera *Carteles* (pero escrita muy posiblemente por el director de la sección de cine de dicha publicación, Guillermo Cabrera Infante), decía:

Almendros no tiene miedo a casi nada y su cámara vuela, pasea, nada, corre, mira arriba y abajo y se siente tan cómoda en la mano como en un carril. Luego, en el cuarto de montaje, ha olvidado los conceptos de los seguidores de Eisenstein y en vez de colocar una foto junto a la otra, deja que la acción fluya con la misma suavidad y con idéntica naturalidad a la de la cámara-ojo; lo que la cámara ve es lo que el espectador ve⁹⁷.

Cabrera Infante, de hecho, contraponía la visión del film de Almendros en 58-59 a la de Gutiérrez Alea y García Espinosa en *El Mégano*, que describía ahora como «rígida, antinatural y no exenta de cierta ampulosidad mecánica», y cuya intención «neorrealista» consideraba ya pasada de moda.⁹⁸ El comentario revelaba una temprana divergencia de lo que, más adelante, se convertiría en una profundísima sima entre el cine cubano filmado dentro y fuera de la isla.

En cualquier caso, la relevancia de 58-59 se debe hoy a varios elementos: el histórico (combinación del docudrama americano de sesgo experimental y de las diversas expresiones del *cine-verdad*), el tecnológico (aparición de las cámaras portátiles de

[95] W. Piñera, «Una sesión de cine experimental», p. 16A.

[96] R. Jordán, «Cine experimental», s. p.

[97] [G. Cabrera Infante], «Cine experimental cubano» (*Carteles*, año 41, n.º 7, 14 de febrero de 1960), p. 44; Almendros volverá a proyectar 58-59 en la Cinéma-thèque Française, por mediación de Jean Rouch, en otoño de 1962; en Barcelona, en la Sala Aixelá, a mediados de la década de 1960 —véase P. Gimferrer, «Antaño y ahora: Néstor Almendros» (*Destino*, año 41, n.º 2167, 19 de abril de 1979), p. 32— y, años más tarde, en la retrospectiva de su trabajo organizada por el Museum of the Moving Image de Nueva York (enero-febrero de 1989).

[98] [G. Cabrera Infante], «Cine experimental cubano», p. 44.



Almendros, con una cámara Arriflex de 16mm, y Charles Ramey, con visor, rodando un film experimental inacabado en el puente de Brooklyn, Nueva York, hacia verano de 1959.

16mm, del celuloide Kodak 3X, de las grabadoras Nagra) y el estético (el indudable talento de Almendros para llevar a la fotografía de cine varias técnicas establecidas en la fotografía fija por artistas como Henri Cartier-Bresson o Robert Frank). Todas estas características hacen del cortometraje una pequeña joya del cine neoyorquino del momento y lo convierten, sin duda, en un título esencial del cine español en el exilio.

Coda

«Supongo que, de haber decidido quedarme en Estados Unidos —diría Almendros en *Días de una cámara*—, hubiera llegado a ser uno de los cineastas *underground* de la escuela de Nueva York, dada mi afinidad con aquel movimiento que apenas comenzaba. Pero esto ocurría en 1959, el año del triunfo de Castro en Cuba».⁹⁹ Fueron miembros del propio gabinete revolucionario los que establecieron un primer contacto con Almendros al poco de formarse el nuevo gobierno en enero de 1959. En su primer viaje oficial al extranjero como Primer Ministro de Cuba, Fidel Castro visitó Estados Unidos, en el mes de abril, junto a una comitiva de periodistas e intelectuales que incluía a Cabrera Infante, Teté Casuso, Carlos Franqui y el fotógrafo Alberto Korda. Tras el frío encuentro de Castro con el vicepresidente Richard Nixon en Washington, la

comitiva viajó a Nueva York, donde el joven líder cubano fue recibido con verdadero candor popular (1.500 personas a su llegada a Penn Station, 16.000 personas en su discurso en Central Park, admiración internacional tras su rueda de prensa en sede de las Naciones Unidas...)¹⁰⁰

Fue entonces, la última semana de abril de 1959, cuando Almendros se reunió con varios miembros de dicha comitiva. Se conservan dos fotografías de un encuentro ante del Arco del Triunfo de Washington Square, en el que estuvieron presentes, entre otros, Cabrera Infante, Humberto Arenal y el periodista Óscar Hurtado. Fueron ellos posiblemente quienes informaron a Almendros con más detalle de la recién fundación del ICAIC y de los proyectos de rodar *Cuba baila* de García Espinosa e *Historias de la Revolución* de Gutiérrez Alea a partir de un guion co-escrito por el propio Arenal.¹⁰¹ La nueva industria del cine cubano, en manos ahora de antiguos amigos y miembros de su generación, ofrecía a Almendros la posibilidad de hacerse director de cine profesional: «Decidí volver a La Habana. La revolución significaba una atracción irresistible».¹⁰²

A finales del verano de 1959, Almendros dejó Nueva York y regresó a Cuba. Ni por asomo podía imaginar, al poner de nuevo sus pies en la isla, que aquella «atracción irresistible» con la Revolución se iba a disparar —y de qué manera— durante los meses que se avecinaban. Los acontecimientos de los tres próximos años, de hecho, marcarían su destino para siempre.

[99] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 41.

[100] Véase la crónica del viaje de Castro en G. Cabrera Infante, «Viajando con Fidel» (*Revolución*, 23 de abril de 1959), pp. 1 y 15.

[101] La gestación de ambos proyectos se describe en la correspondencia de Alfredo Guevara, *¿Y si fuera una huella? Epistolario* (Madrid, Ediciones Autor, 2008), pp. 13-66, así como en Dolores Calviño y Mario Naité, *Memorias de Cuba Baila* (La Habana, ICAIC, 2011).

[102] N. Almendros, *Días de una cámara*, p. 41.



Óscar Hurtado, Humberto Arenal, Guillermo Cabrera Infante y Néstor Almendros en Washington Square, Nueva York, abril de 1959.

FUENTES

Carpeta Néstor Almendros, Special Collections, Vassar College (Poughkeepsie, Nueva York)

Records of the Summer Programs, Special Collections, Middlebury College (Middlebury, Vermont).

Fons Josep Ferrater Mora, Universitat de Girona (Girona).

Archivo de Belén Piqueras, Almansa.

BIBLIOGRAFÍA

AGRAMONTE, Arturo, y CASTILLO, Luciano, *Cronología del cine cubano IV (1953-1959)*, La Habana, Ediciones ICAIC, 2016.

ALMENDROS, Néstor, «The Cinema in Cuba» (*Film Culture*, vol. 2, n.º 3, 1956), p. 21.

–, «¡Hollywood ya no existe!» (*Carteles*, año 38, n.º 23, 9 de junio de 1957), pp. 37 y 68-70.

- , «Hollywood va a Reno» (*Cinema nuovo*, año VI, n.º 118, 15 de noviembre de 1957), pp. 255-257.
- , «Estudio fonético del español en Cuba (región occidental)» (*Boletín de la Academia Cubana de la Lengua*, vol. II, n.º 1-2, enero-junio de 1958), pp. 138-176.
- *et al.*, «Letter to the Editor» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 14, 14 de enero de 1959), p. 2.
- , «Montage Seen as Key to Art of the Cinema» (*Vassar Miscellany News*, vol. XXXXIII, n.º 25, 29 de abril de 1959), pp. 3 y 5-6.
- , «Neorealist Cinematography» (*Film Culture*, n.º 20, [octubre de] 1959), pp. 39-43.
- , «G. R. Aldo y la plástica neorealista: In memoriam» (*Revolución*, 6 de octubre de 1959), p. 15.
- , «Cesare Zavattini», (*Lunes de Revolución*, n.º 44, 25 de enero de 1960), pp. 5-7.
- , «El montaje cinematográfico» (*Casa de las Américas*, n.º 3, octubre-noviembre de 1960), pp. 52-55.
- , «La nueva ola americana» (*Bohemia*, año 53, n.º 10, 5 de marzo de 1961), pp. 90-91.
- , «Dos teorías del cine» (*Cuadernos*, n.º 78, noviembre de 1963), pp. 65-68.
- , «El cine mexicano: desde la etapa industrial hasta la “nueva ola”» (*Cuadernos*, n.º 89, octubre de 1964), pp. 57-62.
- , *Cinemanía* (Barcelona, Seix Barral, 1992).
- , *Días de una cámara* (Barcelona, Seix Barral, 1993).
- BADDER, David, «Interview with Néstor Almendros» (*Film Dope*, n.º 1, diciembre de 1972), s.p.
- BÉHAR, Henri, «Néstor Almendros: Un directeur de la photographie, à quoi ça sert» (*La Revue du Cinéma*, n.º 330, julio de 1978), p. 58.
- BONET, Laureano, «Unas cartas inéditas de Néstor Almendros», en Isabel de Riquer *et al.* (eds.), *Basilio Losada: Ensinar a pensar con liberdade e risco* (Barcelona, Universitat de Barcelona, 2000), pp. 185-192.
- CABRERA INFANTE, Guillermo, «Cine experimental cubano» (*Carteles*, año 41, n.º 7, 14 de febrero de 1960), p. 44.
- CANEL, Fausto, «Notas de una sesión de cine experimental» (*Revolución*, 12 de noviembre de 1959), s. p.
- CASTAÑO, Juan A., *et al.*, *Néstor Almendros* (Las Palmas, Cuadernos de Filmoteca Canaria, 2003).
- CERAROLS, Lluís, «Néstor Almendros: Biografía d'un home de cinema» (*Modilianum*, n.º 35, segundo semestre de 2006), pp. 33-50.
- FREEMAN, S., *The Middlebury College Foreign Language Schools, 1915-1970: The Story of a Unique Idea* (Middlebury, Middlebury College Press, 1975).
- GIMFERRER, Pere *et al.*, *Néstor Almendros* (Barcelona, Filmoteca de Catalunya, 1993).
- GOSÁLVEZ, Antonio, *Néstor Almendros en Sevilla* (Sevilla, Filmoteca de Andalucía, 1999).
- GRAS, Dunia, «Introducción», en *El arte de la nostalgia: Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante* (Madrid, Verbum, 2013), pp. 9-35.
- JORDÁN, René, «Cine experimental» (*Excelsior*, 12 de noviembre de 1959), s. p.
- MIRABAL, E., y VELAZCO, C., «María Rosa mira los Almendros» (*Revolución y cultura*, época V, n.º 4, octubre-diciembre de 2010), pp. 21-28.
- PIÑERA, Walfredo, «Una sesión de cine experimental cubano en el Lyceum Lawn Tennis» (*Diario de la Marina*, año CXXVIII, 14 de noviembre de 1959), p. 16A.
- POSADA, Jorge, «Photography as Passion: An Interview with Néstor Almendros» (*Sight*

- & *Sound*, vol. 53, n.º 2, primavera de 1984), pp. 124-129.
- RODRÍGUEZ, Juan, «Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)» (*Iberoamericana*, vol. XII, n.º 47, 2012), pp. 157-168.
- , «Néstor Almendros en el ojo del huracán: el caso de *Gente en la playa*» (*Migraciones y exilios*, n.º 15, 2015), pp. 63-86.
- RUSSELL, S. A., «Interview with Néstor Almendros» [31 de marzo de 1973], en *Semiotics and Lighting: A Study of Six Modern French Cameramen* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1981), pp. 84-96.

Recibido: 1 de noviembre de 2019

Aceptado para revisión por pares: 13 de marzo de 2020

Aceptado para publicación: 31 de agosto de 2020

EL PRIMER TRABAJO DEL HÉROE: *HERAKLES* DE WERNER HERZOG

Hero's First Labour: Werner Herzog's *Herakles*

CHANTAL POCH^a

Universidad Pompeu Fabra

DOI: 10.15366/secuencias2021.53.002

RESUMEN

La obra del cineasta bávaro Werner Herzog ha sido ampliamente estudiada; su primer cortometraje *Herakles* (1962), en cambio, ha merecido poca atención. Este artículo tratará de solventar ese vacío. Después de apuntar algunos vínculos personales de Herzog con el mundo clásico, exploraremos las características principales de Herakles como héroe para esbozar los motivos de su interés para el director. A continuación, analizaremos el contenido del cortometraje localizando en él los trabajos descritos en la *Biblioteca* de Apolodoro y fijándonos en su traslado a la contemporaneidad. Tras este análisis compararemos el Herakles que aparece en el film con los Herakles del péplum y algunos personajes posteriores del director para acabar definiendo una idea de forzado particular de la filmografía de Herzog que entronca directamente con la propia visión de su carrera creativa.

Palabras clave: Werner Herzog, cortometraje, recepción clásica, cine alemán, Herakles.

ABSTRACT

Bavarian filmmaker Werner Herzog's work has been widely studied; his first short film *Herakles* (1962), however, has received scarce attention. This paper aims to fill this gap. After focusing on Herzog's personal connections to the classical world, we will explore the main attributes of Herakles as a hero to come to terms with the director's interest in this mythical figure. We will continue with the analysis of the short's content, locating in it the labours described in Apollodorus' Library and examining their contemporary reconfiguration. We will proceed with the comparison of Herzog's Herakles with the peplum Herakles as well as with some of the filmmaker's later characters to conclude defining an idea of a particular strongman that appears throughout Herzog's filmography and that is directly related to his own vision of his creative career.

Keywords: Werner Herzog, short film, classical reception, German cinema, Herakles.

[a] **CHANTAL POCH** (Mataró, 1993). Doctora en Comunicación por la Universidad Pompeu Fabra con una tesis sobre el cine de Andrei Tarkovski, Werner Herzog y Terrence Malick. Graduada en Comunicación Audiovisual y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la misma universidad, durante el cual ejerce de asistente de docencia. Recientemente ha participado en el libro colectivo *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos* (Cátedra, 2018), ha publicado artículos académicos en *L'Atalante* y *Open Cultural Studies*, entre otros, y ha realizado una estancia en el Centro Studi ClassicA de la Universidad IUAV de Venecia. Combina su investigación con la actividad poética.
chantalpr@gmail.com

Introducción

Muchas cosas se han escrito sobre la obra del cineasta Werner Herzog, pero pocas sobre su cortometraje *Herakles*, realizado en 1962. El corte que circula actualmente apenas dura doce minutos – se sabe que existe una anterior versión, no consultable.¹ Cuando Herzog filmó *Herakles*, contaba con tan solo diecinueve años y nada de experiencia cinematográfica. Pese a estas circunstancias, *Herakles* no solo presenta unas decisiones estéticas suficientemente extravagantes como para prestarles atención, sino que plantea un diálogo especialmente interesante con la filmografía posterior del director dada su elección temática. Por ello, en este artículo nos centraremos en dos ideas indisociables de *Herakles* en la actualidad: la fuerza y lo clásico. En un primer apartado nos fijaremos en la constatable relación previa del director con los clásicos, tanto en lo que a formación se refiere como en lo personal. Presentaremos después brevemente los atributos dominantes de Herakles a lo largo de la historia y observaremos cómo algunos rasgos estéticos del cortometraje respaldan estos atributos. Tras detenernos trabajo por trabajo en el traslado de las descripciones de la *Biblioteca* de Apolodoro a imágenes contemporáneas, extraeremos algunas ideas alrededor de la fuerza que pondremos en diálogo con el resto de la filmografía de Herzog. Para concluir, plantearemos una extrapolación de lo estudiado a la carrera del director que nos permita acercarnos al significado de este primer cortometraje.

Werner Herzog y los clásicos

Cuando *Herakles* se estrena, Werner Herzog tan solo lleva un año estudiando literatura, historia y teatro en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich, por lo que para entender el contexto de esta primera incursión en el cine necesitamos retroceder un poco más en el tiempo. Herzog, nacido Werner Stipetic en Sachrang, pasa su infancia en esta aldea y al crecer empieza el instituto en Heilbronn, cuando en 1953 se traslada con su madre a Múnich. Allí pasa a ser alumno de otro centro: el Maximiliansgymnasium, hasta 1961. No se trata de un dato anecdótico: «Estaba en el instituto en Múnich y la escuela tenía preferencia por lo clásico [*had a classical bias*]. Teníamos Latín y Griego Antiguo», cuenta él mismo.² El Maximiliansgymnasium, todavía hoy abierto, presume de un énfasis humanístico claro: desde el quinto curso todos los alumnos estudian latín y, desde el octavo, griego antiguo. «No me gustaba la escuela, soy bastante autodidacta, nunca confié en la escuela, nunca confié en los maestros, pero algo se quedó ahí y solo después de la escuela, cuando ya hacía tiempo que la había terminado, empezó a gustarme. Empecé a leer, y por supuesto mi capacidad lectora en griego antiguo o latín está limitada por mi conocimiento del teatro griego, muy, muy, limitado. Mi conocimiento de la filosofía griega, bastante limitado. Evidentemente teníamos que leer a Platón en su original en la escuela, pero nunca tocó mi alma: eran otras cosas. Eran otras cosas las que me conmovieron y mantuvieron a mi mente comprometida hasta el día de hoy», declara Herzog.³ Tal fue el interés posterior del director en el griego antiguo que, según sus declaraciones, durante un tiempo de su vida fue capaz de mantener conversaciones en hexámetros con facilidad.⁴ Otra influencia primeriza fue de carácter familiar. En más de una ocasión Herzog habla de lo importante que fue su abuelo en su vida: Rudolph Herzog era arqueólogo y trabajó durante ocho años en la isla de Kos, donde encontró un Asklepeion —y donde más tarde Herzog rodaría *Últimas palabras* (*Letzte Worte*, 1968) y *Signos de vida* (*Lebenszeichen*, 1968).⁵

[1] Kraft Wetzel, «Interview with Werner Herzog», en Peter W. Jansen y Wolfram Schütte (eds.), *Interviews: Herzog / Kluge / Straub* (Múnich, Carl Hansen Verlag, 1976).

[2] John O'Rourke, «Filmmaker Werner Herzog to Reflect on his Career Tonight» (*Boston University Today*, 25 marzo 2019).

[3] Werner Herzog y Paul Höldengraber. Conversación. Onassis Encounters (Nueva York, 16 junio 2015).

[4] Werner Herzog y Paul Höldengraber. Conversación. Onassis Encounters (Atenas, 15 abril 2019).

[5] Werner Herzog y Paul Höldengraber. Conversación. Onassis Encounters (Nueva York, 16 junio 2015); Herzog, Werner y Paul Höldengraber. Conversación. Onassis Encounters (Atenas, 15 abril 2019).

Inspirado por esta misma admiración Herzog viajó varias veces a Grecia durante su adolescencia, en una de ellas recorriendo toda la isla de Creta montado en un burro.

No solo los estudios sobre su obra han detectado la influencia de la cultura clásica en Herzog;⁶ el mismo cineasta asume la influencia que todo este fermento ha tenido en él. Refiriéndose a *Fitzcarraldo* (1982), hablará de su componente de Sísifo en varias ocasiones; respecto a *El diamante blanco* (*The White Diamond*, 2004), dirá que tras el hecho de preguntar al protagonista por la muerte de su mentor está la intuición de «algo de tragedia griega, una especie de castigo por haber querido volar».⁷ A finales de los años noventa Werner Herzog conoce a Herbert Golder, profesor de estudios clásicos en la Boston University, que en ese momento está explorando un caso real de matricidio. Herzog toma las riendas del proyecto y junto a Golder escribe lo que será *My Son My Son What Have Ye Done* (2010). Producida por otro admirador confeso de Herzog, David Lynch, la película narra cómo un hombre que en sus ratos libres ensaya la *Orestíada* de Esquilo junto a su grupo de teatro acaba llevando su papel protagonista a la vida real. El origen de este interés del bávaro en el proyecto está claro para Golder: «Cuando descubrí el trabajo de Werner me di cuenta: esto es tragedia griega. Si hoy Sófocles estuviera vivo, estas serían las películas que estaría haciendo».⁸

Golder, también editor jefe de *Arion: A Journal for Humanities and the Classics*, invitará a Herzog a publicar en un par de ocasiones desde su encuentro. Un primer texto consiste en la transcripción de una charla que el director dio sobre su concepto de verdad, donde se remite al origen etimológico de la palabra griega *alétheia*.⁹ Se trata de un artículo ampliamente citado en los estudios sobre su obra, pues es una de las primeras ocasiones en la que se refiere a un tema que posteriormente ha marcado su recepción crítica. La otra publicación, en cambio, ha pasado completamente desapercibida. Resulta relevante para nosotros porque resume de manera clara su posición respecto a la importancia de la incorporación de la cultura clásica en la contemporánea. El breve texto, publicado en 2012 y titulado «On Pope Benedict's Address to the Bundestag», solo pretende llamar la atención a los lectores de la revista sobre la profundidad de pensamiento que el autor detecta en dicho Papa, pero termina con una significativa afirmación: «El Papa Benedicto es fluente en latín y lee griego antiguo y hebreo bíblico, y su discurso está en la mejor tradición de los clásicos – aún más: cómo todavía sirven como principios guía para el Mundo Occidental».¹⁰ Los clásicos como principios-guía: eso mismo debió tener en mente cuando decidió que en su Rogue Film School la primera obra de su lista de lecturas obligatorias fuese *Las Geórgicas* de Virgilio.¹¹

El cuerpo del héroe

La relación de Werner Herzog con la cultura clásica queda clara, pero ¿por qué empezar con Herakles? Aunque el director hable del corto como si hubiera sido poco más que una composición aleatoria, Herakles no es un personaje mitológico cualquiera. Su entrada en el LIMC registra: «El más fuerte de los héroes, se superó solo con su fuerza en lugar de con astucia o ayuda divina».¹² Herakles es el héroe de lo físico, uno de los principales intereses temáticos de Herzog a lo largo de su carrera.

Varios autores clásicos destacan de Herakles su altura y corpulencia. Si es verdad que sus representaciones en la antigüedad van acompañadas a menudo de, por ejemplo, la piel del León de Nemea o un garrote, también lo es que ya desde el principio siempre aparecen delineados o esculpidos claramente sus pectorales o abdominales y

[6] Thomas Elsaesser, *New German Cinema. A History* (New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1989).

[7] Werner Herzog, Lesson 21: Documentary. Eliciting Difficult Stories. *Werner Herzog teaches filmmaking*. Masterclass.com (2016).

[8] Steven Grossmith, «Steve Grossmith interviews Herbert Golder at Fusion International Film Festivals» (5 abril 2019).

[9] Werner Herzog, «On the Absolute, the Sublime, and Ecstatic Truth» (*Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 17, n.º 3, 2010), pp.1-12.

[10] Werner Herzog, «On Pope Benedict's Address to the Bundestag» (*Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 19, n.º 3, 2012), pp.1-2.

[11] Ver página web de la escuela: <http://www.roguefilmschool.com/about.asp>

[12] *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) (Zúrich, Artemis, 1981-1999). Entrada «Herakles 728».

que, poco a poco, su principal atributo pasa a ser su propio cuerpo. Sin duda es este cuerpo musculoso lo que ha travesado con mayor fuerza la imaginación de los artistas a lo largo de la historia. En la misma ciudad de Múnich el director podría haberse encontrado entre varias otras representaciones de Herakles desde una cabeza del siglo I en la Gliptoteca hasta una estatua barroca en el Schlosspark Nymphenburg. Separadas por siglos de diferencia, ambas obras comparten un especial énfasis en la robustez del héroe. En la estatua barroca, obra de Giuseppe Volpini, los muslos y antebrazos de Herakles se presentan enormes y adornados con varias capas de músculos mientras éste acaricia tranquilamente al león. De la obra romana solo queda la cabeza; pese a eso vemos un cuello grande y fuerte que anuncia el resto de su cuerpo como una mole. El paso del tiempo ha deteriorado la estatua, pero la extraordinaria fuerza de Herakles ha logrado permanecer.



Izquierda, Gliptoteca de Múnich (inv. 245), siglo I d.C. Copia de estatua del siglo II a.C.; arriba, fotograma de *Herakles* (1962) «...en este cuello llevé el cielo» (*Metamorfosis* de Ovidio, libro IX, 199).

El cortometraje empieza con el detalle de un torso sobre el que aparecen los créditos iniciales. Se trata de un fragmento de cuerpo bien perfilado, con unos músculos imponentes: un juego de exposiciones lo muestra bien oscuro sobre un fondo blanco, como si de una silueta negra en un vaso de cerámica se tratara. Cuando acaban los créditos, un *zoom out* permite a la cámara mostrar la verdadera naturaleza de aquello que veíamos: no un cuerpo real, sino un póster del cual, ahora sí, un hombre real se ejercita en un gimnasio. Pesa en mano, sus ojos miran al vacío, concentrados. Y es que Herakles es, también, el héroe de los gimnasios. Uno de los emplazamientos más frecuentes de las estatuas en su honor en la Antigua Grecia eran estos verdaderos lugares de reunión, tal y como apunta Pausanias.¹³ En medio de su esfuerzo, los hombres podían ver al héroe y recordar sus hazañas; de un modo similar, el ser del cortometraje habita un espacio con imágenes de otros hombres que de alguna manera han pasado, también, a la inmortalidad, quedando plasmado su cuerpo en la pared.

El corto consiste en una serie de imágenes de los ejercicios de entreno de este

[13] Pausanias, *Descripción de Grecia* (Madrid, Gredos, 1984), sección 4.32.1.

protagonista, de algunas de sus poses de exhibición y de las de otros culturistas, además de imágenes de archivo de otros eventos que por ahora dejaremos de lado. En la puesta en escena de este entrenamiento hay principalmente dos elecciones que llaman la atención. La primera tiene que ver con la composición: en su gran mayoría, los planos ofrecidos son medios, primeros y detalle. Este predominio es acompañado desde el principio por una preferencia por lo fragmentario: la cámara se acerca al cuerpo del culturista fijándose ahora en un brazo, ahora en la axila, ahora en sus abdominales. Vemos planos de músculos concretos flexionándose y contrayéndose en una imagen no muy habitual. La atención a estos relieves del cuerpo parece hacer hincapié en lo que en realidad estamos viendo; el culturismo consiste, al fin y al cabo, en modelar el cuerpo. Cada una de las líneas que vemos es producto del esculpir de este hombre en movimiento. La atención a los detalles de la musculatura es similar a aquella que los artistas griegos pusieron sobre las esculturas de Herakles; como nota Blanshard en su estudio, el Hércules Farnesio en particular ha tenido una gran influencia sobre el mundo del culturismo.¹⁴ Hecha para los baños de Caracalla en Roma en el 216 y actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, el célebre Hércules Farnesio es en realidad una de muchas copias de un bronce original perdido del escultor griego Lisipo o su círculo, elaborada en torno al 330 a. C. La estatua muestra a Herakles/Hércules reposando parte de su cuerpo apoyado en su garrote, con un pie avanzado y una mano ligeramente extendida mientras que en la otra guarda las manzanas del Jardín de las Hespérides. Aunque esté en un momento de reposo —popularmente se le ha conocido como Hércules cansado—, la posición semiflexionada que adopta permite mostrar la tensión de sus músculos, especialmente aquellos de los brazos, los muslos y el torso, muy curvado hacia la cadera. La comparación con otras estatuas masculinas de Lisipo, como Hermes atándose una sandalia, el Vertedor de aceite o el Apoxiómeno no deja duda: el cuerpo de Herakles supera en tamaño y fuerza tanto al de los atletas como al de los dioses. No estamos delante de un cuerpo que un hombre pueda conseguir solo con esfuerzo; debe buscarse tener ese cuerpo, centrarse en cada músculo. El cuerpo del Hércules Farnesio está formado por ingentes masas que luchan entre ellas; las mismas que vemos moverse en el cuerpo del *Herakles* de Herzog, la tensión de las cuales es subrayada por una iluminación que tiende al claroscuro.

El otro elemento de puesta en escena que destaca por su evidencia incumbe a lo que podríamos llamar el ritmo del cortometraje. Los planos son cortos y en varias ocasiones las imágenes se intercalan de manera que volvemos varias veces a la misma acción desde otra, por ejemplo: vemos una pesa girando, un brazo flexionándose, una pesa girando, un brazo flexionándose. Además, cada una de estas imágenes muestra un breve movimiento, de forma que una al lado de la otra genera

[14] Alastair Blanshard, *Hercules: a Heroic Life* (Londres, Granta Books, 2005), p.155.



Fotogramas de *Herakles*.

una cadena de ejercicios de ritmo constante. Tanto los efectos sonoros metálicos y estridentes como el hecho de que la cámara se acerque varias veces a los engranajes de cada aparato aumentan la sensación de estar delante no de un cuerpo humano sino de una pieza que participa en una maquinaria. Esta atención al engranaje, a la parte pequeña y el movimiento repetido e intenso, es la misma que se repetirá en la secuencia del barco de *Fitzcarraldo* décadas después. Pero mientras que allí estos engranajes se funden en una estética de árboles y barro, de paisaje natural, aquí estamos delante de un espacio cerrado, blanco, frío. Hay algo de artificial en la visión herzogiana del culturismo.

Los trabajos

A lo largo del cortometraje, en seis momentos la imagen se congela para mostrar un texto en pantalla. Se trata de seis preguntas, tras la aparición de cada una de las cuales entran en escena imágenes ya no de culturismo, sino de otros eventos que no ha filmado el propio Herzog. Los eventos se mezclan e intercalan con los ejercicios del protagonista y la exhibición de poses de otros hombres del mismo modo en que lo hacen el resto de las imágenes. Cada una de estas interrogaciones alude a alguno de los trabajos de Herakles y la relaciona solo a partir del montaje yuxtapuesto con filmaciones de archivo modernas. La historia de los trabajos de Herakles ha llegado hasta hoy influenciando a pintores, escritores, cineastas y hasta diseñadores de videojuegos en gran medida. Cuando Herakles asesina a su familia por culpa de la locura al que Hera le ha condenado —recordemos que el héroe es producto de una de las muchas infidelidades de Zeus— se marcha a expiar sus pecados al servicio de Eristeo. Este le encarga los famosos trabajos, tras los cuales se hará inmortal.

La primera pregunta que aparece en pantalla versa «¿Limpiaré el establo de Augías?» [*Wird er den Augiasstall säubern?*]. Según la narración que de la leyenda da Apolodoro en su *Biblioteca* —de ahora en adelante usaremos esta misma obra como referencia, por la extensión con la que trata el tema—,

Como quinto trabajo Euristeo le ordenó sacar en un día el estiércol del ganado de Augías. Éste era rey de Élide, hijo de Helios según unos, según otros de Posidón, y según otros aun de Forbante, y poseía muchos rebaños de ganado. Herakles se presentó a él y sin revelar le la orden de Euristeo le dijo que sacaría el estiércol en un solo día a cambio de la décima parte del ganado. Augías, aunque incrédulo, aceptó el trato; Herakles, puesto por testigo Fileo, el hijo de Augías, abrió una brecha en los cimientos del establo y desviando el curso del Alfeo y el Peneo, que discurrían cercanos, los encauzó hacia allí e hizo otra abertura como desagüe.¹⁵



Hércules Farnesio. Glykon de Atenas, siglo III d. C. Copia de un bronce de Lisipo, siglo IV a. C. Museo arqueológico nacional de Nápoles (inv. 6001).

[15] Apolodoro, *Biblioteca* (Madrid, Gredos, 1985), sección 2.5.5. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda.

La interpretación en el corto del trabajo sucede así: la interrogación detiene una imagen frontal de Herakles cogiéndose las manos tras la espalda para sacar los pectorales con fuerza. Travelling de derecha a izquierda de un basurero que acaba en una zona donde se acumulan cajas de cartón; un hombre se ocupa de tirar aquellas que han quedado separadas más hacia las otras. El héroe balancea su torso con mirada concentrada, la cámara se acerca a sus pectorales y abdominales. Un gorro y unos guantes tirados por el suelo; un movimiento brusco deja aparecer la imagen de una enorme montaña de basura. Como en el establo de Augías, la basura se acumula infinitamente. El héroe practica una pose delante del espejo; a su espalda vemos a su modelo en un póster marcando una posición exagerada. Detalle del bíceps del protagonista. El protagonista haciendo pesas. Nadie acaba con la suciedad del basurero.

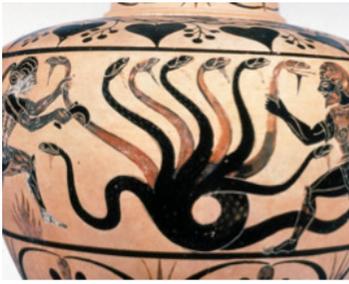


Izquierda, siglo III d. C., Valencia. Museo Arqueológico Nacional; centro y derecha, fotogramas de *Herakles*.

A continuación, pasamos a un espacio distinto, un escenario sobre el que un hombre totalmente cubierto de aceite exhibe sus músculos delante de un telón. Otro hombre realiza una posición distinta y su imagen se detiene con los brazos plegados sobre su pecho. «¿Matará la serpiente de Lerna?» [*Wird er die lernäische Schlange töten?*], pregunta el texto. Vemos una fila de coches formando una serpiente a lo largo de una carretera. Algunos conductores bajan de sus coches. Un culturista muestra el movimiento de sus omoplatos y tensiona los brazos hacia arriba. Una placa en la carretera muestra que se trata del kilómetro 138,5 mientras los coches siguen parados. El culturista flexiona los brazos, ahora hacia nosotros, y vuelve a plegarlos en su posición inicial. Un travelling a lo largo de la carretera muestra como la fila de coches detenidos se alarga hasta lo infinito. Veamos lo que Apolodoro recoge sobre este monstruo de Lerna:

Como segundo trabajo le ordenó matar a la Hidra de Lerna. Ésta, criada en el pantano de Lerna, irrumpía en el llano y destruía el campo y los ganados. La Hidra tenía un cuerpo enorme, con nueve cabezas, ocho mortales y la del centro inmortal. Herakles, montado en un carro que guiaba Yolao, llegó a Lerna y refrenó los caballos; al descubrir la Hidra en una colina, junto a la fuente de Amimone donde tenía su madriguera, la obligó a salir arrojándole flechas encendidas, y una vez fuera la apresó y dominó, aunque ella se mantuvo enroscada en una de sus piernas. De nada servía golpear las cabezas con la maza, pues cuando aplastaba una surgían dos. Un enorme cangrejo favorecía a la Hidra mordiendo el pie de Herakles. Él lo mató y luego pidió ayuda a Yolao, quien, después de incendiar parte de un bosque cercano, con los tizones quemó los cuellos de las cabezas e impidió que resurgieran. Evitada así su proliferación cortó la cabeza inmortal, la enterró y le puso encima una pesada roca, cerca del camino que a través de Lerna conduce a Eleúnte.¹⁶

[16] Apolodoro, *Biblioteca*, sección 2.5.2



Izquierda, Circa 525 a. C., Etruria. J. Paul Getty Museum (inv. 83.AE.346); centro y derecha, fotogramas de *Herakles*.

La serpiente de coches tiene la misma habilidad que la Hidra; con el movimiento de cámara hacia el horizonte se recrea un efecto de multiplicación por el que las nuevas cabezas no dejan de aparecer. Pero aquí ningún Yolao aparece en ayuda de Herakles: su compañero estaba, igual que él, ocupado con su exhibición. En lugar de acabar con la Hidra, el héroe hace pesas apoyado en una plancha y ataviado con un slip.

Repite el ejercicio bocabajo, y luego la cámara se fija solo en su cabeza. Otra vez bocarriba; su cara de esfuerzo resoplando se detiene con el texto «¿Dominará a los caballos de Diomedes?» [*Wird er die Rosse den Diomedes bezähmen?*]. Narra Apolodoro,

Como octavo trabajo le ordenó llevar a Micenas las de Diomedes el tracio. Éste, hijo de Ares y Cirene, era rey de los bístones, pueblo tracio muy belicoso, y poseía yeguas antropófagas. Herakles zarpó con algunos voluntarios y, dominando a los guardianes de los pesebres, condujo a las yeguas en dirección al mar. Cuando los bístones acudieron armados a rescatar las yeguas, él las encomendó a la custodia de Abdero, hijo de Hermes, oriundo de Opunte, en Lócride, y favorito de Herakles; pero las yeguas lo mataron arrastrándolo. Herakles en combate con los bístones dio muerte a Diomedes y obligó a huir a los restantes; fundó la ciudad de Abdera junto al sepulcro del desaparecido Abdero, y reuniendo las yeguas las entregó a Euristeo.¹⁷

En lugar de ver caballos o yeguas, las imágenes muestran una carrera de coches. El héroe sigue levantando pesas y resoplando; los coches toman una curva, veloces. Un coche se destaca. El héroe, con las pesas. Otro coche choca con él y lo lanza por los aires. Las pesas. Varios coches vuelan por encima del público de la carrera causando explosiones a su caída. El público huye. Un policía intenta mantener el orden. El héroe levanta pesas. La gente llora, hay personas mutiladas esparcidas por el suelo. La gente

[17] Apolodoro, *Biblioteca*, sección 2.5.8



Izquierda, Circa 520 a. C., Ática. The State Hermitage Museum (inv. ΓP-28190); centro y derecha, fotogramas de *Herakles*.

carga cuerpos. Como las yeguas, los coches fueron usados al principio como transporte; luego se les enseñó por encima de sus posibilidades, llevando a escenas como la que vemos, pertenecientes al desastre de Le Mans 1955. El coche acaba devorando al propio piloto. Aquí Herakles tampoco interviene: marca posiciones frente al espejo. Mueve alternadamente los pectorales. Levanta peso con los pies.

«Derrotará a las amazonas?» [*Wird er die Amazonen besiegen?*], se pregunta el siguiente texto mientras el protagonista fuerza un brazo. Un grupo de mujeres camina en formación. Visten un uniforme militar, y detrás de ellas el público queda debajo de unos telones coronados por banderas.

Como noveno trabajo ordenó a Herakles conseguir el cinturón de Hipólita. Ésta era la reina de las amazonas, que habitaban cerca del río Termodonte, pueblo sobresaliente en la guerra, pues practicaban las costumbres viriles [...]. Llegado al puerto de Temiscira, se presentó ante él Hipólita, le preguntó por qué había ido y le prometió entregarle el cinturón; pero Hera, bajo la apariencia de una de las amazonas, iba y venía entre la multitud diciendo que los extranjeros recién llegados habían raptado a su reina; así ellas cabalgaron con las armas hacia la nave. Cuando Herakles las vio armadas, creyendo que se trataba de un engaño, mató a Hipólita y la despojó del cinturón; después de pelear con las restantes se hizo a la mar y arribó a Troya.¹⁸

Las Amazonas que avanzan hacia un lado de la pantalla son, como las que describe Apolodoro, mujeres guerreras. Siguen avanzando sin problemas, pues Herakles está ocupado haciendo movimientos con sus pectorales y ejercitándose en todo tipo de máquinas.



izquierda, 510-500 a. C., Ática. Tampa Museum of Art (inv. 1982.11.1); centro y derecha, fotogramas de *Herakles*.

Volvemos al escenario de exhibición, donde dos hombres realizan diversos movimientos que acaban en antinaturales posiciones. Cuando uno de los dos contrae su pecho con las manos en las caderas y los codos hacia delante, sonriendo con esfuerzo, la pantalla pregunta: «Vencerá a los gigantes?» [*Wird er die Giganten bezwingen?*]. Aquí Herzog no está aludiendo a ninguno de los doce trabajos que Eristeo encarga a Herakles, sino al episodio de guerra entre gigantes y dioses que sucede a la Titanomaquia, conocido como Gigantomaquia. «A los dioses se les había vaticinado que no podrían aniquilar a ningún gigante a menos que un mortal combatiera a su lado [...], recoge Apolodoro.¹⁹ Así, los dioses se hacen ayudar por Herakles, que participa como mínimo en las muertes de Alcioneo, Porfirio y Efialtes, y que finalmente «remató con sus flechas a todos los moribundos».²⁰ Esta vez no vemos en pantalla un símil de los gigantes en sí, sino de los efectos de tan salvaje guerra. Ruinas en medio de una ciudad; un caballo de juguete abandonado

[18] Apolodoro, *Biblioteca*. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Madrid: 1985). Sección 2.5.9

[19] Apolodoro, *Biblioteca*, sección 1.6.

[20] Apolodoro, *Biblioteca*, sección 1.6.

y un poste de electricidad abatido. Una vía del tren bajo la cual el suelo se ha desprendido totalmente. El culturista sigue con su torso contraído y flexiona uno de sus brazos. Un edificio desmoronado. La gente camina en todas direcciones y una furgoneta avanza hacia los escombros. Unos hombres trabajan rebuscando entre los restos de paredes y techos hechos trozos. El culturista levanta ambos brazos y flexiona orgulloso los bíceps. A un edificio le falta toda la fachada y aparece como una caja de cartón aplastada, como si los gigantes hubieran pasado por encima de ella; o la violencia de los dioses. Restos de una cama. Unos militares se llevan el cuerpo de una mujer.



Izquierda, 410-400 a. C., Melos. Museo del Louvre (inv. MNB 810); centro y derecha, fotografías de *Herakles*.

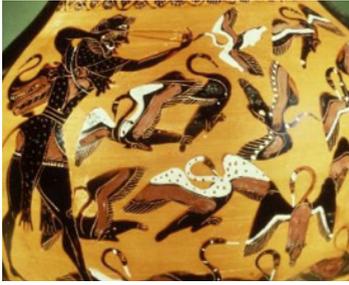
El héroe trabaja los músculos superiores de su espalda. Luego los de su cuello y antebrazos. Sus venas aparecen marcadas a través de la piel en tensión. «Resistirá a los pájaros del Estínfalo?» [*Wird er sich der stingphalleschen Vögel erwehren?*]. La cámara sigue la trayectoria de una formación de avionetas militares dejando humo tras de ellas. Son como las aves del Estínfalo, que Herakles tuvo que aplacar.

Como sexto trabajo le encargó ahuyentar las aves estinfálicas. En la ciudad de Estínfalo, en Arcadia, había un lago llamado Estinfalide, oculto por abundante vegetación, donde se habían refugiado innumerables aves, temerosas de ser presa de los lobos. Herakles no sabía cómo hacerlas salir de la espesura, pero Atenea le proporcionó unos crótalos de bronce, dádiva de Hefesto, y él entonces, haciéndolos sonar en una montaña próxima al lago, espantó a las aves, que incapaces de soportar el ruido alzaron el vuelo atemorizadas y de esta manera Herakles las flechó.²¹

Otra avioneta es alcanzada por algún tipo de munición y explota en medio del cielo. El rostro de Herakles aparece un breve instante. Una furgoneta explota. El rostro de Herakles otra vez, Herakles moviendo la palanca de un aparato de pesas con expresión exhausta, detrás de él otro póster de un culturista. Una avioneta de la Fuerza Aérea Estadounidense deja caer un grupo de bombas. Las espaldas de Herakles se mueven hacia arriba y hacia abajo con el peso aplicado a la palanca. Las bombas caen, explotan, los árboles son dinamitados. Herakles de rodillas, levantando peso con el aparato. Bombas en un campo de pruebas. Herakles flexionando los brazos. Y bombas, y Herakles, y bombas, y Herakles.

Durante los últimos ejercicios de Herakles, la cámara se acerca a su rostro. Su boca se abre y cierra resoplando, sus ojos miran a un punto fijo sin inmutarse. Parece

[21] Apolodoro, *Biblioteca*, sección 2.5.6



Izquierda, 560-530 a. C., Ática. British Museum (inv. B 163); centro y derecha, fotogramas de *Herakles*.

que no hay nada tras ellos. Aquellos ojos, que según el imaginario de varios autores griegos lanzaban miradas terribles e incluso fuego,²² sirven aquí solo para mirarse a sí mismo. La última imagen que, Herzog, burlón, decide incluir, es la del trasero del héroe en un slip blanco mientras se marcha a través del telón del escenario.

Hay una diferencia significativa entre las gestas a las que se hace alusión y aquellos eventos plasmados en pantalla. Las enormes pilas de basura, los atascos interminables, las formaciones militares aparecen por todo el mundo; no se trata de una hipérbole mitológica. Eristeo envía a Herakles a los establos de Augías porque son exageradamente sucios, no hay establos más difíciles de limpiar, de ahí la dificultad de la tarea; el basurero que vemos en las imágenes correspondientes a este trabajo, en cambio, no es ninguna excepción. Como este hay millones más. Tampoco hay tras la amenaza ningún autor. No están Augías, ni Diómedes, se trata de eventos de origen anónimo. Del mismo modo, no está Eritreo. Nadie ordena a Herakles hacer nada; y no existe nadie a quien enfrentarse. Están solo el héroe, las circunstancias, y su libre albedrío. Es en este libre albedrío donde se funda el espacio necesario para la pregunta. El Herakles de Ovidio, Homero y compañía no se preguntó nunca si sería capaz de llevar a cabo alguna misión. Aun siendo mitad hombre, mitad dios; aun habiendo sufrido como había sufrido por culpa de Hera, no se paró ante ningún trabajo. Porque creía en lo que hacía.

Forzudos

La respuesta a las preguntas que surgen a lo largo del corto y que, literal y metafóricamente, detienen la acción del héroe, está clara: no. Herakles no limpiará el establo de Augías, no matará a la serpiente de Lerna, no dominará a los caballos de Diomedes, no derrotará a las amazonas, no vencerá a los gigantes y no resistirá a los pájaros del Estínfalo. Está demasiado ocupado mejorando el aspecto de su cuerpo.

El actor que encarna a Herakles no es otro que Reinhard Lichtenberg, Míster Alemania 1962. Estamos hablando, pues, de un cuerpo que en teoría es visto como el ideal para todo un país. El mero acto de hacer de un culturista y míster el protagonista de su película remite a un género cinematográfico que hizo de esta una práctica habitual: el péplum. Definido a grandes rasgos como «una película de acción mitológica, histórico-mitológica o pseudo-mitológica, normalmente basada en leyendas greco-romanas, producida en Italia entre 1957 y 1965»,²³ el péplum aún está en boga cuando Herzog realiza su corto. Y el personaje mitológico que triunfó con más fuerza en el género fue, sin duda, Hércules. La película que con más éxito trató su historia

[22] Pind. Pae 20.13; Hom. Od. II, 608.

[23] Daniel O'Brien, *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules* (Londres, Palgrave Macmillan, 2014).

fue *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, Pietro Francisci, 1958), que según algunos críticos fue precisamente la que sentó las bases del género.²⁴ Como Lichtenberg, el actor protagonista de *Hércules* procede del mundo de la exhibición física: se trata de Steve Reeves, que tras ser Mister Universo y Mister Mundo en más de una ocasión triunfó de la mano de este tipo de películas entre mediados de los cincuenta y principios de los sesenta. En este filme vemos a un Steve Reeves de músculos brillantes en una serie de situaciones libremente basadas en la figura mitológica de Herakles que siempre implican la demostración de su descomunal fuerza. En el mismo inicio de la película Reeves arranca con las manos un árbol y lo lanza mientras corre hacia un carro que se conduce a un precipicio para frenarlo sin la menor dificultad; más tarde rompe con sus grandes brazos unas cadenas de hierro que lo mantienen prisionero.

El péplum plantea una perspectiva conservacionista de la mitología; las historias son trasladadas como hechos a la pantalla. Quizás por eso el género acabó agotándose en sí mismo; como si los clásicos cobrasen vida, poco conectaba las hazañas representadas con la contemporaneidad. Frank Burke resalta lo absurdo de estos films al describirlos como «hombres musculosos blandiendo rocas de papel maché».²⁵ El modesto cortometraje de Herzog trata de trazar esa relación con lo contemporáneo que en el péplum no existe y, con esa voluntad, establece símiles de los trabajos de Herakles con situaciones más próximas al espectador del momento. Pero al pasar a la contemporaneidad, el cuerpo musculoso se vuelve impotente. Elsaesser dirá del corto que «más importante que enfrentar la imagen del *superman* con un mundo dominado por la tecnología es la misma posibilidad o imposibilidad de la revolución».²⁶ *Herakles* estaría planteando, así, aquella misma cuestión a la que Herzog se enfrentará más adelante en su carrera con la realización de *También los enanos empezaron pequeños* (*Auch Zwerge haben klein angefangen*, 1970): ¿puede el hombre enfrentarse al mundo? Igual que en esta, la respuesta se juega a través de la corporalidad. Tanto los enanos como el culturista poseen cuerpos desproporcionados, manifiestamente fuera de la —o de una— normalidad. En *También los enanos empezaron pequeños* la estatura de los personajes no les permite ni tan siquiera llegar a la cama; en *Herakles* ni todos los músculos que con esfuerzo ha conseguido el protagonista sirven para luchar contra el mal. En ambos casos la traducción física de esta impotencia afecta también al entorno, pues los personajes de las dos películas se encuentran en espacios cerrados, limitando su percepción en diferentes medidas: el gimnasio y el hospital psiquiátrico.

Hay una constante en la mayoría de —las breves— lecturas que se han realizado sobre *Herakles*. Riley declara que «yuxtapone irónicamente el héroe mítico con un culturista contemporáneo»;²⁷ De Pedro y Gómez resumen la intención del corto en «construir, mediante la contraposición, una burla de la inutilidad de la fuerza física extrema del hombre»;²⁸ y Wrigth afirma que «el espectador llega a reconocer la ironía del culturista impotente — una encarnación simbólica de Hércules, que sin embargo no tiene fuerza para conquistar ninguno de los trabajos míticos».²⁹ Todos ellos identifican

[24] Oscar Lapeña, «Pietro Francisci y el péplum», en Francisco José Salvador Ventura (ed.), *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores filmicos* (Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2011), p. 63.

[25] Frank Burke, «The Italian Sword-and-Sandal Film from *Fabiola* to *Hercules and the Captive Women*», en Flavia Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Post-war Society* (Londres, IB Tauris, 2011), p.17.



Fotogramas de la película *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, Pietro Francisci, 1958).

[26] Thomas Elsaesser, *New German Cinema. A History*, p.222.

[27] Kathleen Riley, *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness* (Oxford, Oxford University Press, 2008).

[28] Gonzalo de Pedro y Laura Gómez, «Filmando desde el volcán. El documental de Werner Herzog entre 1963 y 1978», en Carlos Losilla y José Enrique Monterde (eds.), *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)* (Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón y Ediciones de la Filmoteca, 2009).

en el film una ironía desprendida de la impotencia del héroe, que aparece tan absurdo como si se dedicara a mover rocas de papel maché.

La verdadera pregunta que se forma entre estas imágenes se refiere a para qué está exactamente entrenando este culturista. No lo vemos llevando a cabo grandes hazañas, en lugar de eso vemos la imagen de un Narciso disfrutando del espectáculo de su propio físico. [...] El Hércules de esta película puede estar entrenando para salvar el mundo —¿para qué, si no, estaría recubierto de músculos?— pero está demasiado ocupado o absorbido en sí mismo para que le interesa nada aparte de él.³⁰

Herakles llevó a cabo sus doce trabajos impulsado por el dolor y la culpa. El Herakles de Herzog aparece desconectado de sus misiones; los males del mundo parecen lejanos desde su gimnasio donde suena una alegre música jazz que tanto resalta la citada idea del libre albedrío (improvisación) como separa estéticamente el espacio *cool* del protagonista de las desgracias contemporáneas. Herzog nunca volverá a usar el jazz en otra película; progresivamente incorporará grandes piezas instrumentales o de voz coral —tanto clásicas como contemporáneas— a sus obras, siempre con cierta predilección por la grandilocuencia. El uso irónico de un tipo de música más cercana a lo popular quedará limitado a algunas excepciones como *Teniente corrupto (Bad Lieutenant: Port of New Orleans)*, (2009).

Paralelamente su filmografía irá definiendo una heroicidad desde la creencia interior en una cosa. El cambio de banda sonora podría ser aquí significativo, pues ya no se trata de ironizar sino de revestir de importancia unos trabajos que han cobrado un significado distinto: si los hitos que se definen en *Herakles* serían sin duda útiles para el mundo, pero son irrealizables porque no han salido de él; ellos que en cambio se plantean personajes como Fitzcarraldo, Timothy Treadwell —*Grizzly Man* (2005)— o Graham Dorrington —*El diamante blanco*— son quizás no tan útiles para la humanidad, pero han brotado de una fuerte convicción interior y es por eso que aparecen con toda su heroicidad delante de nuestros ojos. En la mitología griega la épica no se encontraba en la fuerza de Herakles sino, precisamente, en su vulnerabilidad. No en una certeza de la victoria basada en sus cualidades físicas, sino en una certeza interior pese a lo absurdo que podían parecer sus trabajos. Tal y como Vollkommer estudia, la corpulencia de Herakles es tanto en el teatro como en la filosofía griega una metáfora de su fuerza de carácter.³¹

Para la reaparición literal de un forzudo en la filmografía de Herzog tendremos que esperar hasta 2001, cuando el director estrena *Invencible (Invincible)*. La película se centra en la vida de Zishe Breitbart, un joven judío de extraordinaria fuerza que trabajó como forzudo de circo en la Alemania dominada por el nazismo. Reencontrando el sentido metafórico del mito que estudia Vollkommer, la corpulencia de Zishe no es más que la manifestación física de una rectitud de principios envidiable acompañada de cierta inocencia. «Para mí, “forzudo” es una palabra que reverbera más allá de las meras destrezas físicas. Implica fortaleza intelectual, independencia de criterio, confianza, autosuficiencia y tal vez, incluso, una especie de inocencia. [...] También tomo el recaudo de establecer una distinción entre forzudos y fisicoculturistas. Detesto el moderno culto del fisicoculturismo, me parece una desviación repugnante. Mi fascinación por los forzudos probablemente viene de los héroes de mi infancia en Sachrang», declara Herzog justo antes de recordar las leyendas que de pequeño había oído sobre el hombre que, al fallarle su mula, cargó él mismo los

[29] Cesare Wright, *Re-Framing Ecstatic Truth. Experiments in the New Visual Language of Werner Herzog* (Tesis Doctoral) (Nueva York, Universidad de Rochester, 2008) p.159.

[30] Brad Prager, *The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth* (Londres, Wallflower Press, 2007) p.21.

[31] Rainer Vollkommer, *Herakles in the Art of Classical Greece* (Oxford, Oxford University Committee for Archaeology, 1988) p.61-82.

árboles sobre la espalda, o aquél que intentó volver un camión volcado a su sitio solo con las manos.³² El Herakles de Herzog no puede enfrentarse a sus trabajos porque está vacío por dentro; ni tan siquiera habla, porque no tiene nada que decir. Zishe, en cambio, saca su fuerza exterior de otro tipo de fuerza que se manifiesta en decisiones como enfrentarse verbalmente al público nazi de una de sus actuaciones y en su actitud protectora hacia aquellos a quienes ama.

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos examinado de qué manera Werner Herzog se acerca desde la contemporaneidad al mito de Herakles. Un examen de los atributos principales del héroe clásico y de la traducción de sus trabajos a imágenes contemporáneas nos ha ayudado a determinar el interés de este primer personaje en la filmografía del director, atravesada por fuerzas y forzudos. Tras estas observaciones estamos en posición de señalar el significado de *Herakles* en la carrera de Werner Herzog recuperando los apuntes sobre la relación con lo clásico que habíamos realizado en el primer apartado.

Aunque el director expresa un interés limitado en su primera obra, los apuntes que realiza sobre ella merecen nuestra atención: «Mi lección más inmediata y radical vino de la que fue mi primera pifia [*blunder*], *Herakles*», declara.³³ Aun tachándola de error, Herzog reconoce el rol de *Herakles* en su aprendizaje. Más adelante en la misma entrevista, explica: «Los 35mm tenían la capacidad de demostrar, más que nada, si yo tenía o no algo que ofrecer, y cuando empecé pensé para mí mismo, “Si fracaso, fracasaré con tanta fuerza que nunca me recuperaré”. Formaba parte de un grupo de jóvenes cineastas. Éramos unos ocho y la mayoría eran algo mayores que yo. De las ocho películas planeadas, cuatro nunca llegaron a producción, y otras tres fueron rodadas, pero nunca se completaron por problemas de sonido. El fracaso de los otros fue muy significativo: me enseñó que la organización y el compromiso eran las únicas cosas que empezaban y acababan películas, y no el dinero. En *Fitzcarraldo*, no fue el dinero el que empujó ese barco sobre la montaña, fue la fe».³⁴ Hay algo de voluntad épica en esta manera de relatar el proceso: Herzog establece ya desde el principio un tono grandilocuente para el inicio de su carrera —«Si fracaso, fracasaré con tanta fuerza [...]»—, y lo adorna con los fracasos de sus compañeros, que convierten su empresa en más improbable. Añadiendo *Fitzcarraldo* a la mezcla, convierte su propia figura de director en una imagen heroica: el barco subiendo por la montaña que, con permiso de Klaus Kinski, protagoniza esta película, aparece como la culminación de una serie de trabajos, empezando por *Herakles*, que el director ha tenido que superar con «organización y compromiso», con «fe». Para conseguir el poco dinero con el que realizó este «importante test», «aprendizaje», «ejercicio de edición»,³⁵ además, explica que trabajó como soldador por las noches. Sudor, esfuerzo, prueba y error: como el espacio donde transcurre, *Herakles* se convierte, a través de la posterior construcción que de él elabora Herzog, en el gimnasio donde el director se entrena para su posterior misión.

En este sentido *Herakles* aparece como la intuición de un joven director sobre su relación con el mundo; «aquí estoy yo, haciendo mis ejercicios de montaje mientras ahí fuera suceden cosas terribles», parece decir el corto. Pero con el tiempo Herzog desarrolla sus propias ideas sobre lo que ha de ser el director; no un fisicoculturista, sino un forzudo. Por un lado, sus películas no salvarán al mundo; por otro, tiene el deber de creer plenamente en ellas. El director debe levantar la película con sus propios

[32] Paul Cronin (ed.), *Herzog on Herzog* (Londres, Faber & Faber, 2002) p. 32-33.

[33] Paul Cronin (ed.), *Herzog on Herzog* (Londres, Faber & Faber, 2002) p. 32-33.

[34] *Ibid.*, p. 12.

[35] *Ibid.*

brazos, por inútil que parezca realizarla. O precisamente porque es inútil realizarla. Quizás no represente una mejora para la humanidad, pero sí para el individuo, y al final en eso consiste ser un forzado; en ser fuerte como individuo, en no ceder a las normas de los otros. No solo Herakles o Zishe Breitbart pueden leerse como forzados: también lo serán Fini Straubinger —*El país del silencio y la oscuridad (Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971)*— cuando busque la manera comunicarse con el mundo y ayudar a otra gente sordociega, Kaspar Hauser —*El enigma de Kaspar Hauser (Jeder für sich und Got gegen alle, 1974)*— cuando un poco involuntariamente cuestione las normas que la sociedad le ofrece como «normales», como la mayoría de los protagonistas de Herzog.

También en el hecho de reivindicar la cultura clásica hay un extraño gesto de fuerza. «Creo que es desastroso, es un error desastroso que la mayoría de las universidades estén abandonando los departamentos de estudios clásicos. Es un error monumental, un error porque nos estamos robando el conocimiento y raíces de nuestra identidad cultural, un conocimiento profundo de qué somos y dónde estamos, y esto es un gran error porque claro que el estudio de la literatura antigua, o de la historia antigua no tiene un valor práctico. Cuando forman a un médico o a un físico o a un especialista en informática lo exprimen y está bien que lo hagan, pero al mismo tiempo para ahorrar dinero eliminan lo que es verdaderamente esencial».³⁶ Conocer los clásicos, nos dice Herzog, nos ayuda a comprender qué somos y dónde estamos. El mundo necesita a Herakles precisamente porque cree no necesitarlo ya. Aceptar la propia impotencia es el primer paso para dejar de contemplar el propio cuerpo en el espejo y ponerlo a trabajar de verdad; verse pequeño en la historia es empezar a verse héroe. Admitir la vinculación con lo antiguo. Así, el primer cortometraje del director se convierte en su primer trabajo: aquel donde se compromete con su fuerza y reconoce sus debilidades.

[36] Werner Herzog y Paul Höldengraber. Conversación. Onassis Encounters (Atenas, 15 abril 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- APOLODORO, *Biblioteca* (Madrid, Gredos, 1985). Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda.
- BLANSHARD, Alastair, *Hercules: a Heroic Life* (Londres, Granta Books, 2005).
- BURKE, Frank, «The Italian Sword-and-Sandal Film from Fabiola to Hercules and the Captive Women», en Flavia Brizio-Skov (ed.), *Popular Italian Cinema. Culture and Politics in a Postwar Society* (Londres, IB Tauris, 2011).
- CRONIN, Paul (ed.), *Herzog on Herzog* (Londres, Faber & Faber, 2002).
- DE PEDRO, Gonzalo y GÓMEZ, Laura, «Filmando desde el volcán. El documental de Werner Herzog entre 1963 y 1978», en Carlos Losilla y José Enrique Monterde (eds.) *Paisajes y figuras: perplejos. El nuevo cine alemán (1962-1982)* (Valencia, Festival Internacional de Cine de Gijón y Ediciones de la Filmoteca, 2009).
- ELSAESSER, Thomas, *New German Cinema. A History* (New Brunswick, New Jersey Rutgers University Press, 1989).
- GROSSMITH, Steve, *Steve Grossmith interviews Herbert Golder at Fusion International Film Festivals* (5 abril 2019).
- HERZOG, Werner y HÖLDENGRABER, Paul, Conversación. Onassis Encounters (Nueva York, 16 junio 2015).
- , Conversación. Onassis Encounters (Atenas, 15 abril 2019).

- HERZOG, Werner, «On Pope Benedict's Address to the Bundestag» (*Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 19, núm. 3, 2012), pp.1-2.
- , Lesson 21: Documentary. Eliciting Difficult Stories. *Werner Herzog teaches film making*. Masterclass.com (2016).
- LAPEÑA, Óscar, *Pietro Francisci y el péplum*, en Francisco José Salvador Ventura (ed.), *Cine y autor: reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores filmicos* (Santa Cruz de Tenerife, Intramar, 2011), pp. 59-75.
- O'BRIEN, Daniel, *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film: The Mighty Sons of Hercules* (Nueva York, Palgrave MacMillan, 2014).
- O'ROURKE, John, «Filmmaker Werner Herzog to Reflect on his Career Tonight» (*Boston University Today*, 25 de marzo 2019).
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia* (Madrid, Gredos, 1984).
- PRAGER, Brad, *The cinema of Werner Herzog: Aesthetic Ecstasy and Truth* (Londres y Nueva York, Wallflower Press, 2007).
- RILEY, Kathleen, *The Reception and Performance of Euripides' Herakles: Reasoning Madness* (Oxford, Oxford University Press, 2008).
- VOLLKOMMER, Rainer, *Herakles in the Art of Classical Greece* (Oxford, Oxford University Committee for Archaeology 1988).
- VVA., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) (Zúrich, Artemis, 1981-1999).
- WETZEL, Kraft, «Interview with Werner Herzog», en Peter W. Jansen y Wolfram Schütte, (eds.) *Interviews: Herzog / Kluge / Straub* (Múnich, Carl Hansen Verlag, 1976).
- WRIGHT, Cesare, *Re-Framing Ecstatic Truth. Experiments in the New Visual Language of Werner Herzog* (Tesis doctoral) (Nueva York, Universidad de Rochester 2008).

Recibido: 19 de diciembre de 2019

Aceptado para revisión por pares: 24 de abril de 2020

Aceptado para publicación: 29 de agosto de 2020

EL FUTURO ESTÁ EN LA COMEDIA ROMÁNTICA DE HOLLYWOOD: LAS CHICAS MODERNAS DE MANUEL ROMERO

The Future is in Hollywood Romantic Comedy: Manuel Romero's Modern Girls

IVÁN MORALES^a

Universidad de Buenos Aires / CONICET

DOI: 10.15366/secuencias2021.53.005

RESUMEN

En este artículo estudio un grupo de películas realizadas por Manuel Romero entre 1938 y 1942, donde se apropió de la comedia romántica hollywoodense para incorporar al cine argentino la figura de la chica moderna. Cercana a la heroína indisciplinada de la *screwball comedy* (un género que, justamente, se destaca por tener a mujeres independientes como protagonistas), la chica moderna romeriana posee un carácter desestabilizador que le permite alterar las lógicas de clase, género e identidad nacional prefijadas, moviéndose con libertad entre ricos y pobres, hombres y mujeres, costumbres argentinas y cosmopolitas.

Palabras clave: comedia romántica, chica moderna, género y clase, cine argentino.

ABSTRACT

In this article, I study a group of films directed by Manuel Romero between 1938 and 1942 where he appropriated Hollywood romantic comedy to incorporate the figure of the modern girl into Argentine cinema. Close to the unruly heroine of the screwball comedy (a genre that, precisely, stands out for having independent women as protagonists), the modern girl of Romero has a destabilizing personality that allows her to alter fixed roles of class, gender, and national identity, moving herself freely among rich and poor, men and women, Argentine and cosmopolitan customs.

Keywords: romantic comedy, modern girl, gender and class, Argentine cinema.

[a] Iván Morales es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Becario Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y desarrolla sus investigaciones en el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UBA). E-mail: ivanmorales@gmail.com

Introducción

El 29 de mayo de 1935 la compañía teatral de Manuel Romero estrenó la revista *¡El porvenir está en Hollywood!*... en el teatro Porteño. El título era ambiguo. Los puntos suspensivos ponían un manto de duda sobre la afirmación entusiasta entre signos de admiración. La «fantasía revisteril», como la definía el programa, narraba el viaje a Hollywood de cuatro criollos que pretenden vender un guion cinematográfico a productores extranjeros. Un argumento ideal para que Romero satirizara dos cuestiones comunes por esos tiempos: los artistas y periodistas que salían del país a buscar éxito en la meca del cine y la manera en que Hollywood retrataba a Latinoamérica. El primer encuentro de los protagonistas con el mundo de las estrellas parece prometedor. Al llegar asisten a un prestigioso *nightclub* de Los Ángeles —el Cocoanut Grove— y conocen a las celebridades cinematográficas del momento (Greta Garbo, Jean Harlow, Katherine Hepburn, Charles Chaplin, Mae West, John Barrymore, todas interpretadas por actores locales); sin embargo, a la hora de conseguir trabajo solo logran un papel como extras en una típica película para el mercado hispanohablante. La crítica del diario *Noticias Gráficas* señalaba la justeza de la sátira: «con buen humor se comenta la impresión de un cuadro ‘criollo’ que no ha de distar mucho, por cierto, de la realidad, si hemos de atenernos a las impresiones que se derivan de los films que nos llegan de Hollywood o Joinville...». Romero se burlaba con dureza de las ideas exóticas que Hollywood tenía de la geografía y la cultura latinoamericana. Tal es así que varias crónicas subrayaron el excesivo encono contra Estados Unidos: «no pondremos punto final a esta crónica sin destacar la conveniencia que habría en suprimir toda alusión hiriente para un país que acaba de darnos muestras de su cordialidad y su simpatía»¹.

Eran los años de la «política del buen vecino» y quizás por eso la prensa miraba con otros ojos los gestos «antiyanquis» de este estilo². Pero no era la primera vez que Romero aludía en clave cómica al universo de Hollywood desde la revista porteña, un género teatral que se caracterizaba por incorporar las novedades del presente. Así como había parodiado la aparición del sonido en *Las burlas del film sonoro* (1930), ahora lo hacía con los nuevos vínculos entre Hollywood y Latinoamérica propiciados por el fugaz mercado de películas hispanohablantes, una experiencia que Romero conocía de cerca porque, como muchos otros latinos, su ingreso al universo cinematográfico fue en los estudios que Paramount poseía en Joinville.³

Pocos meses después del estreno de *¡El porvenir está en Hollywood!*..., Romero debutó en la industria local con *Noches de Buenos Aires* (1935) y de allí en adelante se convirtió no solo en el director más prolífico del joven cine sonoro argentino sino también en un gran promotor de la cultura popular nacional. El mundo del tango, el arrabal, la noche porteña, el turf, la radio, el teatro y la calle Corrientes dominaron sus primeros trabajos. Pero hacia 1938, inspirado en la comedia romántica hollywoodense de los años treinta —conocida como *screwball comedy*— Romero comenzó a abordar el mundo de los ricos incorporando al cine argentino la impredecible heroína característica del género. El título de aquella obra de teatro, entonces, adquiría otro sentido. Quizás el porvenir sí estaba en Hollywood, pero no era necesario que los cineastas locales viajaran al exterior a buscar un éxito improbable, sino que integraran las tendencias y fórmulas del cine internacional a la producción local.

Esto no quiere decir que Romero abandonara la aversión burlona hacia la cultura extranjera y las elites locales. De hecho, el romance interclasista típico de la *screwball comedy*, introducido por primera vez en *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938),

[1] *Noticias Gráficas*, 30 de mayo 1935.

[2] La llegada de Franklin D. Roosevelt a la presidencia de Estados Unidos en 1933 trajo la «política del buen vecino» con la que se intentó aplacar la «yanquifobia» en América Latina. Véase Leandro Morgenfeld, *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1955)* (Buenos Aires, Continente, 2011). El cronista del diario probablemente se refería a algún episodio de la reciente Conferencia Comercial Panamericana iniciada el 26 de mayo en Buenos Aires. No obstante, la relación entre ambos países nunca dejó de ser conflictiva. Tan solo un año después, la visita de Roosevelt sería recordada por la irrupción del hijo del presidente argentino, Liborio Justo, al grito de «¡Abajo el imperialismo yanqui!».

[3] En estos estudios norteamericanos localizados en Francia y destinados a filmar en diversos idiomas, Romero dirigió *La pura verdad* (1931) y *¿Cuándo te suicidas?* (1932), y junto a Bayón Herrera escribió el guion de *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), la película internacional, pero de ambiente criollo, que lanzó a Carlos Gardel al estrellato.

era un medio ideal para ello. Como afirma Karush en su agudo análisis sobre esta película, en el cine de Romero «la oposición entre los ricos y los pobres se articulaba como oposición entre lo extranjero y lo nacional [...] su premisa era la expulsión de los ricos».⁴ Sin embargo, esta oposición radical entre la cultura popular nacional y los gustos extranjerizantes de la clase alta, que quizás fuera cierta para *La rubia del camino*, no estuvo exenta de ambigüedades y tensiones a lo largo de su filmografía, sobre todo si se considera que estos gestos nacionalistas se apoyaban en estructuras narrativas y en heroínas de películas hollywoodenses de las que también disfrutaba el público masivo. Las audiencias locales ¿asistían a ver el triunfo de los pobres nacionales frente a los ricos extranjeros y de la tradición sobre la modernidad? ¿O iban a disfrutar de las ideas modernas, los nuevos modelos de feminidad, los diálogos mordaces y el ritmo acelerado que traían estas nuevas comedias? Probablemente ambas respuestas sean afirmativas. Así como en *La rubia del camino* —basada en *Sucedió una noche (It Happened One Night, Frank Capra, 1934)*— una chica moderna y europeizada aprende a ser auténticamente argentina despojándose de los vicios de su clase y entregándose al amor de un hombre del pueblo; tan solo cuatro años después, en *Elvira Fernández, vendedora de tienda (1942)* —basada en *El diablo burlado (The Devil and Miss Jones, Sam Wood, 1941)*—, otra chica moderna formada en Estados Unidos motoriza las conquistas laborales de una multitud de trabajadoras en huelga. ¿Cómo leer estos dos extremos?

En este artículo abordaré un ciclo de películas —*La rubia del camino, Mujeres que trabajan (1938), La modelo y la estrella (1939), Muchachas que estudian (1939), Isabelita (1940), Un bebé de París (1941), Mi amor eres tú (1941), Elvira Fernández, vendedora de tienda*— en el que Romero se apropió de la comedia romántica hollywoodense para introducir la figura de la chica moderna, un modelo de feminidad que había florecido en la Buenos Aires de los años veinte y treinta con el crecimiento de la vida urbana, la circulación de modas internacionales, la aparición de nuevos comportamientos sexuales y amorosos y la expansión de la cultura de masas.⁵ Cercana a la heroína indisciplinada de la *screwball comedy* (un género que, justamente, tiene a mujeres independientes como protagonistas) la chica moderna romeriana presenta un carácter desestabilizador que le permite alterar las lógicas de clase, género e identidad nacional prefijadas, moviéndose con libertad entre ricos y pobres, hombres y mujeres, costumbres argentinas y cosmopolitas. Pero esta capacidad para alterar el orden también la convierte en un sujeto peligroso a domesticar.

Aun con sus ambivalencias, Romero otorgó un protagonismo inédito a los personajes femeninos en la pantalla nacional. En este ciclo de comedias, hay mujeres que trabajan, que estudian, que se divierten, que desafían a sus novios, padres y patrones, que plantean nuevos tipos de vínculos amorosos y que se organizan para ayudarse mutuamente. Si Romero, atento a las novedades de la industria cultural, apeló una y otra vez al cine de Hollywood no solo fue porque este le proveía formas y estructuras narrativas adaptables a la industria cinematográfica naciente, sino también porque en la *screwball comedy* encontró un medio óptimo para interpretar y elaborar cinematográficamente una serie de cambios y ansiedades culturales vinculados con los nuevos roles que estaban adquiriendo las mujeres en la sociedad.

Una nueva estrella para un nuevo género

El estreno de *La rubia del camino* tuvo un impacto especial en la recepción crítica. Resultaba absolutamente familiar al ponerla en serie con las comedias que llegaban de

[4] Matthew Karush, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013), p. 214.

[5] Cecilia Tossounian, *La Joven Moderna in Interwar Argentina: Gender, Nation, and Popular Culture* (Gainesville, University of Florida Press, 2020). El libro de Tossounian es fundamental para comprender el surgimiento y desarrollo de la figura de la joven moderna en Argentina y su expresión en distintos medios (folletines, revistas, películas, concursos de belleza, historietas, publicidades).

Hollywood, pero, a la vez, era única en su género si se la comparaba con la producción nacional. Roland, quien se encargaba de los estrenos nacionales en el diario *Crítica*, escribió una nota elocuente del particular efecto que causó la película:

La rubia del camino es una película norteamericana cien por ciento. De ritmo norteamericano. De presentación norteamericana. De estructura norteamericana. Y hasta de espíritu norteamericano. Una película que calca los valores del cine norteamericano. Y los reproduce a través de una versión bien argentina. [...] *La rubia del camino* es la primera comedia fina del cine argentino [...] una obra exactamente encuadrada dentro de los moldes típicos del género. Que son los moldes más concordantes con el gusto del público. Un gusto a base de refinamiento implantado por la escuela de los buenos maestros del humorismo cinematográfico: Capra, Leo McCarey, Wesley Ruggles.⁶

¿Cómo una producción argentina, y especialmente una de Romero, podía ser «una película norteamericana cien por ciento»? En una versión adaptada a la alta burguesía criolla, Betty (Paulina Singerman) es creada a semejanza de Ellie (Claudette Colbert), la protagonista de *Sucedió una noche*. Ambas caprichosas y millonarias, desobedeciendo el mandato paterno, escapan del ambiente lujoso en el que se encuentran (un yate en la versión norteamericana y el hotel Llao-Llao en la argentina) e inician una travesía por el interior de sus países. Durante el viaje conocen a un hombre de otra clase social de quien se enamoran no sin antes superar una serie de obstáculos que enfrentarán duramente a la pareja. En 1938 la *screwball comedy* estaba en su apogeo y Romero tenía un amplio abanico de opciones sobre las que inspirarse. Sin embargo, el romance interclasista de *Sucedió una noche* y su estructura de viaje le permitía adaptar la historia al contexto local combinando el mundo rural popular con la irrupción de la rebelde joven moderna. El término «*screwball*» provenía del *baseball* y se usaba para definir un tipo de lanzamiento errático que buscaba confundir al bateador. Los críticos cinematográficos norteamericanos lo adoptaron tempranamente para hablar de un novedoso estilo de comedia romántica en el cual la pareja protagonista —pero sobre todo la heroína— era verdaderamente impredecible y en el que predominaba cierta «confusión sobre el romance y las relaciones humanas»⁷. En la *screwball comedy* raramente hay gestos románticos, existe más bien una inédita combinación de sofisticación y sagacidad verbal, tensión sexual, violencia física e inversión de roles. Su particularidad, además, es que el verdadero motor de la acción y quien inicia la conquista es la mujer.

Si hasta el momento la producción cinematográfica nacional relacionada con el género cómico tenía sus raíces en la comedia popular teatral —el sainete, la revista porteña y las actuaciones de cómicos del estilo de Luis Sandrini, Pepe Arias y Florencio Parravicini—, *La rubia del camino* representó un cambio abrupto no solo vinculado con el mundo retratado sino también con el tipo de protagonista que necesitaba una obra de este estilo. ¿Dónde encontrar una actriz que pudiera encarnar un personaje similar al que hacía Claudette Colbert, quien combinaba elementos de la comedia sofisticada y del *slapstick*? Roland no casualmente dedicó la segunda parte de su crítica a una descripción entusiasta del debut cinematográfico de la protagonista: «El triunfo de Manuel Romero debe ser compartido. Ha contado con un valor primordial para dar categoría a *La rubia del camino*. [...] Paulina Singerman se ha limitado a aportar al cine su personal experiencia escénica. Esto sería contraproducente para otra actriz teatral [...] Pero en Paulina Singerman no es teatro. Es cine»⁸.

[6] Roland, «Buenos valores cinematográficos tiene el film de Romero *La rubia del camino*» (*Crítica*, 7 de abril de 1938), s/d.

[7] Ed Sikov, *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies* (Nueva York, Crown Publishers, 1989), p. 19.

[8] Roland, «Buenos valores cinematográficos tiene el film de Romero *La rubia del camino*» (*Crítica*, 7 de abril de 1938), s/d.

[9] Frank Capra, *The Name above the Title* (Nueva York, Macmillan, 1971), p. 183.

[10] Singerman, además, venía adaptando comedias sofisticadas contemporáneas e internacionales como *Strictly Dishonorable* escrita por Preston Sturges para Broadway y luego llevada a Hollywood.

[11] «¿Resolvió Paulina la gran incógnita?» (*Cine Argentino*, n° 1, 12 de mayo de 1938), s/d.

[12] «Paulina Singerman. La 'fierecilla' de Shakespeare, pero sin domar...» (*Cine Argentino*, n° 16, 25 de agosto de 1938), s/d.

Pocas semanas antes de la aparición de *La rubia del camino*, la Compañía Teatral de Comedia Paulina Singerman estrenó *La fierecilla domada* de William Shakespeare en el Teatro Astral. Los espectadores porteños habían visto esta obra llevada a cabo por extranjeros, pero nunca interpretada por actores argentinos. El programa de la obra destacaba en primer plano la importancia del suceso para el campo teatral, aunque habría que agregar también su relevancia en el campo cinematográfico. Distintos críticos e historiadores de la *screwball comedy* coinciden en que la comedia shakesperiana y la trama de la «batalla de los sexos» que la caracteriza están en la base del género. E incluso el propio Capra cuenta en su autobiografía que *La fierecilla domada* le fue sugerida por su editor al momento de escribir el guion de *Sucedió una noche* con el fin de diseñar la relación entre Ellie y Peter a la manera en que Shakespeare lo hizo con Kate y Petrucchio, donde la mujer incontrolable e indisciplinada es domada por el único hombre capaz de manejarla⁹. Romero, entonces, no solo adaptó la historia de Capra e identificó sus fuentes sino también recurrió a las nuevas expresiones del teatro nacional para buscar una actriz sin experiencia cinematográfica pero cuyos personajes sintonizaban con las heroínas de la comedia romántica de Hollywood.¹⁰

Estos flujos de textos, imágenes y estilos de actuación que comenzaron a atravesar a una industria cultural local cada vez más transnacional causaron sin embargo cierta sensación dislocada respecto de la identidad de la actriz. Cuando se estrenó *La rubia del camino*, *Cine Argentino* —revista clave del período que acompañó al auge de la cinematografía nacional— reprodujo en su primer número una conversación entre dos mujeres al salir del cine. Una de ellas decía sobre el personaje de Singerman: «hay que reconocer que es graciosa, desenvuelta, una verdadera estrella de esas de películas americanas... A mí, te juro, que me parecía raro que no hablara en inglés... Estaba deliciosa...».¹¹ Pero si bien la evaluación de las espectadoras era positiva, este nuevo modelo de heroína que remitía a un tipo foráneo fue puesto en entredicho por la misma revista en un intento de encontrarle rasgos nacionales a una actriz quizás demasiado cosmopolita, un paso necesario en el proceso de constitución de estrellas autóctonas que estaba encarando la industria nacional y en el cual las publicaciones del rubro jugaban un papel fundamental. Así, el pelo rubio y la caracterización de joven caprichosa que arrastraba del teatro y del cine fueron matizados por *Cine Argentino* atribuyéndole actitudes que serían más propias de la morocha argentina: «a pesar de ser rubia, Paulina es fuerte, apasionada e impetuosa como una morena... En apariencia es la verdadera 'Fierecilla' de Shakespeare, pero sin domar...».¹²

Aunque la revista intentó nacionalizar a la nueva rubia del cine argentino cuyo color de pelo podía poner en duda su nacionalidad y su carácter, lo cierto es que el personaje de Singerman en *La rubia del camino* estaba

Teatro ASTRAL
CORRIENTES 1639 Unión Telef. (35) 1707
Empresa arrendataria: E. y J. FRANCO

Compañía Argentina
de Comedia

**PAULINA
SINGERMAN**

CON
Esteban Serrador - Enrique Serrano - Pablo Vicuña
Consuelo Abbad - Diego Martínez - Rosa Rosen
Eduardo Sandrini - Juan Porta

Dirección: **ARMANDO DISCEPOLO**

Hoy **MARTES 22 de Marzo 1938**
DEBUT
A las 22.15 horas

¡GRAN ACONTECIMIENTO ARTISTICO!
POR PRIMERA VEZ EN BUENOS AIRES
interpretada por artistas argentinos

La Fierecilla Domada
de SHAKESPEARE
Comedia en 4 actos y 6 cuadros. Versión de
ARMANDO DISCEPOLO

Publicidad del estreno de *La fierecilla domada*, a cargo de la Compañía Argentina de Comedia Paulina Singerman.

inspirado en actrices de la comedia romántica de Hollywood (Claudette Colbert, Carole Lombard, Jean Arthur, Katherine Hepburn, entre otras) quienes, lejos de encarnar simplemente a rubias/blancas frívolas y malcriadas, trajeron un nuevo tipo de mujer a la pantalla. Sus personajes podían ser aniñados, alocados y exageradamente lúdicos, pero esto no implicaba debilidad y sumisión sino, por el contrario, indisciplina frente a la autoridad de los hombres (padres y novios) y una sexualidad ambivalente (ni vírgenes ni vampiresas) aunque afirmativa. ¿Hasta qué punto el cine argentino se permitió adaptar un personaje con esta clase de rebeldía?

La chica moderna ¿domada?

La *unruly woman*, como la definió Kathleen Rowe, es una figura histórica de la transgresión femenina que encontró un lugar ideal para manifestarse en la comedia romántica de los años treinta. Este género, dice Rowe, «demanda un lugar para la mujer» y tiene un carácter antiautoritario que se burla del heroísmo masculino¹³. A diferencia de la *femme fatale*, su sexualidad no es incontrolable ni perversa, pero tampoco santificada o negada como sucede con la virgen/*madonna*. Más bien se encuentra en un estado liminal y allí reside su poder. En *Sucedió una noche*, donde esta figura adquirió forma cinematográfica por primera vez, Ellie escapa del control del padre pero todavía no está bajo el control de otro hombre; ya no es una niña pero tampoco es una esposa o una madre; y si bien Peter (Clark Gable), su enamorado, la trata constantemente de «mocos», ella es capaz de lograr que un tipo duro como él, dispuesto a darle lecciones de vida sobre diversos tópicos, le prepare el desayuno vestido con un delantal en una curiosa inversión genérica. Es que en el núcleo de *Sucedió una noche* está la construcción de una pareja que, pese a la intensa batalla verbal y física basada en profundas diferencias de clase y género, apunta hacia un modelo de igualdad en el cual la mujer reclama el reconocimiento de su deseo. Así como Ellie está dispuesta a despojarse de sus privilegios después de haber atravesado los Estados Unidos del contexto de la Depresión y a renunciar a su aristocrático esposo, Peter tiene que dejar de lado sus prejuicios hacia la joven millonaria y su impostura de macho aleccionador. En esta comedia clase y género están íntimamente imbricados y la que altera sus límites es la heroína indisciplinada.

Aunque Romero adaptó el romance interclasista y la trama del descubrimiento del mundo de los pobres por parte de la alocada millonaria, y encontró en la figura de la chica moderna porteña un modelo ideal para reproducir la energía subversiva de la *unruly woman*; la equidad en la dinámica de la pareja lograda por Capra y por otros directores que profundizaron esta cuestión¹⁴ pareciera inadaptable a la cosmovisión que predominaba en el cine argentino de los años treinta y, sobre todo, a sus figuras masculinas. Una primera causa puede encontrarse en la falta de modelos actorales que estuvieran a la altura de las mujeres que interpretó Singerman. Como ha señalado María Valdez, en *La rubia del camino* «ella es la clave para destornillar la comedia y no su *partenaire* de turno, demasiado desgarrado (como figura corporal, como cadena significante) y un tanto lento a la hora de devolver el ágil discurrir de la muchacha»¹⁵. Pero esta disparidad no descansa solamente en una deficiencia actoral, sino también en diferencias fundamentales en la construcción ideológica de los hombres en las comedias de Romero poco propensos a poner en juego su masculinidad como lo hicieron Clark Gable, Cary Grant o William Powell.¹⁶

En la primera apropiación local de la heroína de la *screwball comedy*, la im-

[13] Kathleen Rowe, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (Austin, University of Texas Press, 1995), p. 102.

[14] *Al servicio de las damas (My Man Godfrey)*, Gregory La Cava, 1936), *La fiera de mi niña (Bringing Up Baby)*, Howard Hawks, 1938), *La pícaro puritana (The Awful Truth)*, Leo McCarey, 1937) son algunos de los ejemplos canónicos.

[15] María Valdez, «El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo», en Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Industria y clasicismo. Volumen II* (Buenos Aires, FNA, 2000), p. 287.

[16] Por supuesto, esto también está relacionado con los procesos de modernización específicos de cada sociedad, a los que me referiré más adelante.

bricación entre clase y género posee una inflexión diferente a la de *Sucedió una noche* ya que tiende a contener los impulsos de independencia de la mujer afirmando la autoridad del hombre y acomodándolos a sus expectativas. La indisciplina de la protagonista de *La rubia del camino* es reencausada a través del discurso de la maternidad, aplacando cierta potencialidad disruptiva y contaminando el modo narrativo dominante —la comedia— con un atributo típico del melodrama. Karush da en la clave cuando compara la construcción de la feminidad de Ellie en *Sucedió una noche* con la «bastante menos atrevida» feminidad de Betty en *La rubia del camino*.¹⁷ En cada película hay un momento bisagra que cambia el vínculo entre la pareja, pero mientras que en la película de Capra ese cambio está ligado al reconocimiento mutuo del deseo sexual, en la de Romero consiste en el descubrimiento del instinto maternal. La famosa escena de la habitación del hotel de *Sucedió una noche* donde Ellie deja de ser representada como una mera millonaria caprichosa y empieza a ser considerada como una mujer adulta y sexualmente activa, tiene su curioso equivalente local en la escena donde Betty ayuda a una mujer a parir. Cuando los personajes llegan a la casa del amigo italiano y se enteran de que su esposa está a punto de dar a luz, Betty se siente interpelada ante la sentencia de Julián en la que dice «hay una mujer, pero es como si no lo hubiera», y decide hacerse cargo. Romero desexualiza la muralla construida con una soga y una manta que separaba las dos camas en *Sucedió una noche* y las convierte en una cortina divisoria de un espacio sagrado.¹⁸ Lo que era un muro de contención de las tensiones sexuales aquí es reemplazado por un ritual ligado a la maternidad y en el que se pone en juego la feminidad de Betty. De ahí que Betty primero le diga a Julián «venga, ayúdeme» y luego se corrija: «ah no, es cierto que usted no puede entrar». En la composición formal de la escena de *Sucedió una noche*, Ellie y Peter compartían el mismo espacio y plano. En *La rubia del camino*, las dos mujeres están fuera de campo, por lo tanto, nunca se muestra la habitación y al bebé solo lo vemos cuando Betty aparece con él, justamente, envuelto en una manta.

Distintos autores han remarcado la ausencia de niños y de madres como uno de los rasgos principales de la comedia romántica de Hollywood. Por un lado, estas películas ponen en escena una nueva concepción de la pareja, minimizando la finalidad procreativa del modelo familiar tradicional donde la mujer debe responder al mandato de maternidad y priorizando un vínculo amoroso basado en el compañerismo y en la sexualidad mutua.¹⁹ Por otro lado, la falta de niños también radica en que son los mismos integrantes de la pareja romántica los que se comportan como tales abandonando la solemnidad de la adultez y entregándose al juego que, en la *screwball comedy*, «está asociado con la espontaneidad, la improvisación y el intercambio de roles».²⁰ Si bien

[17] Matthew Karush, *Cultura de clase*, p. 219.

[18] Para una extensa lectura sobre los significados del muro (virginidad, sexualidad, transgresión, Código Hays) y una reconstrucción de las interpretaciones críticas que ha recibido, véase Linda Mizejewski, *It Happened One Night* (Malden, Wiley-Blackwell, 2010).

[19] Tina Olsen Lent, «Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy», en Kristine Brunovska Karnick y Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy* (Nueva York, American Film Institute, 1995), p. 326.

[20] Kathrina Giltre, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965* (Manchester, Manchester University Press, 2006), p. 56.



Izquierda: Betty detiene a Julián en el umbral. Derecha: La inesperada imagen maternal de Betty. *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938).

Romero incorporó progresivamente muchos de estos elementos en obras posteriores, en su primera adaptación de la comedia romántica hollywoodense no solo emparenta femineidad y maternidad, sino que tampoco deja demasiado lugar para el juego en los términos que lo plantea la *screwball comedy*. Betty es la única niña y el rol de Julián es reeducarla, no jugar con ella. Se podría afirmar que tanto Peter como Julián poseen un discurso que apela a la infantilización despectiva de las mujeres (ambos usan el término *mocosa/brat* para referirse a sus respectivas compañeras de viaje) y consideran que una paliza aleccionadora es un medio válido para domarlas en la tradición de *La fiercecilla domada*; pero en *Sucedió una noche* las lecciones son de ida y vuelta, forman parte de un intercambio lúdico y erótico. Por el contrario, Julián nunca permite ser ridiculizado, no tiene nada que aprender de ella y tampoco se advierten insinuaciones sexuales elocuentes de su parte, probablemente, como dice Karush, por «la identificación de Julián —y de la gente pobre en general— con la esencia de la rectitud moral».²¹ Esta representación de la clase trabajadora como un colectivo sin fisuras ante la aparición caótica de «la niña bien» (los personajes populares usan esta expresión —tanguera— para referirse a ella, mientras que sus familiares la llaman chica o joven moderna) tiene como consecuencia una férrea oposición entre el mundo de los ricos y el mundo de los pobres que no admite términos medios ni habilita la inversión de las identidades sociales y genéricas en el segundo grupo. La pregunta es si Betty será capaz de modificar sus orígenes para formar parte de esa comunidad popular y rural.

Según Northrop Frye, la comedia shakespeariana se estructura mediante un movimiento del «mundo ordinario al mundo verde, y viceversa»,²² el cual habilita un nuevo orden social. Un número considerable de *screwball comedies* incorporó el «mundo verde» como un espacio idílico en el cual la pareja experimenta una transformación que sería imposible bajo la lógica de la sociedad ordinaria. En el caso de *La rubia del camino*, el retiro del mundo cotidiano está representado en el viaje por caminos rurales que realizan los dos personajes y que permite el enamoramiento interclasista. De manera consecuente con la tesis general de la película, Betty es quien atraviesa la transformación más profunda. Desde cambios simples, como abandonar el brillante vestido de fiesta por el modesto vestido que le presta la enamorada de Julián (celosa pero solidaria como todos los humildes de esta historia) y la adopción de las costumbres gastronómicas populares (come salami y toma mate); hasta cambios profundos, como el despertar de su instinto maternal, y, definitivamente, como el reemplazo de su apodo de «rica» por el nombre original, más criollo, que le gusta a Julián: Isabel.

Cuando llegan a Buenos Aires, Betty les explicita a sus padres el efecto que tuvo esta experiencia: «No crean que soy la misma de antes. Este viaje me ha transformado. Vengo hecha una mujer». Sin embargo, la película no admite una reconfiguración de las relaciones sociales en la ciudad y la única opción para que triunfe el amor interclasista es volver al campo. Este espacio idealizado se encuentra delimitado por, y en oposición a, los otros dos grandes espacios de la película: Buenos Aires y Bariloche. En particular el hotel Llao-Llao, que había sido inaugurado recientemente producto del proceso de modernización territorial encarado por el Estado, y que buscaba explotar el turismo de elite configurando «las imágenes adecuadas a la anhelada ‘Suiza argentina’»²³.

De allí que la compleja interacción entre *género* y *clase* que domina los términos del romance de *Sucedió una noche*, en *La rubia del camino* va de la mano con un tercer factor que opera de manera determinante sobre ese binomio: la cuestión de la *identidad*

[21] Matthew Karush, *Cultura de clase*, p. 219.

[22] Northrop Frye, «The Argument of Comedy», en Paul Lauter (ed.), *Theories of Comedy* (New York, Anchor, [1948] 1964), p. 456.

[23] Anahí Ballent y Adrián Gorrelík, «País urbano o país rural: La modernización territorial y la crisis», en Alejandro Cataruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (Buenos Aires, Sudamericana, 2001), p. 170.

nacional. Frente a la modernidad elitista, ociosa, y extranjerizante de Buenos Aires, del Llao-Llao y, en consecuencia, de Betty y su clase; el campo argentino funciona como un resguardo de autenticidad, tradición popular, solidaridad y dignidad por el trabajo y, por lo tanto, es el sitio ideal para el renacimiento de Betty en Isabel. Al comienzo de la película, ante el torbellino de maltrato y caprichos con el que se presenta a Betty en la historia, el abuelo les decía a los padres: «es lo que todos hemos hecho de ella: una chica moderna». Y más tarde le aconsejaba a su nieta «una buena sacudida, un amor verdadero, un sufrimiento, un castigo», es decir, lo que efectivamente hace Julián con ella. Cecilia Tossounian ha observado que en la representación de la «chica moderna» en la cultura de masas de los años veinte y treinta «hay una clara crítica a una elite porteña europeizada y cosmopolita, a la cual se la responsabiliza de que Argentina haya perdido su ‘alma auténtica’». En este sentido, la chica moderna es figurada como un «agente de desnacionalización y emasculación de la identidad argentina y sus críticas generalmente asumen la forma de un categórico regreso a un estilo de vida y a una feminidad tradicionales». ²⁴ Lo interesante de esta primera *screwball comedy* criolla es que Romero adoptó un género foráneo para usarlo como medio de expresión de una retórica explícitamente anti-extranjera o anti-extranjerizante que le permitió reencausar a un personaje moderno y transnacional como el de la chica moderna. En el cine de los años treinta, como ha señalado Cecilia Gil Mariño, «americanización y nacionalización fueron procesos colaborativos y su tensión ‘aparente’ —nacional/extranjero— fue un elemento muy importante [...] para desarrollar un producto diferenciado capaz de competir con los filmes de Hollywood». ²⁵ El proceso de americanización de la cultura de masas argentina convivió con una suerte de «gesto y/o sensibilidad anti-imperialista» subyacente que no respondía a un proyecto ideológico específico sino a lógicas comerciales donde la «autenticidad nacional» era una narrativa funcional a este objetivo.

Si bien Romero apeló a esta estrategia en muchas ocasiones, hay un caso particularmente interesante que vale mencionar porque el conflicto nacional/extranjero se vuelve explícito ya no por la adopción de costumbres foráneas sino por la intrusión de una mujer extranjera. *La modelo y la estrella*, la segunda película que el director escribió para la misma pareja de actores —aunque Singerman luego fue reemplazada por Alita Román— cuenta un triángulo amoroso en el cual la tercera en discordia es una cantante estadounidense interpretada por June Marlowe. ²⁶ El personaje de Borel, que en la película anterior era un símbolo de masculinidad y argentinidad inalterable, aquí es una promesa musical argentina víctima de la estadounidense, una mujer «completamente moderna» y «excéntrica» según se la define. Por un lado, entonces, está la mujer moderna y extranjera para quien ni el matrimonio, ni la patria, tienen valor; por el otro, está el sacrificio de la mujer trabajadora y nacional que busca la felicidad de su hombre. La eventual victoria de la mujer argentina sobre la extranjera evoca una vez más la ambivalente relación de Romero con Hollywood. Calki, en la crítica del estreno, leyó acertadamente esta característica: «Manuel Romero, director múltiple, que acaba de hacer una película tango, hace ahora una comedia foxtrot. Teatro cinematográfico a la moda de Hollywood. Pero con espíritu criollo». El «toque criollo», según Calki, residía en la «leve tomadura de pelo a los norteamericanos» y en cierto revanchismo patriótico: «Ellos, en sus films, nos ven a los argentinos a su gusto. Justo es que, una vez, le devolvamos la pelota». ²⁷ Es decir, apropiarse inescrupulosamente de los géneros narrativos y los personajes de Hollywood, pero al mismo tiempo representar a la actriz hollywoodense como una ladrona del genio musical nacional. Gloria (Román)

[24] Cecilia Tossounian, «The Argentine Modern Girl and National Identity, Buenos Aires, 1920-40», p. 233.

[25] Cecilia Gil Mariño, «Una industria de “lo nuestro”. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro» (*Foros del Programa Interuniversitario de Historia Política*, n° 6, 2017), p. 6.

[26] Singerman tuvo que abandonar el rodaje por un problema contractual, pero hubiese sido interesante ver a la actriz que siempre hizo de mujer indisciplinada enfrentándose a una actriz proveniente de Hollywood.

[27] Calki, «*La modelo y la estrella*, divertida, vivaz, es otro éxito de Manuel Romero» (*El mundo*, 16 de marzo de 1939), s/d.



Alita Román, Marcello Ruggero y June Marlowe en *La modelo y la estrella* (Manuel Romero, 1939).

lo sintetiza en su reclamo a Barbara (Marlowe): «¿Por qué viene a aquí a robarme a Jorge? ¿No hay bastantes hombres en su país? ¿Le gustaría que yo fuera a Hollywood a robar a Robert Taylor?».

Ahora bien, el factor «anti-yanqui» de *La modelo y la estrella* es muy potente; por lo tanto, la estrella extranjera no tiene demasiado lugar en el mundo de Romero. Pero ¿la chica moderna extranjerizante (no extranjera) es realmente una amenaza? ¿Es tan fácilmente domesticable por el hombre de campo como parece sugerir *La rubia del camino*? Ya en esta película, aun cuando los binomios ciudad/campo, nacionalismo/cosmopolitismo, ricos/pobres y tradición/modernidad están claramente definidos y no parecieran dejar lugar a una lectura por fuera de estas oposiciones maniqueas, es necesario preguntarse si el sentido que Romero le dio al romance interclasista implica la sumisión o desaparición total de la «modernidad» e independencia de Betty. Existen dos cuestiones que considero importante mencionar.

¿Por qué Julián no se queda con Lucía (Sabina Olmos), una mujer que cumple con todos sus ideales de feminidad y argentinidad, en la primera parada del camino? En esta secuencia, ambos dejan a Betty durmiendo en la habitación y salen al patio. Lucía comienza a cantar un tango titulado «Muchachita de campo» y Julián la acompaña con la guitarra. La letra habla de una mujer expectante por el amor de un hombre que nunca llega. Betty se levanta aturdida por el sonido, se acerca a la ventana y hace un gesto de fastidio. Todavía tiene puesto el lujoso y brillante vestido de fiesta, pero se lo saca y se pone un vestido sencillo que pertenece a Lucía. La canción termina y cuando Julián, emocionado por su voz, está a punto de besar a la muchachita de campo, aparece Betty para interrumpirlo: «Oiga chofer, he resuelto que sigamos viaje ahora mismo». Julián acata la orden y Lucía se lo recrimina, luego maldice en soledad a «la niña bien». Los distintos análisis sobre *La rubia del camino* han omitido esta escena (muy probablemente porque está recortada de las copias en circulación)²⁸ y solo mencionan la segunda canción de la película, «La canción del camino», en la que Julián y Betty, ya aliados, celebran la argentinidad. Sin embargo, aquel primer tango —«Muchachita de campo»— que Betty no canta, sino que interrumpe, es la condición

[28] Sin embargo, no está perdida. Curiosamente el fragmento con «Muchachita de campo» puede encontrarse aislado en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=6dqQRI7dYeM>).

de posibilidad para todo lo demás y es el único momento en que Julián se somete por completo a la chica moderna. Al igual que Ellie en *Sucedió una noche*, Betty reconoce su deseo antes que el hombre y «expande»²⁹ la narración para conquistarlo. Si no fuera por ella, el incipiente romance (y la película en sí) hubiera terminado en la casa de Lucía. El motor de la narración es Betty. Ella aspira a romper con una tradición de pasividad femenina que aparece expresada en la letra del tango cantado por Lucía: «Por el largo camino tú lo viste marchar / y hoy sólo es tu destino: esperar y esperar».

Por supuesto, luego asistimos a los distintos modos de domesticación que he analizado anteriormente y que concluyen con Betty renunciando a su nombre de rica. Pero en el final de la película hay un pequeño *gag*, a primera vista insignificante, que podría ser leído como un guiño que sugiere cierta impostura en esta Betty/Isabel dócil y domesticada. Después de la separación de la pareja en Buenos Aires, la acción regresa al campo para cerrar la historia. Julián llega con su camión a la casa del amigo italiano y Betty, demostrando que ya no es la misma de antes, lo sorprende con el bebé de los amigos en sus brazos. Él se emociona e intenta besarla. Pero de pronto, la idílica imagen maternal y romántica se interrumpe porque ella lo pincha accidentalmente con un alfiler. Disciplinar a la *unruly woman* pareciera no ser tan fácil ni deseable. Ella deja al bebé y él la levanta sobre sus hombros para subirla al auto (en un gesto más amoroso y lúdico, opuesto al que había tenido a principio de la historia con un sentido paternal y punitivo). ¿Hasta qué punto, entonces, la chica moderna puede ser *domada* bajo la «ideología del maternalismo»³⁰? En las próximas películas de Romero la chica moderna renació una y otra vez pese a los intentos de domesticación, y en cada ocasión se caracterizó por su indomabilidad. En los siguientes dos apartados analizaré distintas formas de indisciplina en las mujeres romerianas. Primero en la esfera pública (el mundo del trabajo) y luego en la esfera privada (el matrimonio) donde un personaje de Paulina Singerman vuelve a lidiar con el mandato de maternidad pero desde una perspectiva bastante singular.

Chicas modernas y mujeres trabajadoras

[29] Rowe dice que la virgen de la comedia romántica «expande la narración» y aplaza la clausura. Véase Kathleen Rowe, *The Unruly Woman*, p. 134.

[30] Tomo el concepto de «ideología del maternalismo» de Marcela Nari, quien ha estudiado el conjunto de prácticas y políticas que fomentaron el ideal de «naturaliza maternal» de las mujeres durante la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires. La autora enfatiza especialmente el caso de la década del treinta, donde el índice de natalidad cayó drásticamente y donde «los rasgos de 'modernidad' parecían desvirtuar, con tanta o más fuerza que antes, la familia y la maternidad». Véase Marcela Nari, *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940* (Buenos Aires, Biblos, 2004), p. 21.

Tres meses después de la aparición de *La rubia del camino*, Romero estrenó *Mujeres que trabajan*. La protagonista es nuevamente una joven de clase alta que se sumerge en el mundo popular, pero la perspectiva con la que la película encara la relación entre género y clase es totalmente diferente a la de su antecesora. La mujer rica no tiene que dar cuenta del instinto maternal ante un hombre, sino que debe demostrarles a sus pares de género (trabajadoras de tienda) que puede ser solidaria, que puede pertenecer a su comunidad y abandonar el egoísmo que caracteriza a la clase social de la que proviene. Si bien es cierto que el populismo romeriano se mantiene y los pobres siguen siendo el grupo social predilecto y lleno de bondades, con esta película —y luego de manera definitiva con *Elvira Fernández, vendedora de tienda*— no es solo la chica moderna la que se beneficia del contacto con el pueblo, sino también a la inversa. Ella, gracias a su inestabilidad de clase, es capaz de destrabar problemas específicos del género femenino. No es casual que ambas historias estén ambientadas en el espacio laboral de la tienda, donde el enfrentamiento social convive con el acoso o el abuso masculino.

Si *La rubia del camino* narra la historia de una única mujer (quien además es hostil con la «muchachita de campo» que amenaza con quitarle su hombre), en *Mujeres que trabajan* la pluralidad de mujeres y la comunión femenina (ya sugeridas desde el título) parecieran ser elementos más importantes que la trama romántica de celos y

amores perdidos. De hecho, en gran parte de la película Ana María (Mecha Ortiz) renuncia al amor y una vez que se transforma en trabajadora le dice al (ex)novio de clase alta: «Ahora yo soy una obrera, una unidad más en la masa anónima de las mujeres que trabajan». En todo caso, la restauración del amor y el final feliz serán resultado del compañerismo. Lo mismo podría afirmarse de *Elvira Fernández*, que lleva en el título el nuevo —y ordinario— apellido elegido por Elvira Durand (Paulina Singerman). Ella le pide a su prometido suspender la relación para convertirse en «Elvira Fernández, una empleadita humilde perdida entre miles de muchachas que se ganan el pan». Romero funde a las chicas modernas con la masa no solo a partir del discurso y de la narración, sino también visualmente, ya que ambas películas culminan con figuras de la multitud. Esto le permite plantear, tímidamente en *Mujeres que trabajan* y explícitamente en *Elvira Fernández*, una serie de problemáticas relacionadas con el mundo del trabajo inéditas para el cine argentino. Y para ello el cine de Hollywood vuelve a cumplir una función mediadora.

Cuando se estrenó *Mujeres que trabajan* los diarios identificaron, otra vez, la influencia «de esas comedias de conjunto a la manera yanqui».³¹ *La Nación* fue más específico —«El frecuentador de los espectáculos cinematográficos ha de reconocer [...] la atmósfera, la entraña y hasta detalles de películas extranjeras»³²— y señaló la similitud con *Damas de teatro* (*Stage Door*; Gregory La Cava, 1937). Allí Katherine Hepburn interpretaba a una joven de buena posición económica que, decidida a cambiar de vida para dedicarse al teatro, abandona sus privilegios y se hospeda en una pensión de actrices y bailarinas. Pero Romero cambia la profesión de sus personajes y las hace trabajadoras, vendedoras de las grandes tiendas Stanley, reforzando todavía más las tensiones de clase que existían en la película norteamericana y llevando el drama teatral original hacia un melodrama más plebeyo y maniqueo hibridado con la comedia.

La película comienza con una suerte de prólogo en el que se plantea una visión descarnada de las diferencias morales entre ricos y pobres. Por un lado, los jóvenes privilegiados y decadentes que salen borrachos de una *boîte* por la madrugada. Por el otro, las *mujeres que trabajan* preparándose para asistir a sus puestos laborales. Los dos grupos se encuentran en un bar y Ana María del Solar, borracha, se burla del orgullo de las mujeres trabajadoras. Luisa (Pepita Serrador), la comunista del grupo, le advierte que se detenga porque «nadie está libre de una broma del destino». Tiene razón: «El banquero del Solar fue hallado muerto en la madrugada», se lee en un titular del diario matutino. Ana María queda huérfana y pobre. Su chofer, Lorenzo (Tito Lusiardo), se apiada de ella y la lleva a vivir a la pensión de vendedoras.

Como ha observado Pascual Quinziano, la comedia argentina raramente se manifiesta de forma «pura» debido a los aditamentos provenientes «tanto del melodrama como del costumbrismo social».³³ Y *Mujeres que trabajan* es especialmente oscilante en cuanto a su género. Ana María, aun siendo pobre, posee ciertos privi-



Afiche de *Mujeres que trabajan* (1938).

[31] «Mujeres que trabajan es una divertida y ágil comedia sentimental» (*La Prensa*, 7 de julio de 1938), p.18.

[32] «Una feliz combinación es *Mujeres que trabajan*» (*La Nación*, 7 de julio de 1938), p. 14.

[33] Pascual Quinziano, «La comedia. Un género impuro», en Sergio Wolf (comp.), *Cine Argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992), p. 132.



Fotograma de *Elvira Fernández* (1942).

legios con el gerente de la empresa, quien la corteja mientras mantiene una relación clandestina con la humilde Clara (Alicia Barrié). Sin embargo, la película avanza hacia un final más o menos feliz y conciliador debido a la hibridación con la comedia. Si la vivacidad característica de toda chica moderna en este caso se encuentra apaciguada por la fatalidad, Romero balancea esto mediante el personaje de Niní Marshall, y ninguna película que incluya a Catita puede ser definida como un drama o un melodrama puros. Cuando Lorenzo narra a las chicas la historia de la joven millonaria que quedó huérfana y sin dinero, una dice: «¡Uy, parece una novela!». Pero Catita la interrumpe e introduce otro intertexto hollywoodense, una *screwball comedy*:

CATITA: Es como una película que vimos anoche en el cine a la vuelta de casa. Resulta de que ella es pobre, ¿no? Y el padre del muchacho tiene una gran fábrica de banco // CHICA 1: ¿Cómo, cómo? Yo vi esa cinta, el padre es un gran banquero // CATITA: Bueno, ¿no es lo mismo? // CHICA 2: No, mi hija. Un banquero es un financista // CATITA: ¡¿Lo qué?! // CHICA 1: Un negociante, un bolsista... // CATITA: Bueno, yo no sé si tenía fábrica de banco o de bolsa, ¿no? Pero resulta de que...

Lorenzo rápidamente cambia de tema, pero Catita no estaba errada en su comparación entre la historia de Ana María y lo que vio en el cine. El argumento que intenta explicar es el de *Una chica afortunada* (*Easy Living*, Mitchell Leisen, 1937), una *screwball comedy* escrita por Preston Sturges que cuenta el romance entre una chica trabajadora que vive como rica por error y el hijo de un banquero que harto de la «vida fácil» deviene trabajador. A Catita la historia de Ana María no le recuerda a un melodrama sino a una comedia romántica que no le dejan terminar de contar. Si se lo hubiesen permitido, hubiera dicho que el banquero de *Una chica afortunada* entra en quiebra como le sucedió al padre de Ana María pero que finalmente en el horizonte hay un final feliz, tal como sucederá en *Mujeres que trabajan*.

Cuando la comunista se entera de que Ana María es la misma persona con la que se enfrentó en la lechería y que su presagio se había cumplido, ensaya un discurso

muy duro contra ella mientras presenta a las chicas de la pensión como parte de una multitud de trabajadoras. Cada una carga con una historia de esfuerzos al igual que «las cien muchachas de la tienda. Y los millones de muchachas que trabajan en el país». Y, dice, «todas son dignas del respeto y la admiración de los inútiles como usted y los suyos».

Romero suele caricaturizar a personajes de este tipo y presenta a «las ideas socialistas» como desviaciones en el camino de la mujer hacia el matrimonio. De hecho, la película termina con un plano de Luisa lagrimeando en el que dice: «Tal vez si yo hubiera encontrado un amor no leería tanto». Sin embargo, en esta historia donde los principios colectivos son clave para los personajes, sus ideas marxistas (efectivamente se la ve leyendo a Karl Marx) se concretizan en un relato que prioriza el bien común. Esto puede verse en tres situaciones clave.

En primer lugar, Luisa propone criar colectivamente al hijo de Clara que Stanley (Enrique Serrano) se niega a reconocer y así desactiva la narrativa moralizante de «la muchachita que dio el mal paso», la cual condena a las mujeres pobres y del campo seducidas por la sexualidad de la ciudad y el lujo de una clase a la que no pertenecen.³⁴ El accionar de Clara no adquiere la forma del pecado ni es obligada a hacerse cargo del hijo no deseado. Pese al sufrimiento inicial, decide finalmente desentenderse de la crianza e irse de la pensión, y las pensionistas la apoyan en su decisión. Ningún melodrama punitivo aceptaría que una madre no mostrara devoción y sacrificio. En *Mujeres que trabajan*, en cambio, se produce cierta reconfiguración de los vínculos sociales que solo es posible en un género como la comedia, y que aquí toma la forma de una comunidad femenina alternativa en clara oposición al desamparo en el que suele quedar la heroína del melodrama. En segundo lugar, Luisa le reconoce a Ana María que decidiera cortar su vínculo con Stanley en defensa de Clara. Ana María, quien alguna vez fue una niña rica e individualista, ahora es, definitivamente, una mujer que trabaja. Y, en tercer lugar, como consecuencia de esta transformación de la joven de clase alta, hay que mencionar la concreción del sueño de Luisa de ver a la multitud de mujeres organizadas. Solo que el carácter explícitamente político de la organización gremial con el que pudo haber soñado la joven comunista sufre un desplazamiento de sentido: Luisa arma un plan colectivo para que Ana María recupere a su primer novio, a punto de casarse con otra mujer. En un montaje acelerado de planos de conjunto, vemos a cientos de vendedoras corriendo como un torbellino y tirando todo lo que se cruza a su paso. Las mujeres salen en masa de la tienda Stanley, entran a la iglesia donde se encuentra Carlos, lo agarran a la fuerza y se lo devuelven a su novia original.



Izquierda: La horda de trabajadoras saliendo de la empresa. Derecha: La multitud irrumpe en la iglesia. *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, 1938).

[34] El «mal paso» era un tópico recurrente en letras de tango, folletines e historias cinematográficas de matriz melodramática. Véase Diego Armus, «El viaje al Centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940» (*Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, vol. 3, n° 22, 2000).

Esta última secuencia impactó a Calki quien, a diferencia de otros cronistas, mostró menos interés por la cuestión argumental que por los «movimientos de masas» de la película: «Lo que tiene el cine de arte de masas lo ha captado ampliamente Romero. Hay allí escenas de conjunto, como la que precipita el final, que merecen amplios elogios». ³⁵ De cierta manera, Calki observaba que el cine de Romero, como arte de masas, estaba haciéndose cargo de reproducir a su sujeto predilecto. La representación de multitudes para 1938 todavía era escasa en el cine argentino y menos aún si se buscan multitudes conformadas por mujeres. En este sentido, Romero, moderno y sensible a los cambios sociales, identificó un sujeto emergente que no tenía representación en la pantalla: las mujeres que trabajan y en particular las vendedoras de tiendas departamentales. Si bien durante el período de entreguerras el trabajo femenino asalariado «se amplió de tal modo que abarcó una extensa variedad de actividades», ³⁶ dentro del sector terciario el nuevo rubro de las vendedoras de tiendas fue especialmente absorbido por la cultura de masas. Caracterizadas por su belleza y buena presencia, estas jóvenes ilustraban revistas, tiras cómicas y publicidades, y protagonizaban folletines sentimentales que narraban los deseos y los peligros de la movilidad social. ³⁷ Pero lo destacable del caso de Romero es que se aleja de la representación convencional de la vendedora como la que se podía encontrar en *La vendedora de Harrods* (1919) de Josué Quesada. No deja de mostrar a jóvenes trabajadoras que fantasean con la vida y los objetos de sus clientas, o que sueñan con casarse con Robert Taylor como Sarita (Alita Román), sin embargo, también pone en imagen otros comportamientos invisibilizados. ³⁸

Si, como plantea Queirolo, ³⁹ a las vendedoras se les exigía buen humor, simpatía, recato, discreción y amabilidad con el público consumidor; no deja de ser atípica la operación de Romero en la que invierte estos valores contando la historia de un grupo de vendedoras que se enfrentan con su patrón y cuya resolución —aunque sea con el disfraz de un objetivo sentimental (reunir a Ana María y Carlos)— consiste en cientos de mujeres abandonando sus puestos de trabajo, rompiendo la mercadería y golpeando a sus clientes. La comedia sentimental, muchas veces considerada un género menor, pasatista y conciliador, es capaz de proponer una serie de imágenes disruptivas difíciles de encontrar en otros géneros (el melodrama, que es el modo narrativo femenino y feminizado por excelencia, abandona a la mujer en su soledad; y aquellos géneros que muestran grandes movimientos de masas ponen en pantalla a hombres, no a mujeres, en acciones épicas de conjunto). En este sentido, el final de *Mujeres que trabajan* presenta el caos de una turba femenina que expresa lo que Graciela Montaldo definió como «un miedo central del siglo XX: la amenaza que tanto las mujeres como las masas representan para la burguesía occidental y sus valores». ⁴⁰ Claro que la secuencia de imágenes también avanza hacia el apaciguamiento de esa furia culminando en el matrimonio y en la vuelta al trabajo, pero la trasgresión ya fue registrada gracias al marco subversivo que habilita la comedia.

En 1942 Romero volvió a abordar el conflicto laboral de un grupo de vendedoras y, si bien en esta ocasión no recurrió a ninguna distracción sentimental, tampoco abandonó la estructura de la comedia romántica. De hecho, *Elvira Fernández, vendedora de tienda* es su *screwball comedy* más pura. Lo peculiar es que no eligió una comedia romántica hollywoodense cualquiera sobre la cual construir su historia, sino una que se caracterizó por llevar a la pantalla de manera excepcional el conflicto laboral: *El diablo burlado* (*The Devil and Miss Jones*, 1941). Michael Rogin se ha preguntado por qué durante la época del *New Deal* y de la *CIO* (*Congress of Industrial Organizations*),

[35] Calki, «Muy buena realización tiene el film *Mujeres que trabajan*» (*El Mundo*, 7 de julio de 1938), p. 27.

[36] Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)* (Buenos Aires, Edhasa, 2007).

[37] Graciela Queirolo, «Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)» (*Estudios Feministas*, vol. 22, n° 1, 2014), pp. 29-50.

[38] Los folletines sentimentales que tenían a vendedoras como protagonistas no las mostraban manifestándose por sus derechos como efectivamente hacían. Véase Graciela Queirolo, «Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)», p. 44.

[39] Graciela Queirolo, «Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)», p. 39.

[40] Graciela Montaldo, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016), p. 33.

momento en el cual la actividad sindical tuvo una presencia activa y definitoria, casi no hubo películas que trataran explícitamente formas de organización sindical urbana. Después de revisar minuciosamente el acotado conjunto de casos que tocan el tema, en el que se destacan diversos ejemplos con representaciones negativas de gremialistas (agitadores y mafiosos) y las dos películas emblema de John Ford —*Las uvas de la ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) y *¡Qué verde era mi valle!* (*How Green Was My Valley*, 1941)— que, a pesar de mostrar de manera heroica la militancia gremial, no representan a la clase trabajadora moderna y añoran una comunidad agraria ya perdida; Rogin concluye que solo *El diablo burlado*, una comedia romántica, pone la cuestión de la organización política de los trabajadores en el centro y tiene una visión positiva sobre ella:

Solo esta película muestra desobediencia ‘no tan civil’ en el piso de una tienda; solo en esta película el sindicato triunfa. Solo esta película forja un sindicato a partir de la cultura de masas urbana [...] *The Devil and Miss Jones* espera felizmente un «new deal». Esta olvidada película es una *screwball comedy*, en la cual un capitalista que se hace pasar por uno de sus empleados de la tienda departamental con el fin de disolver el sindicato, termina llevándolo a la victoria.⁴¹

Ni siquiera la famosa trilogía de Capra —a quien Romero admiraba— entra en esta categoría ya que su héroe, el hombre medio norteamericano, no se vinculaba con fuerzas colectivas organizadas sino con masas indiferenciadas e informes. La película de Sam Wood, entonces, le ofreció a Romero un medio ideal para narrar la organización sindical de las vendedoras en *Elvira Fernández* (ya insinuada tempranamente en *Mujeres que trabajan*). Después de estudiar tres años en Estados Unidos, Elvira Durand (Paulina Singerman) llega a Buenos Aires cuando su padre —dueño de los Grandes Establecimientos Durand— se encuentra en medio de un conflicto laboral. Asesorado por los cuatro gerentes que manejan su empresa, aprobó una reducción de personal provocando la reacción de los trabajadores y las trabajadoras que durante la cena de bienvenida de Elvira se presentan en la casa para exigirle explicaciones. Ella escucha la discusión y decide infiltrarse en las grandes tiendas departamentales para hacer justicia por ellos y, a la vez, reconciliarlos con su padre.

La extranjerización de Elvira, a diferencia de las chicas modernas de películas anteriores, no es una amenaza para la clase trabajadora sino para su propia clase. En su estadía en Estados Unidos, Elvira aprendió los principios del *New Deal*, los mismos que aprendió Romero viendo *El diablo burlado*: cuando su padre se niega a recibir a los delegados ella le dice: «Esa es otra cosa que aprendí en Norteamérica, Mr. Ford no tiene horas para sus empleados». Así como también aprendió los nuevos modelos de feminidad, y por eso se indigna cuando sus familiares la tratan como la niña caprichosa que alguna vez fue: «En aquel país la mujer es un ser adulto como el hombre». El novio acota: «Tiene razón Elvira, en estas tierras la mujer es considerada un ser débil, necesitada de protección». La tía se fastidia porque Elvira ahora es «seria» y «reflexiva». Efectivamente, esta mujer moderna incluso cambió su concepción del amor, al igual que Luis (Enrique Roldán), su prometido. Ambos concuerdan en que un matrimonio por compromiso no vale la pena y los dos quieren «estudiar a fondo [sus] sentimientos». En este sentido, cuando él le dice «has vuelto completamente yanqui» no hay que leerlo como una injuria sino como la posibilidad de una relación más sincera enmarcada en otro concepto del matrimonio como han planteado numerosas *screwball comedies*.

[41] Michael Rogin, «How the Working Class Saved Capitalism: The New Labor History and *The Devil and Miss Jones*» (*The Journal of American History*, 89:1, 2002), p. 98.

Este estilo más calmo que presenta el nuevo personaje de Singerman no dura demasiado una vez que ingresa de incógnito a la empresa del padre y así lo advirtió la prensa: «se transforma después, adquiriendo su típica e inimitable modalidad, cuando toma el disfraz de empleada de tienda y ‘líder’ de un movimiento revolucionario llevado hasta la caricatura».⁴² Pero «el movimiento revolucionario» está lejos de ser una caricatura; por el contrario, la unión de la caótica e indisciplinada Elvira (ahora apellidada Fernández) al resto de los trabajadores permite exhibir todo el proceso de una lucha gremial como no lo hizo ninguna otra película argentina. Al igual que *El diablo burlado*, en la versión nacional pueden encontrarse espías, buchones, carneros, trabajadores despedidos, listas negras, maltrato laboral, desobediencia civil, estrategias de boicot, asambleas, adhesiones de otros sindicatos, la huelga en sí, la marcha a la casa del patrón, la repercusión en la prensa y el proceso de construcción del líder y el mito.

Así como *El diablo burlado* muestra un proletariado femenino y «celebra a las muchachas gremialistas que venden, usan y disfrutan los consumos de moda»,⁴³ en el cine de Romero la circulación de objetos de consumo siempre fue muy importante y ayudó a definir los anhelos y contradicciones de sus protagonistas. Pero en este caso el director se sirve de la lucha política feminizada para mostrarle a sus espectadores que podían desear las pieles que tenían las mujeres de clase alta (un motivo que ya se encuentra en *Mujeres que trabajan e Isabelita*) y a la vez reclamar por sus derechos; o, de acuerdo con el final de la película, que la lucha era un medio para democratizar el acceso a los bienes privados. Según Rogin, en la película de Wood «la caída del patriarcado les permite a estas mujeres tomar el mando».⁴⁴ En la película de Romero, entonces, se podría pensar que Elvira viene a cumplir un rol que ni siquiera Luis, el entusiasta vendedor y militante, puede alcanzar. Si bien, al principio de la historia, una de las chicas se enoja con el buchón de la tienda y manifiesta cierta bronca e impotencia —«¡Ah, si yo fuera hombre!»—, lo cierto es que no es un hombre quien se cobra venganza por las injusticias, tal como queda demostrado después de que Luis, el galán coprotagonista (Juan Carlos Thorry), intentara iniciar las primeras acciones de reclamo sin conseguir demasiada adhesión entre los compañeros y las compañeras.

El enemigo más directo que tienen las empleadas es Batistella (Julio Renato), el gerente que las acosa y exige favores sexuales a cambio de privilegios laborales. Elvira, con toda la indocilidad de la chica moderna pero también con la libertad de ser millonaria y no tener nada que perder, le da un cachetazo cuando intenta propasarse con ella. Con esta acción se gana su despido y también la admiración de todas las compañeras. Como ha señalado Queirolo, las vendedoras eran sometidas constantemente a acosos sexuales, obscenidades verbales y todo tipo de hostigamientos;⁴⁵ pero al transponer estos problemas a la pantalla, Romero, al igual que en *Mujeres que trabajan*, no culpabiliza a la mujer bajo la imagen del «mal paso» ni la reivindica mediante algún acto heroico masculino (Luis casi no tiene acciones importantes, simplemente esta alucinado con Elvira, incluso le escribe una canción), sino que la premia con el reconocimiento de sus pares de género y sus nuevos pares de clase. La importancia de esta cachetada es tal que de aquí en adelante el conflicto entre patrones y trabajadores se radicaliza cada vez más y Elvira se convierte en un mito de lucha entre toda la clase obrera, incluidos otros sindicatos que se suman a la huelga general gracias a ella. Ya no son «las cien empleadas de la tienda» a las que aludía la comunista en su discurso de *Mujeres que trabajan*, sino las «millones de muchachas que trabajan en el país».

[42] Elvira Fernández, *vendedora de tienda tiene eficacia cómica*» (*El Mundo*, 7 de julio de 1942), s/d.

[43] Michael Rogin, «How the Working Class Saved Capitalism», p. 108. Sobre la relación con la moda de las *mujeres trabajadoras modernas argentinas*, véase Cecilia Tossounian, *La Joven Moderna in Interwar Argentina*, p. 61.

[44] *Ibid.*

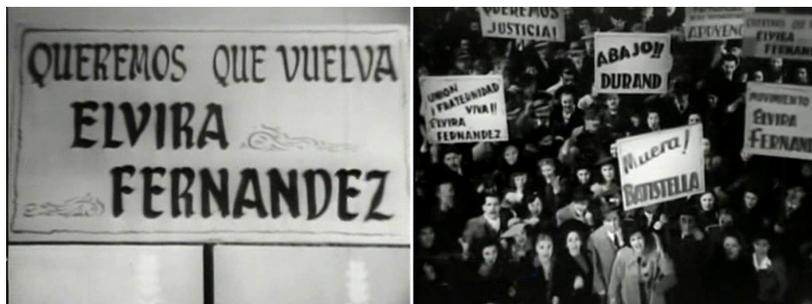
[45] Graciela Queirolo, «Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)».

Elvira Fernández se estrenó en el cine Broadway con una función a beneficio de la Federación de Asociaciones Católicas de Empleadas, compuesta en su mayoría por empleadas de las grandes tiendas comerciales, y caracterizada por «promover la convivencia armónica de las clases sociales rechazando la pretensión utópica de la lucha de clases»⁴⁶. Si bien la película termina con una armoniosa reconstitución de las relaciones entre capital y trabajo (los gerentes son expulsados; Elvira se casa con Luis y lo propone como el nuevo encargado del negocio; Durand es resignificado como el empresario honesto que se hizo desde abajo en lugar del frío financista con múltiples negocios diversificados), considerando las diversas formas de politización explícita a las que asistimos en esta comedia romántica es difícil adivinar si la función



Elvira en el centro de la imagen se lleva toda la atención mientras estimula a sus compañeros. *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Manuel Romero, 1942).

a beneficio de la FACE se debió a una lavada de cara de la productora y de Romero (quien siempre tuvo problemas con los sectores moralistas) para evitar problemas futuros, a un real interés de ambas partes, o a que simplemente fue leída como una comedia inocente que hablaba sobre un grupo de alocadas empleadas de comercio. En cualquier caso, queda la pregunta abierta sobre si las vendedoras que vieron la película se sintieron más interpeladas por el final de cuento de hadas en el que los dos sectores liman mágicamente sus asperezas, o por el momento inmediatamente anterior en el que Elvira expone al acosador ante su padre y logra que sea despedido. Seguramente ambas narrativas fueran muy potentes —la reconciliación de clases y la reivindicación del género— pero teniendo en cuenta la probable identificación de las espectadoras con la empleada abusada y la progresión dramática que construye esa victoria, no sería extraño imaginar cierta preminencia de la segunda opción.



La protesta frente a la casa del patrón. *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Manuel Romero, 1942).

Matrimonio

Las mujeres de Romero pueden escapar de su hogar desafiando a sus padres, pueden enamorarse de hombres de otra clase social e incluso pueden organizarse colectivamente para enfrentar la explotación laboral; sin embargo, en su horizonte de rebeldía hay un límite bien definido que no puede ser transgredido: el matrimonio como consumación del amor. Lógicamente, estas películas son comedias románticas y, como tales, aspiran a la unión o reunión de la pareja después de superar una serie de obstáculos.

[46] Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, p. 188.



El apoyo de los otros gremios a la causa de Elvira Fernández. *Elvira Fernández, vendedora de tienda* (Manuel Romero, 1942).

¿Pero qué sucede cuándo se socavan de raíz estos principios vinculados con el cortejo, el amor y el matrimonio? *Muchachas que estudian* (1939) comienza en un Club Estudiantil Femenino. En el pizarrón se lee el título del debate del día: «El matrimonio y la mujer que estudia». El plano se abre y muestra a una mujer finalizando su exposición:

Una vida dedicada al estudio no necesita amor. El matrimonio hace de una mujer una esclava y la convierte en un ser inferior al hombre, su dominador secular. Hermanas estudiantes, seguid el ejemplo mío y el de mis amigas aquí presentes. Estableced una comunidad femenina y tratad de ser simplemente camarada de los hombres [...] El amor anula el genio de la mujer. El matrimonio destruye su potencia intelectual. La llamada sensibilidad femenina, que no vacilo en calificar de vulgar sensiblería, ha sido causa del fracaso de infinitos genios de nuestro sexo [...]

La disertadora, Ana del Valle (Pepita Serrador), es una científica que dedica su vida a escribir un «tratado sobre la subdivisión de los cromosomas en los protozoarios». Está vestida de manera formal, con lentes y el pelo prolijamente atado. Asexuada y antiromántica, remite al personaje de la comunista que interpretó la misma actriz en *Mujeres que trabajan*. Allí leía a Carlos Marx y se burlaba del idealismo de sus compañeras enamoradas de hombres imposibles (una de su jefe, la otra de Robert Taylor). Las dos tienen una influencia sobre la joven moderna, pero si las ideas políticas radicales de Luisa convirtieron a su compañera desclasada en una mejor versión de sí misma, las ideas de Ana en *Muchachas que estudian* tendrán un efecto absolutamente negativo. Cuando termina la exposición se arma un gran revuelo entre las oyentes e Isabel (Alicia Barrié), una estudiante de medicina de buena posición económica, decide abandonar a su prometido e irse a vivir a la pensión estudiantil: «Cómo las envidia, vivir juntas entre amigas, lo de una para todas, lo de todas para una, esa es la única manera digna de vivir». Sin embargo, este proyecto de comunidad femenina no prospera como en *Mujeres que trabajan* o *Elvira Fernández*. Ana es la caricatura de una feminista, una figura mucho más controvertida que la de la chica moderna. A pesar de las representaciones ambiguas que se hacían de esta última en la prensa y en otros medios masivos (peligrosa y frívola pero a la vez bella y divertida), al fin y al cabo su rebeldía de juventud podía ser domesticada. Es decir, la chica moderna eventualmente crecía y se convertía en esposa o madre. El estereotipo de la feminista, en cambio, era

usado «para advertir a las lectoras sobre los peligros de conquistar espacios que no le pertenecían y así transformarse en seres masculinos».⁴⁷

Las ideas libertarias y científicas contra el matrimonio y el amor romántico van más lejos de lo que puede tolerar la comedia romántica. Si muchas de las películas de Romero proyectan una nueva y utópica organización social es porque logran integrar y apaciguar el caos introducido por la chica moderna (sus cruces de clase, su autonomía, su verbosidad). Sin embargo, en *Muchachas que estudian*, el cambio que proponen Ana e Isabel —el cuestionamiento de la pareja heterosexual sobre la que se basa el matrimonio y, por ende, la puesta en peligro de la institución familiar— es demasiado radical. Por eso la película no habilita la formación de un nuevo orden, sino la regresión al estado anterior a la aparición del conflicto. El relato abandona rápidamente el modo cómico con el que empezó y la condena melodramática se posa sobre los personajes. Aparecen los celos y las traiciones entre sus integrantes, incluso una joven de 15 años «da el mal paso» y queda embarazada en un episodio que no se muestra pero que sugiere una violación. En *Mujeres que trabajan* también hay rivalidades de este tipo, pero terminan triunfando los lazos de solidaridad femenina y la acción colectiva. En *Muchachas que estudian*, en cambio, la disolución de la comunidad femenina es total. Si finalmente el orden se restituye es porque las dos mujeres de convicciones más fuertes tuvieron que reconocer que estaban confundidas y retractarse. Ana abandona la ciencia y le hace una declaración de amor al colega que siempre estuvo enamorado de ella: «Todas hemos vivido hasta hoy en un mundo falso, creyendo pertenecer a otra humanidad superior. Y no somos otra cosa que mujeres, nada más que mujeres». Isabel le pide disculpas a su novio: «Perdóname, yo creía en la amistad, en el altruismo, en la lealtad de las mujeres, todas ilusiones y amargura. No hay más que el amor». La historia se cierra en la iglesia con la consumación de dos casamientos y la promesa de un tercero.

Ahora bien, esto no quiere decir que la comedia romántica de Romero se rinda totalmente ante la institución matrimonial. Incluso *Muchachas que estudian*, que se podría definir como una comedia de baja intensidad, una comedia punitiva o un híbrido en el cual el melodrama tiene un peso preponderante, se permite cierta ironía. Para contrarrestar la solemnidad de la última escena, Romero incluye un diálogo que matiza la supuesta potencia reformadora de la unión legal y religiosa. Cuando el novio de Ana le dice: «¡Qué efecto maravilloso produce la música del órgano! ¿No te emociona?». Ella no puede evitar devolver una respuesta científicista en vez de una frase romántica: «Son las vibraciones sonoras que al reflejarse en las superficies cóncavas...». Él, espantado, no deja que termine la frase. Los finales de este tipo, y otros todavía más incisivos, son recurrentes en la *screwball comedy*. Si bien algunos críticos sostienen que es un género en última instancia conservador porque la boda del final soluciona mágicamente las diferencias, otras lecturas como la de Kathrina Gilre señalan lo contrario. No todas las películas terminan con un final reconciliador; de hecho, en la fundadora *Sucedió una noche* la protagonista se escapa de su propio casamiento hacia un lugar indeterminado, evadiendo el tópico de la «integración social». Y en aquellas ocasiones donde el relato sí culmina en una boda, este ritual está lejos de ser afirmativo; por el contrario, muchas veces socava el estatus de la institución matrimonial.⁴⁸ El caso paradigmático es el final paródico de *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, 1942) que pone un manto de cinismo sobre la supuesta felicidad del matrimonio. La última escena es la imagen de un casamiento triple sobre la que se imprime el título: «Y vivieron felices para siempre». Pero en seguida aparece otro que dice: «¿O no?».

[47] María Paula Bontempo y Graciela Queirolo, «Las chicas modernas se emplean como dactilógrafas» (*Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*, vol. 11, n° 2, 2012), pp. 51-76, p. 58.

[48] Kathrina Gilre, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965*, p. 43.

Claramente, en el caso de Romero no existe este grado de subversión (hay que esperar al cine de Carlos Schlieper de fines de los años cuarenta para ver algo similar)⁴⁹ ya que sus giros cómicos raramente ponen en duda el final feliz, más bien acotan una suerte de disrupción pícaro e inocente. Además, nunca están a cargo de la pareja protagonista sino de personajes secundarios que se prestan más fácilmente al ridículo (Niní Marshall, Enrique Serrano, Sofía Bozán, Tito Lusiardo). No obstante, en sus películas hay una interesante revisión de las condiciones de la institución matrimonial que sintoniza con uno de los grandes temas de la *screwball comedy*: la reformulación de la pareja heterosexual. Existe cierto consenso crítico e historiográfico en leer el surgimiento de este género como parte de una serie de cambios en la concepción del amor y el matrimonio en el período de entreguerras. La disminución de los casamientos, al aumento de los divorcios y la caída de la natalidad durante los años veinte, junto a la redefinición de la sexualidad femenina en la sociedad de masas con la aparición de la *flapper*, la *New Woman* y la *working girl*, pusieron en crisis al matrimonio y a la pareja tradicionales en los Estados Unidos. La unión matrimonial ya no era concebida únicamente como una institución social y económica basada en el amor espiritual y en la moral victoriana, sino una unión basada en la compatibilidad emocional, la atracción sexual, el compañerismo y el ocio. La comedia romántica de los años treinta representó esta nueva concepción del amor y la unión conyugal, y tuvo como protagonista a una heroína que priorizaba sus deseos sobre los mandatos sociales demandando un matrimonio que apuntara hacia una relación de mayor igualdad. De allí que muchas de estas comedias fueran historias de rematrimonio (*comedies of remarriage* o comedias de enredo matrimonial según la traducción habitual) donde se pasa de un modelo de pareja antiguo a uno moderno.

Es interesante que, a pesar de la ilegalidad del divorcio en Argentina,⁵⁰ Romero se interesara por un género «que cambia la pregunta inicial de la comedia de si una joven pareja se casará por la pregunta de si la pareja se divorciará y permanecerá divorciada».⁵¹ Para evadir este problema recurrió a un simple desplazamiento: sus heroínas, en lugar de estar atadas a un matrimonio legal, generalmente tienen un prometido impuesto desde afuera con el que se niegan a casarse porque desean explorar otra forma de amor. Esto le permitió a Romero, sin alterar la esencia del género, adaptar la cuestión del amor moderno e igualitario que propone la *screwball comedy* y representar mujeres autónomas con las que las audiencias femeninas locales seguramente podían identificarse o fantasear. Sus chicas modernas abandonan a sus novios elegidos por imposición familiar, por afinidad de clase o por presión social, y los cambian por hombres con los que han atravesado un proceso de enamoramiento basado en momentos de compañerismo y felicidad. En *La rubia del camino* Betty descarta a sus dos candidatos —el conde decadente y el pretendiente mujeriego— por Julián, con quien experimentó un largo viaje en el cual se conocieron íntimamente. Al comienzo de *Isabelita*, Isabel sostiene que el matrimonio es una farsa y que los hombres son unos «idiotas», «necios», «engreídos», «incapaces de hacer la felicidad de una mujer» pero se va a casar porque «es un descrédito quedar para vestir santos en nuestra sociedad». Aun así, después de conocer a Luciano y de divertirse juntos (comen pizza, bailan, viajan en tranvía y van al cine, es decir: todas novedades para una chica acostumbrada a las tediosas visitas al teatro Colón con su prometido) el casamiento cobra otro significado. En *Elvira Fernández* el cambio de mentalidad generacional es todavía más claro, como analicé anteriormente; tanto Elvira como Luis coinciden en que un matrimonio arreglado no tiene sentido y deciden transitar una relación de

[49] Sobre los finales irónicos o reflexivos de Schlieper véase María Valdez, «Sobre el arroz, la leche y la golosa resbaladera del sentido», en *Arroz con leche. Edición Facsimilar del guion de Carlos Schlieper y Julio Porter* (Buenos Aires, BAFICI, 2014); y Alejandro Kelly Hopfenblatt, *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40* (Buenos Aires, Ciccus, 2019).

[50] Esto no quiere decir que el divorcio no fuera un tema de discusión en el contexto nacional, tal como señala Dora Barrancos al analizar el debate parlamentario de 1932. Asimismo, la realidad no se ajustaba al moralismo discursivo y uno de los fenómenos más aludidos en el debate fue «el comercio del divorcio», es decir, la recurrencia con la que los argentinos cruzaban a Uruguay donde era legal desde 1907. Véase Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (Buenos Aires, Sudamericana, 2007). Romero, siempre atento a las problemáticas del presente, incluyó esta práctica en *Divorcio en Montevideo* (1939).

[51] Stanley Cavell, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (Barcelona, Paidós, ([1981] 1999), p. 93.

amistad pese a las presiones del padre para concretar el casamiento. La amistad en este caso es más importante que el romance («somos más que novios, somos amigos» le dice ella). Los dos rompen el compromiso en buenos términos y se enamoran de un hombre y una mujer de la clase trabajadora.

Al ser romances interclasistas con la firma de Romero, podría argumentarse que esta nueva concepción sobre el amor y el matrimonio en las chicas modernas responde al contacto con la clase trabajadora antes que a una mayor autonomía del deseo femenino. No obstante, un buen contraejemplo es *Mi amor eres tú*, cuya historia se desarrolla plenamente en un ambiente burgués (los protagonistas son un abogado y una joven recién salida del colegio como pupila). Generalmente omitida en los estudios sobre su filmografía, quizás por la sobreidentificación de Romero con el mundo popular, esta película pone en el centro del relato dos visiones contrapuestas del matrimonio. Un modelo tradicional basado en intereses económicos, en la reproducción de cierto statu quo y en el aburrimiento, frente a un modelo moderno basado en una relación de amor auténtico, intimidad lúdica y un novedoso erotismo en la obra del director, antes escatimado debido a la rectitud moral que atribuía a sus personajes de extracción popular. Si en *La rubia del camino* la mujer debía ser educada, en *Mi amor eres tú*, las lecciones paradójicamente no las dicta el protagonista masculino que hace de tutor, sino la chica moderna (otra vez Paulina Singerman) quien le enseña nuevas formas de vincularse.

Finalmente, la otra comedia burguesa que le permitió a Romero introducir una problemática femenina sin estar atado a la representación idealizada de la clase trabajadora fue *Un bebé de París*. Así como en *Mi amor eres tú* aparece una mujer más independiente con su sexualidad, en este caso se aborda el tema de la maternidad desde una perspectiva impensada considerando el antecedente de *La rubia del camino* donde la prosperidad de la pareja depende del surgimiento del instinto maternal en la chica moderna. *Un bebé de París* se pregunta qué sucede con ese mandato cuando la maternidad es biológicamente imposible debido a un problema de fertilidad, exponiendo al tipo de unión matrimonial cuya única razón de ser es la procreación. Lo sorprendente es que aquí Paulina Singerman encarna una esposa obediente y, a la vez, una de las versiones más extremas de la *unruly woman*. Y por ello, aunque en el núcleo de esta historia sobre un matrimonio en peligro hay tres tópicos típicos del melodrama —el amor imposible, la maternidad y la soledad de la mujer—, sería extraño definirla como tal. Romero filtra el drama que vive la mujer a través de la comedia y de la *alocada* protagonista dejando en evidencia las presiones sufridas bajo la «ideología del maternalismo». Sucede que, como afirma Rowe, «el exceso paródico de la *unruly woman* y los procedimientos cómicos que la rodean proveen un espacio para ‘malinterpretar’ los ‘dilemas de la feminidad’, para hacer risibles [...] los tropos de la feminidad valorizados por el melodrama».⁵²



Afiche del vals de *Isabelita*.

[52] Kathleen Rowe, *The Unruly Woman*, p. 11.

Al ver a su marido alejarse, la protagonista se desespera y asume el mandato de ser madre a toda costa («Yo no quiero perderlo, tengo que darle un hijo enseguida, tengo que ser madre»), pero esto desemboca en una escalada de situaciones delirantes: Raquel (Paulina Singerman) extorsiona al médico de la familia para que certifique un falso embarazo y luego finge demencia con el fin de ocultarse en un hospital psiquiátrico hasta conseguir un bebé ajeno y cumplir el sueño de su marido. ¿Pero qué sucede cuando Raquel, después de llevar la farsa hasta sus últimas consecuencias y después de vencer las limitaciones biológicas de su cuerpo para cumplir con el mandato familiar y social, espera un gesto de amor en su pareja y no encuentra reciprocidad? Al advertir que Atilio nunca estuvo interesado en ella, se produce un momento de reconocimiento y confrontación en el que desnuda el cinismo del esposo y la subestimación de su deseo:

ATILIO: Cómo me duele tu indiferencia para con el nene, Raquel. // RAQUEL: ¿Y la tuya para mí? Por lo visto como marido te consideras perfecto. Llegas del estudio, te pones la *robe de chambre* y a jugar con el nene. ‘¿Vamos al cine?’. ‘No puedo, estoy cansado’. Pero no estás cansado para sentar al nene en tus rodillas y decirle mil pavadas [...] Siempre él, él... Yo no existo [...] Ya no siento tu mano sobre mi frente, ni el calor de tus labios. [...] ¡Sí! Estoy celosa y rabiosa contra él y contra ti y contra mi estúpida debilidad por habértelo dado. // A: ¡Cállate! // R: ¡No me da la gana! ¡Ve a mandar en tu oficina! No estoy muerta, mírame. Estoy frente a ti viva y palpitante. ¡Cuidado Atilio, cuidado! [...] A: Odia a su hijo, lo odia... Es espantoso.

Conclusión

Stanley Cavell —en *La búsqueda de la felicidad*, un libro fundacional y sumamente influyente en la crítica sobre la *screwball comedy*— sostiene que la estructura de la comedia romántica shakesperiana solo podía resurgir en 1934 y en Estados Unidos debido a la coincidencia de dos fenómenos interrelacionados: una nueva fase de la historia del cine, caracterizada por la aparición del sonido y el perfeccionamiento del uso del diálogo (central para este género dada la importancia de la conversación en el desarrollo de la pareja protagonista); y una nueva fase de la historia de la conciencia de la mujer que, después de la generación de sufragistas que consiguió el voto en 1920, expresó la necesidad de una actualización de las demandas de igualdad en el territorio doméstico. Cavell encuentra que las comedias de enredo matrimonial, a través de la conversación como vía ideal para la mediación de los conflictos, se hacen cargo de problemáticas complejas en torno al reconocimiento del deseo y la voz femeninas. Para el filósofo, como afirma Silvia Schwarzböck, «el cine de Hollywood pensó problemas que no habían sido pensados hasta el momento y tuvo un sujeto —la mujer— que había pasado desapercibido para otros saberes —con la excepción del psicoanálisis—».⁵³

No recupero estas ideas con el fin de trasladarlas al joven cine argentino de los años treinta, donde nunca existió una comedia de enredo matrimonial con ese grado de sofisticación y donde la comedia romántica en términos generales ni siquiera logró asentarse como un género, sino que lo que existió fue más bien un ciclo de películas —desparejo e híbrido— todas dirigidas por el mismo autor y protagonizadas en su mayoría por la misma actriz. Además, según analicé a lo largo del artículo, son muchas las diferencias tanto en la esfera social y política (en Argentina no había voto femenino ni ley de divorcio) como a nivel de los textos filmicos (las expresiones lo-

[53] Silvia Schwarzböck, «Lejos de Harvard. Sobre la filosofía del cine de Stanley Cavell» (*Kilómetro III*, n° 7, 2008), p. 35.

cales de la comedia romántica fallan en generar una disputa entre iguales; dependen excesivamente del melodrama; no pueden evitar el tópico de la maternidad; acotan el erotismo a acciones mínimas; raramente ponen en ridículo a los protagonistas masculinos; y sus finales casi no dejan espacio a la ambigüedad). Sin embargo, lo que me interesa de la propuesta de Cavell es la capacidad que le adjudica a las comedias para abordar de manera excepcional problemáticas complejas a través de un discurso común y (aunque Cavell no usa este concepto) de masas. Romero, a su manera y con los medios disponibles, adaptando o inspirándose en distintas variantes de la *screwball comedy* expuso en repetidas ocasiones distintas tensiones sociales y de género, incluso desde posiciones regresivas o conservadoras, no resueltas en la sociedad argentina de la primera mitad del siglo veinte.

Paulina Singerman, a quien Romero fue a buscar al teatro donde no casualmente había interpretado a la fierecilla indomable de la comedia shakesperiana (entre otros personajes similares), encarnó una y otra vez a una chica o mujer moderna cuya indocilidad se resiste a ser completamente controlada por el padre, el novio o el patrón. Pese a los finales más o menos conservadores (el destino del casamiento y/o de la maternidad), a lo largo del artículo intenté demostrar que la domesticación que suele atribuírsele a esta figura femenina en el ciclo de comedias romerianas nunca es total y, cuando parece inevitable, presenta múltiples ambigüedades. Claro que *La rubia del camino* no es la historia de emancipación femenina que puede leerse en *Sucedió una noche*, pero tampoco es la historia del puro sometimiento de la rica y extranjerizante Betty/Isabel en manos de Julián y la cultura popular nacional. En la íntima relación que establecen estas películas con la *screwball comedy* norteamericana, la joven moderna argentina —aun en su expresión local y moderada— es fundamentalmente disruptiva porque su aparición desestabiliza las estructuras sociales y, sobre todo, porque ella es quien expande la narración y crea las condiciones de posibilidad para que eso suceda. En este sentido, en el otro extremo del ciclo, es cierto que las mujeres de *Elvira Fernández* vuelven a sus puestos bajo las órdenes de los nuevos hombres de



Clark Gable y Claudette Colbert en *Sucedio una noche* (Frank Capra, 1934).

la empresa, pero el levantamiento de las vendedoras deja en claro que hay un límite que ya no admite ser violado o las consecuencias, como lo demostraron, pueden quebrar la paz social. El catalizador es, una vez más, la joven moderna que vino de Estados Unidos. Y la estructura narrativa que da lugar al cambio proviene de una película de Hollywood.



Paulina Singerman y Enrique Serrano en *La rubia del camino* (Manuel Romero, 1938).

En el cine argentino (y la sociedad argentina) de los años treinta, donde el melodrama maternal (y el mandato de maternidad) tiene una presencia determinante, así como la demanda de autenticidad nacional resulta ineludible, Romero abre un nuevo universo con estas comedias. Sus protagonistas introducen un pequeño pero inédito caos persiguiendo el deseo de independencia e imaginando una nueva forma de pareja amorosa, gracias al marco que les provee la comedia romántica internacional.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMUS, Diego, «El viaje al Centro. Tísicas, costureritas y milonguitas en Buenos Aires, 1910-1940» (*Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, vol. 3, n° 22, 2000), pp. 101-124.
- BALLENT, Anahí y GORELIK, Adrián, «País urbano o país rural: La modernización territorial y la crisis», en Alejandro Cataruzza (dir.), *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (Buenos Aires, Sudamericana, 2001), pp. 143-200.
- BARRANCOS, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos* (Buenos Aires, Sudamericana, 2007).
- BONTEMPO, María Paula y QUEIROLO, Graciela, «Las chicas modernas se emplean como dactilógrafas» (*Bicentenario. Revista de Historia de Chile y América*, vol. 11, n° 2, 2012), pp. 51-76.
- CAPRA, Frank, *The Name above the Title* (Nueva York, Macmillan, 1971).

- CAVELL, Stanley, *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood* (Barcelona, Paidós, ([1981] 1999).
- FRYE, Northrop, «The Argument of Comedy», en Paul Lauter (ed.), *Theories of Comedy* (Nueva York, Anchor, [1948] 1964), pp. 450-460.
- GIL MARIÑO, Cecilia, «Una industria de “lo nuestro”. Gestos antiimperialistas en el proceso de nacionalización de los cines argentino y brasileño en los primeros años del sonoro» (*Foros del Programa Interuniversitario de Historia Política*, nº 6, 2017). Disponible en: <<http://www.historiapolitica.com>> (10/08/2020).
- GILTRE, Kathrina, *Hollywood Romantic Comedy: States of the Union, 1934-1965* (Manchester, Manchester University Press, 2006).
- KARUSH, Matthew, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)* (Buenos Aires, Ariel, 2013).
- KELLY HOPFENBLAT, Alejandro, *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años 40* (Buenos Aires, Ciccus, 2019).
- LENT, Tina Olsen, «Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy», en Kristine Brunovska Karnick y Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy* (Nueva York, American Film Institute, 1995), pp. 314- 331.
- LOBATO, Mirta Zaida, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)* (Buenos Aires, Edhasa, 2007).
- MIZEJEWSKI, Linda, *It Happened One Night* (Malden, Wiley-Blackwell, 2010).
- MONTALDO, Graciela, *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016).
- MORGENFELD, Leandro, *Vecinos en conflicto. Argentina y Estados Unidos en las Conferencias Panamericanas (1880-1955)* (Buenos Aires, Continente, 2011).
- NARI, Marcela, *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890-1940* (Buenos Aires, Biblos, 2004).
- QUEIROLO, Graciela, «Vendedoras: género y trabajo en el sector comercial (Buenos Aires, 1910-1950)» (*Estudios Feministas*, vol. 22, nº 1, 2014), pp. 29-50.
- QUINZIANO, Pascual, «La comedia. Un género impuro», en Sergio Wolf (comp.), *Cine Argentino. La otra historia* (Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1992), pp. 129-146.
- ROGIN, Michael, «How the Working Class Saved Capitalism: The New Labor History and *The Devil and Miss Jones*» (*The Journal of American History*, 89:1, 2002), pp. 87-114.
- ROWE, Kathleen, *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter* (Austin, University of Texas Press, 1995).
- SCHWARZBÖCK, Silvia, «Lejos de Harvard. Sobre la filosofía del cine de Stanley Cavell» (*Kilometro 111*, nº 7, 2008), pp. 9-36.
- SIKOV, Ed, *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies* (Nueva York, Crown Publishers, 1989).
- TOSSOUNIAN, Cecilia, «The Argentine Modern Girl and National Identity, Buenos Aires, 1920-40», en Cheryl Lynn Krasnick Warsh y Dan Malleck (eds.). *Consuming Modernity: Gendered Behaviour and Consumerism before the Baby Boom* (Vancouver, UBC Press, 2013).
- TOSSOUNIAN, Cecilia, *La Joven Moderna in Interwar Argentina: Gender, Nation, and Popular Culture* (Gainesville, University of Florida Press, 2020).
- VALDEZ, María, «El reino de la comedia: un terreno escurridizo y ambiguo», en

Claudio España (dir.), *Cine Argentino. Industria y clasicismo. Volumen II* (Buenos Aires, FNA, 2000), pp. 270- 345.

VALDEZ, María, «Sobre el arroz, la leche y la golosa resbaladera del sentido», en *Arroz con leche. Edición Facsimilar del guion de Carlos Schlieper y Julio Porter* (Buenos Aires, BAFICI, 2014), pp. 19-29.

Recibido: 3 de noviembre de 2020

Aceptado para revisión por pares: 19 de enero de 2021

Aceptado para publicación: 9 de junio de 2021

LA OCUPACIÓN SIMBÓLICA E IDEOLÓGICA DE WASHINGTON DURANTE LA ERA TRUMP: EL HUNDIMIENTO DE LA CAPITAL DE LOS ESTADOS UNIDOS EN LAS SERIES *LA CONJURA CONTRA AMÉRICA*, *EL HOMBRE EN EL CASTILLO* Y *EL CUENTO DE LA CRIADA*

The Symbolic and Ideological Occupation of Washington during the Trump Era: The Collapse of the Capital of the United States in the Series *The Plot Against America*, *The Man in the High Castle*, and *The Handmaid's Tale*

MARCO DA COSTA^a

Izmir University of Economics (Turquía)

RESUMEN

El acceso de Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos en 2016 generó multitud de corrientes de opinión a favor o en contra. En este último caso, se tradujo, entre otras manifestaciones, en el estreno de un grupo de producciones televisivas que reflexionaban críticamente sobre la historia de los Estados Unidos. En concreto, este artículo pretende mostrar cómo la ocupación del espacio público de la capital estadounidense, a partir de las distopías y ucronías televisivas de *La conjura contra América*, *El cuento de la criada* y *El hombre en el castillo*, se convirtió en un poderoso recurso metafórico para interpretar unos tiempos marcados por la crisis económica y el auge del populismo político.

Palabras clave: distopía, ucronía, *La conjura contra América*, *El cuento de la criada*, *El hombre en el castillo*, espacio público, Washington, D.C., series de televisión, nazismo.

ABSTRACT

Donald Trump's accession to the presidency of the United States in 2016 generated a multitude of favorable and unfavorable currents of opinion. In the latter case, this translated, among other manifestations, into the creation of a group of television productions that critically reflected on the history of the United States. Specifically, this article aims to show how the occupation of the public space of the American capital, from the serial dystopias and uchronias of *The Plot Against America*, *The Handmaid's Tale*, and *The Man in the High Castle*, became a powerful metaphorical resource to interpret an era marked by the economic crisis and the rise of political populism.

Keywords: dystopia, uchrony, *The Plot Against America*, *The Handmaid's Tale*, *The Man in the High Castle*, public space, Washington, D.C., TV series, Nazism.

[a] **Marco da Costa** es profesor de lengua española y estudios culturales en la Izmir University of Economics (Turquía). Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona con mención de honor cum laude por su tesis *La ideología nacionalsocialista a la luz de la intelectualidad fascista y contrarrevolucionaria española durante el Tercer Reich* (1933-1945). Autor de numerosos artículos relacionados con el cine y los totalitarismos. Ha publicado, entre otros volúmenes, *El cine japonés bajo el peso de la tradición: de Rashomon a The Ring* (Editorial Azul, 2010), *Ideología y propaganda en el cine del Tercer Reich* (Editorial Comunicación Social, 2014), *El cine del III Reich. Desmontando el cine nazi en 50 películas* (Notorious Ediciones, 2016) y *Hollywood contra Hitler* (Notorious Ediciones, 2018). E-mail: marcocosta1@hotmail.com

Una de «ciencia ficción» para tiempos convulsos

El 10 de noviembre de 2016 medio mundo se levantaba conmovido con la noticia de que Donald Trump, rompiendo todos los pronósticos de los sondeos iniciales, había ganado las elecciones al derrotar a la demócrata Hillary Clinton. El magnate se alzaba con la victoria gracias al apoyo masivo de una gran parte de la población descontenta con el *establishment* de la élite política norteamericana. Dos meses después, el 20 de enero de 2017, el cuadragésimo quinto presidente de la historia de los Estados Unidos juraba su cargo, como era habitual, en las escaleras del Capitolio.

Su discurso de toma de posesión compendia todo su ideario reaccionario, populista, negacionista, personalista, demagógico, nacionalista y proteccionista que le había llevado a la Casa Blanca¹. Las viejas políticas que se habían beneficiado del pueblo, abandonándolo sin sus puestos de trabajo, dejaban paso a una nueva época en la que «el pueblo se convirtió, de nuevo, en el gobernante de la nación». Aquellas promesas de un futuro mejor, que retrotraían a ecos del pasado donde regímenes autoritarios y totalitarios, de todos los colores ideológicos, habían augurado nuevos amaneceres y nuevos órdenes después de la crisis bursátil de 1929, se limitaban a una autarquía económica y a un proteccionismo nacionalista de toda índole. Trump advertía que «durante décadas hemos enriquecido a la industria extranjera a expensas de la industria estadounidense [...]. Hemos gastado millones de dólares en el exterior mientras la infraestructura de los Estados Unidos ha decaído a un nivel terrible de destrucción». Había llegado el momento de pensar en reconstruir el país con «manos estadounidenses y mano de obra estadounidense». Sus planes para reducir el desempleo, que enlazaban, al mismo tiempo, con sus políticas antiinmigratorias, se completaban con dos simples reglas: «Buy American and Hire American».²

Todo el trasfondo ideológico que resonaría durante aquel desapacible y lluvioso día de enero frente al edificio que albergaba las dos cámaras del Congreso de los Estados Unidos quedaba, en definitiva, relegado a los deseos de Trump por anteponer los intereses del país por mediación de las consignas de su campaña electoral del *America First* y el *Make America Great Again*. El mesianismo caudillista de tiempos pretéritos se reflejaba en las palabras finales donde se comprometía, con la ayuda de todos, a «hacer a los Estados Unidos fuerte, de nuevo [...]; rico, de nuevo [...]; orgulloso, de nuevo [...]; seguro, de nuevo [...]; y sí, juntos haremos a Estados Unidos grandioso, de nuevo».³

La primera percepción que se detectaba de aquel discurso era que aquella «nueva visión» de gobernar la patria y aquel «movimiento histórico que el mundo no ha visto nunca» remitían, por el contrario, a ciertas páginas del populismo norteamericano como el «del presidente Andrew Jackson en el primer tercio del XIX, o el People's Party a finales de dicho siglo».⁴ Y ese fue, de alguna manera, el sentimiento que predominaría y ha predominado en algunas series producidas después de la constitución de la nueva administración americana dirigida por Donald Trump.⁵ Se había pasado, pues, de aquellos productos —siempre dentro del género de la ciencia ficción— que proponían proyectos utópicos para salvar a la Tierra en términos morales, políticos y ecológicos (*Star Trek: Deep Space Nine*, *Earth 2*, *Babylon 5*, *Terra Nova*, etc.)⁶ a un grupo de producciones televisivas a las que se refería Javier Rueda en su artículo que generan un debate —a partir de la exposición de pasados alternativos en un país donde la propia administración Trump ha favorecido, desde la misma toma de posesión, los «hechos alternativos» (*alternative facts*) como versión distorsionada a la verdad cientí-

[1] Alfredo Ramírez Nardiz, «Aproximación al pensamiento político de Donald Trump: ¿es el presidente de Estados Unidos populista?» (*Revista Española de Ciencia Política*, n.º 52, 2020), pp. 61-67.

[2] «Compren productos americanos y contraten a americanos». Sin pretender hacer comparaciones entre dos mundos harto dispares, cabe decir que, durante el boicot contra las tiendas regentadas por propietarios judíos, el gobierno nazi, con la ayuda inestimable de las tropas de las SA, coaccionó a la población para que no comprara productos que no fueran alemanes con el eslogan: «Kauft nicht bei Juden!» («¡No compren a los judíos!»).

[3] El discurso completo de la toma de posesión de Donald Trump, con subtítulos en español, se puede visionar en YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=m9tNsaOUvWo>> (23/01/2021).

[4] Alfredo Ramírez Nardiz, «Aproximación al pensamiento político de Donald Trump: ¿es el presidente de Estados Unidos populista?», pp. 66-67.

[5] Javier Rueda, en «Reescrituras de la historia americana» (*Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 92, abril de 2020), pp. 40-43, repasaba aquellas series televisivas que en los últimos años han reflexionado críticamente sobre la historia de los Estados Unidos como *Homeland* (Fox 21: 2011-2020), *El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, Amazon: 2015-2019), *The Terror: Infamy* (Scott Free: 2018), *Watchmen* (HBO: 2019), *La conjura contra América* (*The Plot Against America*, HBO: 2020) o *Hunters* (Amazon: 2020-).

[6] Concepción C. Cascajosa Virino, «Los turbios reflejos de la utopía en la ficción televisiva serial norteamericana» (*Paradigma: revista universitaria de cultura*, n.º 19, 2016), pp. 30-33.

fica e intelectual⁷— con un presente histórico enmarcado en una profunda crisis de las instituciones democráticas y en plena expansión de los populismos en todo el mundo y, en concreto, de ciertos sectores de la ultraderecha más tradicionalista e integrista de la América profunda del *Bible Belt* y del WASP (*white, anglo-saxon, protestant*) que, aprovechando la ciclicidad de la historia, vuelven a imponer su ascendencia moral y a demandar un espacio político en la sociedad norteamericana.

En este diálogo ningún género ha sido tan proclive para tales fines como la ciencia ficción. Uno de sus usos como herramienta de análisis y crítica sociopolítica permite derivar las angustias, anhelos y curiosidades hacia un mundo futuro no vivido e imaginado en el que se intentará contestar a las preguntas de una humanidad huérfana de respuestas desde que Nietzsche proclamara la muerte de Dios. Como bien ha dicho Miquel Barceló,

este juego de imaginar futuros (utópicos o no) y, también, el advertir de los peligros implícitos en ciertas tendencias del presente, es uno de los aspectos más enriquecedores de la especulación propia de la ciencia ficción. En sentido opuesto, parte de la ciencia ficción, al revés de la prospectiva, a veces no pretende adivinar el futuro que será, sino conjurar algunos de los ominosos futuros que podrían aguardarnos. Intenta advertirnos que, de seguir por el camino que hemos emprendido, el futuro que nos aguarda puede resultar terrible.⁸

No es ninguna casualidad, por tanto, este repunte de la ciencia ficción durante el periodo en el que vivimos debido a los consustanciales cambios sociales, económicos y políticos que venimos asistiendo desde que empezó la crisis financiera en 2008. Ello no es, en todo caso, sino la constatación, por lo que se refiere a las series que nos atañen en este artículo y en su correlación con la irrupción inesperada en la palestra política de Donald Trump —que no implica necesariamente una relación causa-efecto—, de que tanto las distopías de sociedades futuras como las ucronías que reconstruyen u ofrecen sucesos alternativos a un pasado histórico son dos excelentes variantes del género de la ciencia ficción que permiten observar el mundo presente.

Uno de los principales y más influyentes teóricos del género como Darko Suvin basaba precisamente los orígenes genealógicos de la ciencia ficción en la creación de mundos alternativos («blessed islands», «fabulous voyage», «planetary novel», «utopia» and «anti-utopia», «state (political) novel», etc.) que aparecían en textos de la literatura grecolatina y en narraciones renacentistas y barrocas.⁹ En *Metamorfosis de la ciencia ficción* su autor profundizaría en los criterios para identificar a una obra de ciencia ficción y, para ello, desarrollaba su conocida poética del género definiéndolo como «literatura del extrañamiento cognitivo» en la que la ciencia ficción se caracterizaba «por el dominio o la hegemonía narrativa de un *novum* (novedad, innovación) validado mediante la lógica cognoscitiva» y que, a diferencia de la literatura fantástica, tanto sus personajes como los lugares en los que se situaba la acción resultaban «aceptados como *no imposibles* de acuerdo con las normas cognoscitivas (cosmológicas y antropológicas) de la época del autor».¹⁰

Así pues, detrás de aquella teoría de Suvin en la que se combinan la cognición del mundo empírico (ciencia, lógica y razón) con el extrañamiento y el *novum* (elementos ajenos pero basados en la propia realidad) se parapetan, de algún modo, la ucronía y la distopía de estas tres series: un extrañamiento anclado paradójicamente en un mundo completamente cognoscible para el espectador y que, al mismo tiempo, da sentido a

[7] CNN, «Asesora de Trump: Casa Blanca citó “hechos alternativos” sobre asistencia a toma de posesión» (CNN, 22 de enero de 2017). <<https://cnn.it/2IJsLh3>> (23/01/2021).

[8] Miquel Barceló, «Los temas de la ciencia ficción» (*Revista de literatura*, n.º 205, 2004), pp. 57-66. <<http://www.centrocp.com/los-temas-de-la-ciencia-ficcion/>> (23/01/2021).

[9] Darko Suvin, «On the Poetics of the Science Fiction Genre» (*College English*, vol. 34, n.º 3, Dec. 1972), p. 372 y «Radical Rhapsody and Romantic Recoil in the Age of Anticipation: A Chapter in the History of SF» (*Science Fiction Studies*, vol. 1, n.º 4, Fall 1974). <<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/suvin4art.htm>> (23/01/2021).

[10] Darko Suvin, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984), pp. 94 y 10, respectivamente. Las cursivas son añadidas.

sus mundos ficcionales. Por lo que atañe a uno de nuestros objetivos, los universos distópicos y ucrónicos representados en pantalla se ajustarían también a uno de los cuatro sistemas en los que el *novum*, según Carl D. Malmgren, debía manifestarse: el orden social («Social Order»)¹¹ La inclusión de esta *innovación* se plantearía, para el caso, a partir de la hipótesis sobre qué habría pasado («*What if?*») si el mundo que conocemos se hubiera convertido en un Estado de carácter totalitario.

Estas preguntas, incertidumbres y planteamientos que cuestionan no tan solo el conocimiento empírico del mundo sino también las circunstancias presentes en las que vivimos suelen ser abordadas habitualmente bajo un amplio paraguas conceptual en el que términos interrelacionados entre sí, como *utopía*, *distopía* y *ucronía* se emplean, en ocasiones, de manera aleatoria a la hora de querer etiquetar un libro, una película o, incluso, una circunstancia coyuntural. Descartando la utopía al no ajustarse a la categorización de las series que analizaremos posteriormente, se puede definir la ucronía —*El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, Amazon: 2015-2019) y *La conjura contra América* (*The Plot Against America*, HBO: 2020)— como aquel subgénero hipotético (pero, sobre todo, verosímil) de la ciencia ficción en el que la aparición del *novum* trastoca la correlación diegética de los acontecimientos narrados en la historia o, en términos más generales, como un «relato basado en un supuesto cambio producido en la historia para producir una realidad alternativa»:¹² en el caso de las dos series apuntadas, con la posibilidad contrafactual de una victoria de las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial. Por lo que se refiere a la distopía —*El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Hulu: 2017)—, concepto antagónico al mejor de los mundos posibles de la utopía, la novedad suviniana se enmarcaría dentro de un régimen despótico o de marchamo fundamentalista tal y como acontecía en la novela de Margaret Atwood.

Más allá de los fructíferos debates a la hora de sistematizar dichos conceptos, estos dos subgéneros cienciaficcionales (y sus consecuentes adaptaciones televisivas) nos interesan, en particular, por la ideologización intrínseca que conlleva su lectura y la vigencia que todavía detentan para calibrar la temperatura social, económica y cultural de nuestra sociedad. Desde la década de los setenta, y coincidiendo con los años de mayor fervor revolucionario (feminismo, ecologismo, antibelicismo, etc.), han sido muchos los críticos que se han ocupado de revelar la dimensión ideológica que se escondía detrás de aquel corpus cinematográfico englobado bajo la etiqueta genérica de la ciencia ficción.¹³ Si nos adentramos propiamente en el terreno de la historia (re) creada y ficcionalizada de los Estados Unidos por estas tres series, Sobchack comentaba en su volumen sobre el género en el cine norteamericano que «las películas de ciencia ficción siempre están historiadadas sobre la base de su (y nuestra) propia cultura norteamericana; en el presente económico, tecnológico, social y lingüístico de su producción, en las estructuras ideológicas que dan forma a sus concepciones visuales y visibles del tiempo, del espacio, del afecto y de las relaciones sociales».¹⁴

Sin voluntad de profundizar, dado que excede el espacio de este texto, en la literatura británica distópica (*Brave New World*; *Nineteen Eighty-Four*; *A Clockwork Orange*) y ucrónica (*SS-GB: Nazi Occupied Britain 1941*; *Fatherland*),¹⁵ estas tres series y las relaciones que establecen de hipertextualidad externa con sus respectivos materiales novelísticos en los que se basan, remiten, en nuestra opinión, a dos referentes del cine y la literatura norteamericana no tan invocados, como cabía esperarse, en comparación con los modelos canónicos anteriores.¹⁶ Tampoco es baladí hacer mención a que estos dos ejemplos aparecen durante la conflictiva década de los años

[11] Carl D. Malmgren, «Against Genre/Theory: The State of Science Fiction Criticism» (*Poetics Today*, vol. 12, n.º 1, 1991), pp. 140-142. <https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=enl_fa-cpubs> (23/01/2021).

[12] Fernando Ángel Moreno Serrano, *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo* (Vitoria, Portal Ediciones, 2010), p. 462.

[13] Ofrecemos, a continuación, una breve muestra bibliográfica: Michael Stern, «Making Culture into Nature», en *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (London, Verso, 1990), pp. 66-72; Douglas Kellner y Michael Ryan, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (Bloomington, Indiana University Press, 1990), pp. 244-265; Vivian Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New Brunswick, Rutgers University Press, 1997); Judith Hess Wright, «Genre Films and the Status Quo», en *Film Genre Reader IV* (Austin, University of Texas Press, 2012), pp. 60-68.

[14] Citado en J. P. Telotte, *El cine de ciencia ficción* (Madrid, Cambridge University Press, 2002), p. 54.

[15] Aparte de la translación a la gran pantalla de todas ellas, queremos destacar la adaptación televisiva en cinco episodios de la novela de Len Deighton, *SS-GB: Nazi Occupied Britain 1941* (Sid Gentle Films: 2017), que se estrenó en febrero de 2017, un mes después de la toma de posesión de Trump, conformando, junto a sus homólogas americanas (*El hombre en el castillo* y *La conjura contra América*), la versión ucrónica de una Inglaterra bajo la ocupación nazi durante la Segunda Guerra Mundial. La serie está disponible en la plataforma *online* Filmin: <<https://www.filmin.es/serie/ss-gb?origin=searcher&origin-type=unique>> (23/01/2021).

treinta (depresión económica, ascenso del NSDAP, invasión de Abisinia, masacre de Nankín, Guerra Civil española, etc.) con la que tantos paralelismos se han hecho con nuestra época a raíz de la recesión y el auge de la extrema derecha. En primer lugar se encuentra la película dirigida por Gregory La Cava, *El despertar de una nación* (*Gabriel Over the White House*, 1933).¹⁷ Estrenada el mismo mes de marzo en el que Hitler anulaba definitivamente el sistema parlamentario de Weimar, el film fantaseaba con unos Estados Unidos fascistas dirigidos por un presidente (interpretado por Walter Huston) que suspendía el Congreso y asumía la plena responsabilidad del gobierno decretando medidas populistas y pseudodictatoriales.¹⁸

El mensaje de aquella película, alertando de los peligros que se cernían sobre el pueblo americano si se priorizaba la solución del paro, de la anarquía social y de las penurias económicas —léase también pandemia del coronavirus¹⁹— por encima de la libertad y los derechos civiles, se radicalizaba en la novela *Eso no puede pasar aquí* (*It Can't Happen Here*, 1935) de Sinclair Lewis.²⁰ El primer americano que recibiría el Premio Nobel de Literatura abordaba las consecuencias de unos Estados Unidos bajo las garras del fascismo centrándose en las desventuras de un honrado periodista de un pequeño pueblo de Vermont que presenciaba horrorizado la victoria en las elecciones generales del senador populista «Buzz» Windrip. A partir de aquel momento, la pesadilla se convertía en un Estado dirigido por este nuevo dictador y su camaradería de gerifaltes que emularía descaradamente al nacionalsocialismo de la época: aniquilación del sistema de partidos, tropas de asalto denominadas «Minute Men», prohibición y quema de libros, campos de concentración, uso legal de la tortura, políticas antiinmigración, discursos antisemitas, ansias expansionistas concentradas sobre territorio mexicano, etc. Como contrapartida, Lewis describía la existencia de un movimiento de resistencia que, además de minar las estructuras de aquel gobierno totalitario, «ayudaba a miles de contrarrevolucionarios a escapar a Canadá».²¹

Así pues, estas dos referencias marcaron el camino para todas aquellas distopías y ucronías americanas que vendrían posteriormente al plantearse, de alguna manera, la misma pregunta que aparecía en la portada de la primera edición de *Eso no puede pasar aquí*: «What will happen when America has a dictator?». ²² Después de la subida de Trump al poder y a medida que se iban estrenando *El cuento de la criada* (26 de abril de 2017) o *La conjura contra América* (16 de marzo de 2020), el debate en prensa entre los críticos televisivos se enfrascó en si aquellas series interpretaban

[16] Para un estudio de la hipertextualidad externa (cine, literatura, cómics, videojuegos, etc.) e interna (reutilización del propio material televisivo) en las series norteamericanas véanse los estudios de Concepción C. Cascajosa Virino, «Procesos de hipertextualidad en la ficción televisiva norteamericana» (Área abierta, n.º 5, 2003), pp. 1-12 y «El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana» (*Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 61, 2006).

[17] La película se puede visionar también en Filmin: <<https://www.filmin.es/pelicula/el-despertar-de-una-nacion?origin=searcher&origin-type=unique>> (23/01/2021). Por otro lado, casualidades al margen, nada más conocerse los resultados de las elecciones americanas de 2016, Richard Spencer, padre del concepto *alt-right* que defiende el legado y la identidad de los americanos de origen europeo, declararía que la victoria de Trump sobre Clinton «ha sido un despertar»: véase <https://elpais.com/internacional/2016/11/21/estados-unidos/1479765598_617726.html> (23/01/2021).

[18] Más información en Marco da Costa, *Hollywood contra Hitler* (Madrid, Notorious Ediciones, 2018), pp. 56-58.

[19] Este ha sido el caso de los gobiernos de China, Rusia, Moldavia, Israel, Serbia, Polonia, Turquía o Hungría que, parapetándose en la seguridad nacional para combatir el virus, han aprobado una serie de medidas de excepción que atentan, entre otros, contra la libertad de prensa, la oposición política o los derechos democráticos de todos los ciudadanos: véase <<https://elpais.com/internacional/2020-03-30/democracia-en-cuarentena-por-coronavirus.html>> (23/01/2021).



Walter Huston en *El despertar de una nación* (*Gabriel Over the White House*, Gregory La Cava, 1933).

alérgicamente, o no, el espíritu de los tiempos tal y como lo habían hecho en los años treinta las obras de Gregory La Cava y Sinclair Lewis.²³ Incluso la serie que llevaría a la pequeña pantalla la novela de Philip K. Dick, *El hombre en el castillo*, si bien se estrenaba en enero de 2015, no ha dejado de analizarse como resultado del periodo post-9/11, tras los ataques terroristas en Nueva York, o como un producto de la era de la posverdad donde predomina el discurso retórico y estratégico de políticos como Trump basado en la difusión de bulos y mentiras, en teorías de la conspiración y en la exaltación de las emociones por encima de principios racionalistas.²⁴

La ocupación de la capitalidad totalitaria (*Germania*) como antecedente histórico del Washington distópico-ucronico

Terminado este primer punto contextualizador, resulta necesario adentrarse en la importancia que otorgaron los regímenes totalitarios a la ocupación del espacio público como medida represora y de control ideológico sobre la población para, acto seguido, en el último apartado, delimitar el cambio fisionómico-urbanístico experimentado por Washington en las tres series analizadas a lo largo de su particular proceso ficcional: una involución que llevaría a la propia capital y, por extensión, a todos los Estados Unidos a la *desdemocratización*, a saber, la «pérdida del contenido democrático» con la consecuente ruptura de las relaciones entre el Estado y la ciudadanía en cuanto al libre ejercicio de derechos civiles, consultas “vinculantes, amplias, iguales y protegidas”, la libertad de expresión y de la independencia judicial, etc.²⁵

Para este artículo, nos interesa el análisis de la ucronía y la distopía en *El hombre en el castillo* (*The Man in the High Castle*, Amazon Studios: 2015-2019), *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Hulu: 2017-) y *La conjura contra América* (*The Plot Against America*, HBO: 2020) no tanto por su ruptura del *timeline* como por el simple hecho de que esa misma reconstrucción alternativa o paralela de la historia pueda alterar las señas identitarias de una ciudad y, por lo tanto, de la propia sociedad. En el caso de los Estados Unidos y si nos enfocamos en la geografía que aparecía en estas series, ciudades como San Francisco, Nueva York o Washington ya no eran las ciudades a las que estábamos acostumbrados: se habían convertido en «iconos de la dominación colonial» en cuyos edificios y espacios públicos predominaban los símbolos y referentes culturales, sociales y propagandísticos impuestos a la sociedad norteamericana por los nuevos dueños.²⁶

Por todo ello, comenzaremos por aludir al concepto de *espacio público* que Hannah Arendt definía como una esfera de principios igualitarios en la que un grupo de ciudadanos heterogéneos se escuchaban sin entrar en conflicto los unos con los otros.²⁷ El problema radicaba, continuaba la filósofa alemana, cuando este aspecto *libre* del foro se perdía ante la intervención de un gobierno autoritario o dictatorial.²⁸ En lo tocante a nuestro objetivo, esta intromisión en el espacio público tiene en la trágica historia del siglo XX una serie de modelos políticos en los que el urbanismo y la arquitectura se pusieron al servicio de regímenes estatistas con el claro objetivo de imponer un credo ideológico, organizar la vida social y reprimir cualquier conato de disidencia. Como comprobaremos con la capitalidad de Washington exhibida en las series, esta estetización de la política —en términos benjaminianos y como expresión fehaciente del poder alcanzado por el gobierno de ocupación germano-japonés (*El hombre en el castillo*), el gobierno teocrático de la República de Gilead (*El cuento de la criada*) y el gobierno fascista de Charles Lindbergh (*La conjura contra América*)— tuvo en la

[20] Solo por un desconocimiento de la novela de Sinclair Lewis se puede entender que fuera el 1984 orwelliano el que se convirtiera en un superventas después de la llegada de Trump a la Casa Blanca: véase <https://elpais.com/cultura/2017/01/26/actualidad/1485423697_413624.html> (23/01/2021). Daniel Burston en su artículo, «It Can't Happen Here: Trump, Authoritarianism and American Politics» (*Psychotherapy and Politics International*, n.º 205, 2017), pp. 1-9, hace un repaso, desde la década de los treinta, del concepto del «autoritarismo» mientras juega irónicamente con el título de la novela de Sinclair Lewis y la irrupción política del trumpismo en los Estados Unidos.

[21] Sinclair Lewis, *Eso no puede pasar aquí* (Madrid, A. Machado Libros, edición para Kindle, 2012), loc. 2773. Canadá, a la que se definiría casi al final como el país donde «los estadounidenses tenían su Muro de las Lamentaciones» (loc. 6075), aparecía en *It Can't Happen Here* tal y como lo han recogido simbólicamente las series basadas en las novelas de Philip Roth (*La conjura contra América*) y de Margaret Atwood (*El cuento de la criada*), tanto en su condición de paraíso de las libertades democráticas y refugio para escapar de gobiernos teocráticos o antisemitas como también en su faceta ejemplar de lucha contra el fascismo en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

[22] «¿Qué ocurrirá cuando América tenga un dictador?» (La traducción es nuestra).

[23] Sarah Jones llegaba a comparar Texas e Indiana con Gilead: véase <<https://newrepublic.com/article/141674/handmaids-tale-hulu-warning-conservative-women>> (23/01/2021). Por su parte, Rebeca Mead, <<https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/margaret-atwood-the-prophet-of-dystopia>> (23/01/2021), observaba paralelismos entre el gobierno de Trump y la República de Gilead aunque reconocía que «El Presidente Trump no es partidario de los valores tradicionales familiares; se ha divorciado muchas veces. No se le conoce que sea un hombre con fuertes principios religiosos; sus domingos los suele pasar en el campo de

golf» (la traducción es nuestra). Por el contrario, los artículos de Jessa Crispin, <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/may/02/handmaids-tale-donald-trump-america>> (23/01/2021), y de Barbara Kay, <<https://nationalpost.com/opinion/barbara-kay-the-problem-with-handmaids-tale-is-that-its-not-a-believable-dystopia-its-sci-fi>> (23/01/2021), evitaban recurrir a cualquier similitud dado que Trump había sido elegido en las urnas y no existía en la sociedad americana ni en ningún país democrático del mundo un programa ideológico-religioso como el de Gilead. En el caso de la miniserie de HBO, su creador y productor, David Simon, no rehuía en ningún momento la vinculación de la deriva imaginaria de los Estados Unidos hacia el fascismo con el estilo mesiánico de Donald Trump mientras, en una entrevista, opinaba que «estoy convencido de que [...] estamos en una trayectoria que nos lleva a un giro hacia el autoritarismo, si no tomamos conciencia de nuestra vulnerabilidad y de la debilidad de la democracia»: véase <<https://www.revistaarca.com/television/articulo/la-conjura-contra-america-de-hbo-paralelismo-audaz-con-el-ascenso-de-trump/81171>> (23/01/2021). De la misma manera, el artículo de Majid Shirvani, «Deconstructing Roth's *The Plot Against America*: The Making of the President Donald Trump», en *Rethinking Social Action. Core Values in Practice* (Suceava, Lumen Proceedings, 2017), pp. 808-819, se centra en la comparativa personal y profesional entre el Lindbergh-presidente de la novela y el Trump-presidente electo en noviembre de 2016.

[24] Moritz Fink, «Why America Fought: Post-Postmodernism in Amazon's *The Man in the High Castle*» (*SPIEL: Journal of Media Culture*, vol. 2, n.º 2, 2016), p. 144; Kevin Fallon, «*The Man in the High Castle*: Creator Frank Spotnitz on Making Amazon's Hit Drama» (*Daily Beast*, 27 de noviembre de 2015). <<https://www.thedailybeast.com/the-man-in-the-high-castle-creator-frank-spotnitz-on-making-amazons-hit-drama>> (23/01/2021); Timucin Edman, Hacer Gözen y Davut Peaci, «*The Man in the High Castle*: An Awry Reality Through Post-Truth» (*Interactions*, vol. 29, n.º 1-2, 2020), pp. 77-100.

Germania ideada por Hitler y su arquitecto favorito, Albert Speer, su máxima expresión.²⁹

El dictador alemán, desde su juventud, había quedado impresionado por la anti-güedad grecolatina así como por el neoclasicismo que florecería en el siglo XIX.³⁰ El arte, en su opinión, y especialmente la arquitectura, debía ser bello, natural y útil para la fortaleza de la comunidad nacional. A estas cualidades se le añadía el componente de eternidad-colosalismo necesario para que el Tercer Reich de los Mil Años se hiciera inmortal en los siglos venideros. Emulando el uso de la piedra y el granito que habían asegurado la pervivencia de los vestigios arquitectónicos del pasado, Hitler ordenó construir la mayoría de los edificios de la nueva arquitectura nacionalsocialista bajo la «teoría del valor de las ruinas» (*Ruinenwerttheorie*) que, al igual que las Pirámides, el Partenón, el Coliseo y las catedrales del Medievo, daría testimonio del paso imperecedero del nazismo por la historia.³¹

Este proyecto de remodelación urbanística, en el que se impondría un estilo ecléctico entre el neoclasicismo, el monumentalismo y el ruralismo autóctono, se extendería a lo largo y ancho del territorio geográfico de la Alemania nazi.³² Sin embargo, el proyecto estrella de Hitler con Speer fue la destrucción de grandes extensiones del Berlín weimariano y la (re)definición del concepto de capitalidad política e ideológica que adquiriría la nueva capital del Reich a partir de su bautismo con el nombre de *Germania*.³³ Para ello se diseñó un ambicioso plan que albergaba, entre otros, la construcción de una Gran Avenida de siete kilómetros que cruzaría de Norte a Sur la capital, jalonada por edificios ministeriales, cines, teatros, hoteles, restaurantes, etc. En cada extremo de aquel Eje destacarían por su monumentalidad la Gran Sala (*Große Halle*) con una cúpula de 290 metros de altura y capacidad para 200.000 asientos y un Arco de Triunfo que empuqueñecería a su homólogo parisino.³⁴

El avance de la tecnología y los efectos especiales en el cine permitieron que las maquetas de Speer y los sueños faraónicos de Adolf Hitler se hicieran realidad en la adaptación televisiva de *El hombre en el castillo*.³⁵ En concreto, el último episodio de la primera temporada («A Way Out») ofrecía una extraordinaria panorámica de la Gran Avenida cruzando lo que hoy es el Tiergarten y, al fondo, la majestuosa cúpula de la Gran Sala dominando el skyline berlinés.

En el último episodio de la segunda temporada («Fallout») la serie volvía al Berlín nazi de los años sesenta y accedía al interior de la *Große Halle* diseñada por Speer donde Heinrich Himmler se dirigía a todo el pueblo alemán para justificar una nueva «Noche de los cuchillos largos» y convertirse en el nuevo Führer.

Aquella Germania nazi, victoriosa en la Segunda Guerra Mundial gracias a la ucronía de Philip K. Dick, no se habría alejado en demasía del significado simbólico que atesora hoy en día —lógicamente en el plano



Maqueta de Albert Speer para el proyecto «Germania».



Arriba, vista aérea de Alemania con la cúpula de la Gran Sala al fondo. Fotograma del episodio 10 («A Way Out») de la primera temporada de *El hombre en el castillo*. Abajo, Himmler dirigiéndose al pueblo alemán en el interior de la Gran Sala. Fotograma del episodio 10 («Fallout») de la segunda temporada de *El hombre en el castillo*.

opuesto en cuanto a cosmovisión ideológica— la capital de los Estados Unidos. Cuando se visita Washington, D.C., y, en particular, el Capitolio como uno de sus iconos por antonomasia, se tiene la impresión de estar en el «corazón mismo de la historia norteamericana».³⁶ Y es que aquella ciudad se desarrollaría con el único propósito de convertirse en sede del gobierno nacional, construyéndose a su alrededor, a finales del siglo XVIII, varios edificios de estilo neoclásico que todavía se pueden contemplar hoy. Será a partir de 1945 con la victoria de los Aliados sobre el fascismo cuando la capital y, sobre todo, la famosa Explanada Nacional (National Mall), localizada en el mismo centro histórico, adquieran no solo relevancia turística a nivel internacional sino que, a través del cine americano de la posguerra, impongan en el imaginario colectivo su impronta simbólica, ideológica y, por qué no decirlo también, propagandística de la posición dominante de los Estados Unidos en el mundo cuya ascendencia, en todos los sentidos, llega hasta nuestros días.

En el National Mall se congregan, por tanto, una gran cantidad de ministerios, monumentos, museos (Museo del Holocausto, Museo Nacional de Historia Americana, Museo Nacional de Arte Americano, etc.) y memoriales dedicados a los veteranos de la Segunda Guerra Mundial, Corea y Vietnam y a figuras tan destacadas de su historia como Thomas Jefferson, Ulysses S. Grant, Franklin D. Roosevelt y Martin Luther King: conformando, todo ello, un enorme espacio público identitario donde el ciudadano norteamericano pueda identificarse y reconocerse en los ideales democráticos de los Padres de la Constitución y con la breve historia de su país.

No cabe duda de que los cuatro monumentos más icónicos de este lugar de culto

[25] Nos apropiamos, para el caso, del término *desdemocratización*, acuñado por el sociólogo estadounidense, Charles Tilly, como reflejo del riesgo a que las instituciones democráticas y los valores que representan se deterioren ante los desafíos planteados desde la llegada de la crisis económica en el 2008: Charles Tilly, *Democracia* (Madrid, Akal, 2010), pp. 31-56 y 85-101.

[26] Nelson Arteaga, «La historia como realidad y ficción: los distintos mundos de *El hombre en el castillo*» (*Norteamérica*, vol. 13, n.º 2, 2018), p. 308.

[27] Hannah Arendt, *La condición humana* (Barcelona, Paidós, 1998), p. 62.

[28] Un excelente estudio crítico de cómo, incluso, las instituciones democráticas se sirven del espacio público para *disciplinar* cívica y moralmente a sus ciudadanos se encuentra en Manuel Delgado, *El espacio público como ideología* (Madrid, Catarata, 2011), pp. 15-40.

[29] Recomendamos la lectura del artículo de Zira Box, «El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo» (*Revista de Estudios Políticos*, n.º 155, 2012), pp. 151-181, en relación con los planes urbanísticos y diseños arquitectónicos del primer franquismo para desterrar el liberalismo urbano de Madrid y convertirla en la capital imperial del Nuevo Estado falangista.

[30] Uno de los objetivos del artículo de Miguel Abensour, «De la compacidad» (*Revista de Estudios Sociales*, n.º 35, abril de 2010), es precisamente «salvar la arquitectura neoclásica, disociándola del nacionalsocialismo» e intentar negar la relación entre los regímenes totalitarios y un estilo arquitectónico. <<https://journals.openedition.org/revestudsoc/14603>> (23/01/2021).

[31] Albert Speer, *Memorias* (Barcelona, Acantilado, 2001), pp. 102-106.

[32] Sobre el arte y la arquitectura urbana bajo el nacionalsocialismo se han consultado: Peter Adam, *El arte del Tercer Reich* (Barcelona, Tusquets, 1992); Johann Chapoutot, *El nacionalsocialismo y la antigüedad* (Madrid, Abada Editores, 2013), pp. 321-360; Maik Kopleck, *Munich, 1933-1945* (Berlín, Ch.Links, 2006); Maik Kopleck, *Obersalzberg, 1933-1945* (Berlín, Ch.Links, 2007); Éric Michaud, *La estética nazi. Un arte de la eternidad* (Buenos Aires, AH, 2009); Alexander Schmidt y Markus Urban, *Terreno de las convenciones del Partido del Reich en Núremberg* (Nuremberg, Geschichte Für Alle, 2007).

[33] «Quizá convendría, para apoyar esta trayectoria, cambiar el nombre de Berlín y llamar Alemania a la capital del Reich, puesto que este nombre permitiría, en su nuevo significado, que la capital del Reich fuese el centro de la raza aria, sea cual fuere la distancia que separa de ella a sus diversos miembros»: Hugh Trevor-Roper (ed.), *Las conversaciones privadas de Hitler* (Barcelona, Crítica, 2004), p. 418.

[34] Más información sobre Alemania en Maik Kopleck, *Berlin, 1933-1945* (Berlín, Ch.Links, 2005), pp. 29-37 y Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* (Barcelona, Acanalado, 2003), pp. 159-167.

[35] A nivel literario, la Alemania de Hitler y Speer aparecía materializada en la novela ucronica de Robert Harris, *Patria* (Barcelona, Random House, edición para Kindle, 2011), loc. 395 y ss.

[36] Philip Roth, *La conjura contra América* (Barcelona, Random House, edición para Kindle, 2011), loc. 1031.

[37] Philip Roth, *La conjura contra América*, loc. 3354 y 3362. Recordemos que en el libro de Roth el presidente de los Estados Unidos es el filonazi y antisemita Charles Lindbergh.

[38] Philip Roth, *La conjura contra América*, loc. 988.

por y para la democracia americana son la Casa Blanca, el Capitolio, el Memorial a Lincoln y el Monumento a Washington, famoso obelisco tantas veces fotografiado en las aguas del Reflecting Pool. No será, pues, ninguna coincidencia que sean estos edificios emblemáticos de la *dominación colonial* americana los que aparezcan retratados en unas series cuyos argumentos principales se centran en la subversión del sistema democrático del país o en la reinterpretación ucronica de la historia. En todo caso, llama la atención, por el contrario, que no surja en ningún capítulo televisivo la residencia oficial del presidente de los Estados Unidos. Aunque quizás la respuesta la obtengamos a partir del comentario que le lanzaba Herman —padre del narrador en las memorias ficcionales de Philip Roth— a su cuñada cuando esta le ofrecía a su sobrino una invitación de la Casa Blanca para honrar la visita del ministro de Asuntos Exteriores nazi, Joachim von Ribbentrop: «¡No me impresiona la Casa Blanca! [...]. Solo me impresiona quién vive allí. Y la persona que vive allí es un nazi».³⁷

Destrucción y deconstrucción de Washington, D.C.

Antes de abordar la representación de Washington a través de tres episodios pertenecientes a *El hombre en el castillo*, *El cuento de la criada* y *La conjura contra América* conviene tener en cuenta dos puntualizaciones: la primera, que el estreno de dichos episodios se produjo en el último bienio de la administración Trump, entre junio de 2019 y marzo de 2020; la segunda tiene que ver con el orden de aparición de las series en este último apartado. Este no se ceñirá a los parámetros cronológicos de emisión en televisión o plataformas VOD sino que se ajustará a la propia evolución-transformación de la capital de los Estados Unidos, desde la fascistización política del gobierno de la nación (*La conjura contra América*), transitando por la destrucción de todos aquellos monumentos y edificios representativos de los ideales democráticos (*El hombre en el castillo*), hasta su definitiva conversión ideológica a través de la usurpación del espacio público (*El cuento de la criada*).

Debido al criterio seleccionado, iniciaremos este particular recorrido por el Washington ucronico con el episodio tercero de *La conjura contra América* en el que tenía lugar el simbólico viaje de los Levin a la capital. En la novela de Philip Roth se explicaba que el matrimonio había estado ahorrando casi dos años para realizar aquella visita soñada. La subida al poder de Charles Lindbergh en noviembre de 1940, y a pesar de las reticencias y miedos de su mujer que comienza a plantearse la opción de huir a Canadá, no impedía viajar a Herman, seis meses después, con su familia al completo, desde Nueva York a Washington, con el firme propósito de comprobar, *in situ*, que «Estados Unidos no era un país fascista y no lo sería».³⁸

La secuencia cinematográfica de la visita adquirirá un significado de camino sin retorno para una familia judía en la que la mujer, Bess, le había dicho a Herman poco antes de partir hacia la capital que «quizás es demasiado pronto para marchar pero no es demasiado pronto para tener un plan». El viaje se convertía, en este sentido, y en especial para Herman, admirador de las políticas del *New Deal* de Roosevelt y fiel representante del judaísmo de izquierdas, en un periplo metafórico en busca de la reafirmación de unos valores y de un credo político que el nuevo gobierno de Lindbergh, pactando con Hitler o eligiendo al antisemita Henry Ford como secretario de Estado, estaba poniendo en peligro.³⁹ Además, tal y como habían ejecutado los nazis a partir de las Leyes de Núremberg, Herman y el resto de la comunidad judía sentían que, de la noche a la mañana, se les había despojado de su *americanidad* y de su condición de

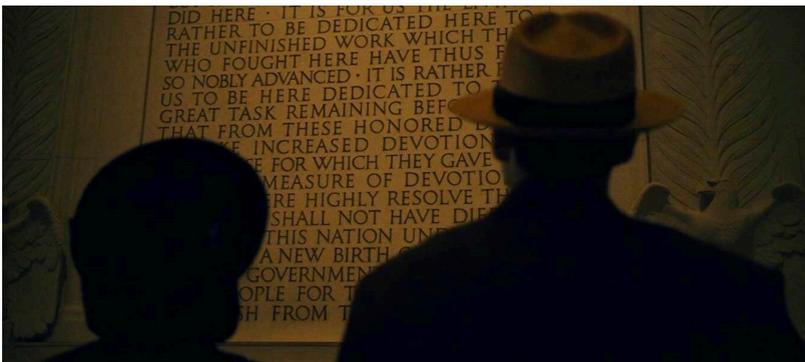


Herman Levin ante la estatua de Abraham Lincoln. Fotograma del episodio 3 de *La conjura contra América*.

ciudadanos de primera con plenos derechos para, a la postre, etiquetarlos dentro de una ortodoxia religiosa a la que muchos de sus antepasados europeos habían renunciado y abandonado al emigrar al *paraíso* americano.

Toda esta crisis identitaria ideológica —más que religiosa o espiritual— se confrontaba precisamente durante el paseo nocturno que daba la familia, con la ayuda de un guía turístico local, a lo largo del famoso estanque. Tras haber subido al obelisco sobre el cual Herman informaba que había sido restaurado bajo la administración de Roosevelt, se dirigían al Memorial a Lincoln donde, al pie mismo de las escaleras, Herman tendría el primer golpe de realidad con una pareja de seguidores del presidente que le insultaba tildándolo de «judío bocazas» (*loudmouth Jew*).⁴⁰ Aun así, la entrada al monumento le hacía olvidar el altercado anterior cargado de un antisemitismo galopante. La extasiada contemplación del personaje frente a la famosa estatua reproducía, de algún modo, las palabras que sentía su hijo pequeño al definir, en la novela, «su rostro esculpido» como «la amalgama más sagrada posible, el rostro de Dios y el de América en uno solo».⁴¹

La segunda parada obligatoria dentro del *sancta sanctorum* dedicado al presidente Lincoln era el «Discurso de Gettysburg» que había pronunciado el 19 de noviembre de 1863 en el Cementerio Nacional a raíz de la famosa batalla acontecida durante la Guerra Civil americana. Grabadas sus 272 palabras en la pared sur de una de las salas laterales, Herman obligaba a su hijo pequeño, Phillip, a leer el discurso sintiendo la necesidad de pronunciar en voz alta alguna de sus sentencias, «All men are created



Lectura del «Discurso de Gettysburg». Fotograma del episodio 3 de *La conjura contra América*.

[39] Gurumurthy Neelakantan, «Philip Roth's Nostalgia for the Yiddishkayt and the New Deal Idealisms in *The Plot Against America*» (*Philip Roth Studies*, vol. 4, n.º 2, 2008), p. 126 y Christopher Vials, «What Can Happen Here?: Philip Roth, Sinclair Lewis, and the Lessons of Fascism in the American Liberal Imagination» (*Philip Roth Studies*, vol. 7, n.º 1, 2011), pp. 20-23.

[40] Bess, en un momento dado, le comenta a su marido que está hablando demasiado delante de un guía turístico al que no conocen. Herman le contesta, convencido, que «no estamos en Berlín».

[41] Philip Roth, *La conjura contra América*, loc. 1139.

equal», —esculpidas, como versículos bíblicos, en la memoria colectiva de generaciones de americanos— para que actuaran, a modo de conjuro, contra una pesadilla antisemita y fascista que todavía se mostraba reacio a admitir.⁴²

Uno de los grandes cambios que se producían en el guion cinematográfico de *El hombre en el castillo* con respecto a la novela original tenía que ver con el objeto de deseo por parte de las potencias del Eje. Si en la obra de Philip K. Dick se trataba de un libro titulado *La langosta se ha posado*, en la serie producida por Ridley Scott este codiciado volumen se convertía en un conjunto de cortometrajes que circulaban, de manera clandestina, ofreciendo una historia alternativa al curso de la historia donde los Aliados eran quienes realmente habían resultado vencedores en la Segunda Guerra Mundial. Esta trascendental modificación permitía a los personajes viajar a mundos paralelos al sugerir la serie de Amazon que aquellas cajas que contenían rollos de película de 8mm eran traídas por viajeros intertemporales pertenecientes a la Resistencia.

En el episodio cuarto de la última temporada («Happy Trails»), la protagonista, Juliana Crain, se dirigía en coche hacia el National Mall. La radio daba la noticia del nombramiento de Lyndon B. Johnson como presidente de los Estados Unidos después del asesinato de Kennedy. Tras una rápida visita a la estatua de otro de los presidentes asesinados en la historia del país, instante que cobraría una fuerte significación simbólica en la siguiente secuencia, Juliana se sentaba en las escaleras del Memorial a Lincoln. De frente al Monumento a Washington, conseguía, a través de la meditación taoísta, transportarse al mundo paralelo en el que Japón y Alemania habían ganado la guerra.

[42] El discurso completo está disponible en <https://rnc.library.cornell.edu/gettysburg/good_cause/transcript.htm> (23/01/2021).



Izquierda, Juliana Crain en el interior del Memorial a Lincoln. Fotograma del episodio 4 («Happy Trails») de la cuarta temporada de *El hombre en el castillo*. Abajo, meditación taoísta frente al Monumento a Washington. Fotograma del episodio 4 («Happy Trails») de la cuarta temporada de *El hombre en el castillo*.



El espectador observaba, al mismo tiempo que Juliana abría los ojos, que en el Nuevo Orden fascista de los años sesenta el National Mall había quedado arrasado y se había convertido en una zona prohibida que las autoridades alemanas denominaban «The District of Contamination». Como testigo y testimonio arquitectónicos de la humillación infringida sobre la democracia americana pero también acogidos a la *Ruinenwerttheorie* de Speer y Hitler, los nazis habían decidido dejar, tal y como quedaron después de la guerra, los famosos monumentos y memoriales que caracterizaban a la antigua capital de los Estados Unidos: así se podía contemplar, por ejemplo, la estatua de Lincoln decapitada o una vista aérea del Capitolio destruido.⁴³



Arriba, La destrucción de la democracia americana. Fotograma del episodio 4 («Happy Trails») de la cuarta temporada de *El hombre en el castillo*. Abajo, *Vista imaginaria de la Gran Galería del Louvre en ruinas* (1796, Hubert Robert).

Juliana deambulará, por tanto, por un escenario dantesco y ruinoso como si se tratara de un personaje en el interior de un lienzo de Hubert Robert donde las ruinas clásicas, invadidas por la vegetación, servían de marco a la vida dieciochesca.

La diferencia con el pintor francés estribaba en que en el centro histórico de

[43] Por lo que se refería a Nueva York, los nazis demolían otro de los grandes iconos arquitectónicos del ideario americano como era la Estatua de la Libertad (último episodio de la tercera temporada: «Jahr Null») para sustituirla por un conjunto escultórico característico del colosalismo de Josef Thorak o Arno Breker (episodio siete de la cuarta temporada: «No Masters But Ourselves»).



Plano aéreo del National Mall con el Capitolio bombardeado. Fotograma del episodio 4 («Happy Trails») de la cuarta temporada de *El hombre en el castillo*.

Washington no existía la vida: solo perros callejeros y un par de rebeldes que se atrevían a desafiar al gobierno de ocupación dibujando el símbolo de la Resistencia o escribiendo, sobre las paredes de lo que había sido en su día el Memorial a Lincoln, la última frase del Discurso de Gettysburg: «[...] and that government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth».⁴⁴

«Household» era uno de los pocos episodios de *El cuento de la criada* (sexto de la tercera temporada) en el que a June se le permitía salir de su enclaustramiento en Gilead. El motivo estaba más que justificado para el matrimonio Waterford. Su criada debía acompañarlos a la nueva Washington con la misión de meter presión internacional y, de este modo, conseguir que el gobierno canadiense repatriara a su *hija* Nicole. En este viaje no estarían solos. Todas las criadas de Gilead apoyarían aquella puesta en escena propagandística para que el espectáculo filmado fuera más poderoso y efectista ante los medios de comunicación.

La secuencia que culminaba el episodio tenía dos partes claramente diferenciadas: una interior y privada rodada en la sala central del Memorial a Lincoln y otra, exterior, a plena luz del día, y de carácter ritualista, que tenía lugar al pie de las escaleras del monumento frente al Reflecting Pool. En la primera, una June, literalmente amordazada con el nuevo accesorio represor que le había dado anteriormente la Tía Lydia para ocultarle la boca, penetraba en la sala. El contraste entre aquella esclava sexual de la República de Gilead, a la que ahora se le incapacitaba para poder hablar, y la estatua del presidente que había abolido la esclavitud en los Estados Unidos no podía ser más estremecedor y paradójico. Además, como hemos observado en el episodio de *El hombre en el castillo*, la estatua de Lincoln aparecía, una vez más, decapitada y con la inscripción, que se encuentra detrás de su efigie, borrada de la pared.⁴⁵

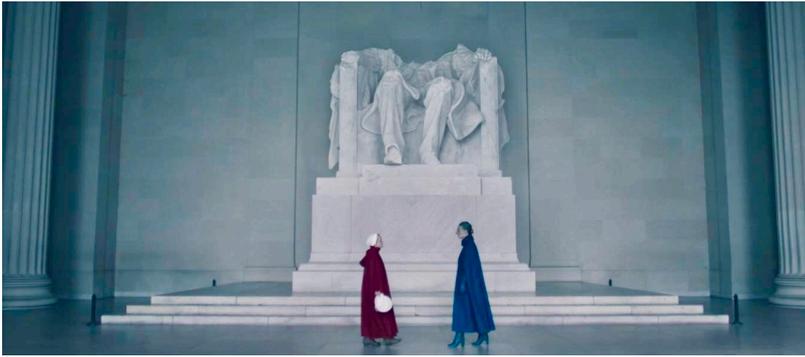
Tras observar el vandalismo gubernamental ejecutado contra aquella escultura por todo lo que representaba, su primer gesto simbólico, y de rebeldía, era despojarse de aquella mordaza que la anulaba como ser humano pero también como ciudadano de un país que había sido libre gracias a personajes como Lincoln.⁴⁶ La antítesis entre el antes y el después de los Estados Unidos como nación, se materializaba en la confrontación dialéctica entre June y Serena Waterford dentro del mismo escenario alegórico como testigo: un duelo ideológico que, desde la Guerra Civil americana, permanece en una sociedad norteamericana cada vez más polarizada desde que Donald Trump se hiciera con el poder.

Su reacción posterior, mezclada de rabia, tristeza e impotencia, indicaba bien

[44] «[...] y ese gobierno del pueblo, por el pueblo, para el pueblo, no perecerá de la tierra» (La traducción es nuestra).

[45] «In this temple, as in the hearts of the people for whom he saved the Union, the memory of Abraham Lincoln is enshrined forever» («En este templo, como en los corazones de las personas para quienes salvó la Unión, el recuerdo de Abraham Lincoln está consagrado para siempre») (La traducción es nuestra).

[46] Durante el primer año (entre febrero y septiembre) del gobierno de Trump la estatua de Lincoln sufrió tres actos vandálicos: véanse <<https://www.nbcwashington.com/news/local/world-war-ii-memorial-lincoln-memorial-washington-monument-vandalized-in-dc/36658/>> (23/01/2021); <<https://www.nbcwashington.com/news/local/lincoln-memorial-vandalized-with-red-spray-paint/24880/>> (23/01/2021); <https://www.washingtonpost.com/local/public-safety/man-arrested-after-vandalizing-lincoln-memorial-with-penny-police-say/2017/09/19/84a7e54-9d5e-11e7-84fb-b4831436e807_story.html> (23/01/2021).



Arriba, June ante la estatua de Lincoln, decapitada por la República de Gilead. Fotograma del episodio 6 («Household») de la tercera temporada de *El cuento de la criada*. Abajo, las dos Américas, frente a frente. Fotograma del episodio 6 («Household») de la tercera temporada de *El cuento de la criada*.

a las claras que era la primera vez que visitaba la *nueva* capital de Gilead después del golpe de Estado perpetrado por los Hijos de Jacob, responsables de liquidar el Congreso.⁴⁷ Antes de abandonar el recinto interior de lo que había sido en su día el Memorial a Lincoln, June se aproximaba a la estatua y, como una ferviente creyente de una religión proscrita, lloraba desconsoladamente al pie del que había sido definido por el narrador de *La conjura contra América* como «el rostro de Dios y el de América».



June, llorando al pie de la estatua de Lincoln. Fotograma del episodio 6 («Household») de la tercera temporada de *El cuento de la criada*.

[47] Margaret Atwood, *El cuento de la criada* (Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017), p. 12 y Margaret Atwood, *Los testamentos* (Barcelona, Ediciones Salamandra, edición para Kindle, 2019), loc. 924.

En la novela de Philip Roth, la familia judía, después de visitar el Memorial, se topaba de frente con el alto monolito del Monumento a Washington, a unos ochocientos metros de distancia, y con el estanque reflectante, «el panorama más bello que había visto jamás, un paraíso patriótico, el Jardín del Edén americano extendido ante nosotros».⁴⁸ Herman pedía a sus hijos, otra vez, que echaran un último vistazo a Abraham Lincoln antes de regresar al hotel. En el episodio de la serie de *El cuento de la criada* June adoptaba una conducta muy similar. Mientras se encaminaba pausadamente hacia el exterior, volvería la cabeza hacia la estatua decapitada para contemplar, por última vez, cómo habían aniquilado los valores en los que se había fundado el país: unos ideales y unos derechos conquistados en los que Herman Levin no dejaría de insistir durante la visita a Washington ante la alargada sombra del fascismo que se estaba proyectando sobre los Estados Unidos. Los temores de los Levin a que fueran expulsados del «paraíso patriótico» se habían cumplido para ciudadanos como June con la irrupción de aquel Nuevo Estado. A aquel «Jardín del Edén americano» le había sido usurpado su propio significado ético-ideológico y lo que se extendía ante la mirada de June ya no era el National Mall como ella lo había conocido: la cúpula del Capitolio había desaparecido del *skyline* de la antigua capital y, sobre todo, una colosal cruz ocupaba el lugar en el que se había erigido el obelisco de Washington.



La gran Cruz del régimen teocrático de Gilead dominando toda la explanada del National Mall. Fotograma del episodio 6 («Household») de la tercera temporada de *El cuento de la criada*.

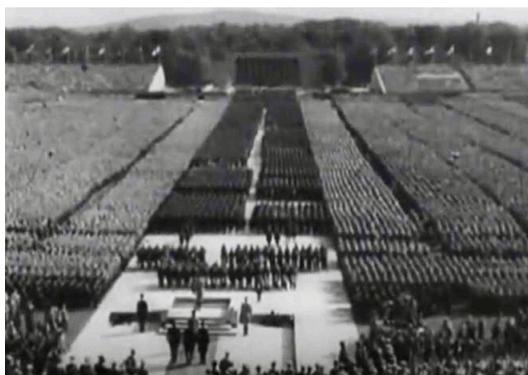
Aquella cruz constituía la muestra fehaciente de la visibilidad ideológica de aquel gobierno teocrático, fundamentalista y puritano, pero donde «el catolicismo se considera herético y poco menos que vudú».⁴⁹ Asimismo, aquel símbolo de la rendición cristiana poseía para la jerarquía de la República de Gilead otros propósitos. Representaba la definitiva ocupación del espacio público y el uso de la arquitectura como creación, primero, de un recinto mágico y, segundo, como mecanismo de control intimidatorio (debido a sus dimensiones megalómanas) y de represión preventiva sobre la población —y contra toda disidencia política— para movilizarla, cohesionarla y homogeneizarla a través de numerosos actos públicos. Estos, a su vez, facilitarían el proceso de desindividualización y desmemorización en cuanto a los antiguos referentes culturales, ideológicos y políticos del sistema anterior. En el caso concreto de la ritualización que tenía lugar al pie de la escalinata que conducía al Memorial a Lincoln, la estética aludía directamente a los Congresos de Núremberg filmados por Leni Riefenstahl en *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935).

[48] Philip Roth, *La conjura contra América*, loc. 1189.

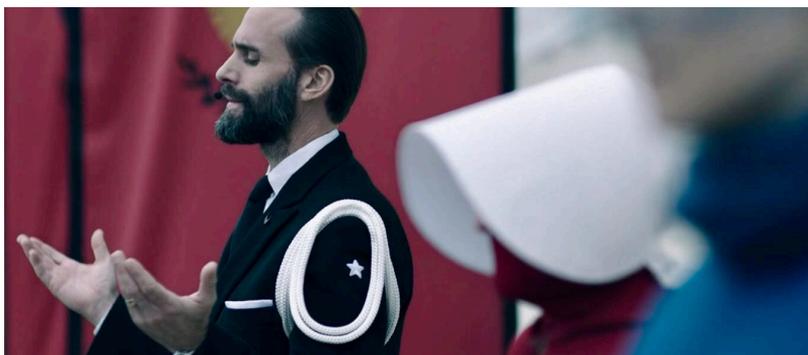
[49] Margaret Atwood, *Los testamentos*, loc. 516.

Ahora, en lugar de los cuerpos de las SS y SA que escuchaban el discurso de Hitler en el Luitpoldarena, se alineaba, en formación militar, el rojo masificado de las criadas que habían acudido a Washington para participar en aquella ceremonia tan fundamental para Gilead. En una sociedad donde el catolicismo había desaparecido como religión de Estado y sus sacerdotes eran ejecutados, la religión, sin embargo, continuaba siendo el soporte ideológico principal para dominar a las masas.

Al igual que el nacionalsocialismo había convertido al Führer en el *Sumo Sacerdote* de la nueva religión del Tercer Reich, el comandante Fred Waterford oficiaba, en compañía de su esposa Serena, aquella *misa* al aire libre como director de la puesta en escena de toda la escenografía desplegada por la propaganda del régimen. La liturgia fastuosa se enmarcaba, pues, en aquel espacio totalitario, sagrado e hipnótico, en el que se producía la definitiva fusión entre el líder carismático y los miembros de la comunidad nacional de Gilead. No sería ninguna casualidad que la última mirada de June se posara, de nuevo, en aquella cruz que, amenazadoramente reflejada sobre la pupila de su ojo, le haría recordar, para siempre, que un día ella también fue una ciudadana libre... en unos Estados Unidos libres.



El Congreso de Núremberg de 1934. Fotograma de *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935)



Arriba, el comandante Fred Waterford preside una celebración litúrgica en el nuevo régimen. Fotograma del episodio 6 («Household») de la tercera temporada de *El cuento de la criada*. Abajo, el éxtasis de Adolf Hitler frente a sus camaradas del Partido nazi. Fotograma de *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935)

Conclusiones

Con este artículo se ha pretendido contextualizar la visión desesperanzadora y profundamente pesimista de tres series de éxito tales como *El hombre en el castillo*, *El cuento de la criada* y *La conjura contra América* en lo que se refiere a la situación política actual de los Estados Unidos. A través del género de la distopía o la ucronía, estas series han (re)adaptado el material literario original para adecuarlo a un periodo muy específico del país y con un presidente, Donald Trump, que ha dañado la imagen de una de las democracias más antiguas del mundo negándose a aceptar la victoria de su contrincante en las elecciones de noviembre de 2020 y amenazando con impugnarlas ante la Corte Suprema: una legislatura que ha tenido, como colofón, en la ocupación —ya no simbólica ni ficticia— del Capitolio por parte de sus seguidores un final solo al alcance de la imaginación de escritores y guionistas.



Seguidores de Donald Trump ocupan el 6 de enero de 2021 todo el recinto del Capitolio en la capital norteamericana.

Sin entrar en el debate acalorado que se estableció en la prensa especializada sobre la idoneidad, o no, de establecer comparaciones entre la administración Trump y los regímenes teocráticos y autoritarios que aparecían representados en las series, es indudable que estas, al igual que hiciera Sinclair Lewis durante los años treinta con su novela *Eso no puede pasar aquí*, están alertando de una coyuntura de crisis económica de la que se suelen retroalimentar históricamente los populismos, tanto de derechas como de izquierdas, y la demagogia de salvadores e iluminados. En nuestro caso, hemos querido poner el foco de atención sobre la presencia física de la capital de los Estados Unidos en tres episodios muy concretos que, debido al significado que atesora la ciudad y sus emblemáticos monumentos como espacio propagandístico de la democracia americana, ejemplifica, de alguna forma, ese conflictivo diálogo entre el presente y un futuro incierto. Será a partir, por lo tanto, de la exposición ficcional de la destrucción y ocupación ideológica del espacio público de Washington, D.C. cuando se

hagan más extensibles los miedos, las dudas y las incertidumbres que, desde siempre, ha sentido parte de la industria cinematográfica más progresista hacia cualquier atisbo de renacimiento o auge de la América más profunda.

Con todo, creemos que no solo existen nubarrones en el horizonte. La luz hacia la esperanza la ponía el último episodio de *La conjura contra América*. Tras la misteriosa desaparición del presidente Charles Lindbergh, unas nuevas elecciones convocaban al electorado para que acudiera a las urnas en noviembre de 1942. En aquella historia sobre las vicisitudes de una familia judía ante el ascenso del fascismo en su país se escucharía como banda sonora para tal señalado día, y no por azar, la canción que interpretaba Frank Sinatra en el cortometraje del mismo nombre *The House I Live In* (Mervyn LeRoy, 1945): una producción de la RKO contra la intolerancia antisemita en la que «la Voz» se preguntaba «What is America to me?». Y eso es lo que muy probablemente se habrán interpelado muchos ciudadanos americanos al votar a Joe Biden después de cuatro años de trumpismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENSOUR, Miguel, «De la compacidad» (*Revista de Estudios Sociales*, n.º 35, abril de 2010). Disponible en: <https://journals.openedition.org/revestudsoc/14603>
- ADAM, Peter, *El arte del Tercer Reich* (Barcelona, Tusquets, 1992).
- ALTARES, Guillermo, «La llegada de Trump convierte 1984 en superventas en EEUU» (*El País*, 27 de enero de 2017). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/01/26/actualidad/1485423697_413624.html
- ARENDET, Hannah, *La condición humana* (Barcelona, Paidós, 1998).
- ARTEAGA, Nelson, «La historia como realidad y ficción: los distintos mundos de *El hombre en el castillo*» (*Norteamérica*, vol. 13, n.º 2, 2018), pp. 299-318.
- ATWOOD, Margaret, *El cuento de la criada* (Barcelona, Ediciones Salamandra, 2017).
- , *Los testamentos* (Barcelona, Ediciones Salamandra, edición para Kindle, 2019).
- BARCELÓ, Miquel, «Los temas de la ciencia ficción» (*Revista de literatura*, n.º 205, 2004), pp. 57-66. Disponible en: <http://www.centrocp.com/los-temas-de-la-ciencia-ficcion/>
- BLANCO, Silvia, SAHUQUILLO, María y VIDAL, Macarena, «Democracia en cuarentena por coronavirus» (*El País*, 31 de marzo de 2020). Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2020-03-30/democracia-en-cuarentena-por-coronavirus.html>
- BOX, Zira, «El cuerpo de la nación. Arquitectura, urbanismo y capitalidad en el primer franquismo» (*Revista de Estudios Políticos*, n.º 155, 2012), pp. 151-181.
- BURSTON, Daniel, «It Can't Happen Here: Trump, Authoritarianism and American Politics» (*Psychotherapy and Politics International*, n.º 205, 2017), pp. 1-9.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen, «Procesos de hipertextualidad en la ficción televisiva norteamericana» (*Área abierta*, n.º 5, 2003), pp. 1-12.
- , «El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana» (*Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 61, 2006).
- , «Los turbios reflejos de la utopía en la ficción televisiva serial norteamericana» (*Paradigma: revista universitaria de cultura*, n.º 19, 2016), pp. 30-33.

- CHAPOUTOT, Johann, *El nacionalsocialismo y la antigüedad* (Madrid, Abada Editores, 2013).
- CNN, «Asesora de Trump: Casa Blanca citó 'hechos alternativos' sobre asistencia a toma de posesión» (CNN, 22 de enero de 2017). Disponible en: <https://cnn.it/2IJsLh3>
- CRISPIN, JESSA, «*The Handmaid's Tale* is just like Trump's America? Not so fast» (*New Yorker*, 2 de mayo de 2017). Disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/may/02/handmaids-tale-donald-trump-america>
- DA COSTA, Marco, *Hollywood contra Hitler* (Madrid, Notorious Ediciones, 2018).
- DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología* (Madrid, Catarata, 2011).
- EDMAN, Timucin, GÖZEN, Hacer y PEACI, Davut, «*The Man in the High Castle*: An Awry Reality Through Post-Truth» (*Interactions*, vol. 29, n.º 1-2, 2020), pp. 77-100.
- FALLON, Kevin, «*The Man in the High Castle*: Creator Frank Spotnitz on Making Amazon's Hit Drama» (*Daily Beast*, 27 de noviembre de 2015). Disponible en: <https://www.thedailybeast.com/the-man-in-the-high-castle-creator-frank-spotnitz-on-making-amazons-hit-drama>
- FAUS, Joan, «El triunfo de Donald Trump galvaniza a la derecha racista de Estados Unidos» (*El País*, 22 de noviembre de 2016). Disponible en: https://elpais.com/internacional/2016/11/21/estados_unidos/1479765598_617726.html
- FINK, Moritz, «Why America Fought: Post-Postmodernism in Amazon's *The Man in the High Castle*» (*SPIEL: Journal of Media Culture*, vol. 2, n.º 2, 2016), pp. 127-146.
- HARRIS, Robert, *Patria* (Barcelona, Random House, edición para Kindle, 2011).
- JONES, Sarah, «*The Handmaid's Tale* Is a Warning to Conservative Women» (*The New Republic*, 20 de abril de 2017). Disponible en: <https://newrepublic.com/article/141674/handmaids-tale-hulu-warning-conservative-women>
- KAY, Barbara, «The problem with *The Handmaid's Tale* is that it's not a believable dystopia. It's sci-fi» (*National Post*, 2 de mayo de 2017). Disponible en: <https://nationalpost.com/opinion/barbara-kay-the-problem-with-handmaids-tale-is-that-its-not-a-believable-dystopia-its-sci-fi>
- KELLNER, Douglas y RYAN, Michael, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (Bloomington, Indiana University Press, 1990).
- KOPLECK, Maik, *Berlin, 1933-1945* (Berlín, Christoph Links, 2005).
- , *München, 1933-1945* (Berlín, Christoph Links, 2006).
- , *Obersalzberg, 1933-1945* (Berlín, Christoph Links, 2007).
- LEWIS, Sinclair, *Eso no puede pasar aquí* (Madrid, A. Machado Libros, edición para Kindle, 2012).
- LINCOLN, Abraham, *Gettysburg Address*, 19 de noviembre de 1863. Disponible en: https://rnc.library.cornell.edu/gettysburg/good_cause/transcript.htm
- MALMGREN, Carl D., «Against Genre/Theory: The State of Science Fiction Criticism» (*Poetics Today*, vol. 12, n.º 1, 1991), pp. 125-144. Disponible en: https://scholarworks.uno.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=engl_facpubs
- MEAD, Rebeca, «The Prophet of Dystopia» (*New Yorker*, 17 de abril de 2017). Disponible en: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/04/17/mar-garet-atwood-the-prophet-of-dystopia>
- MICHAUD, Éric, *La estética nazi. Un arte de la eternidad* (Buenos Aires, AH, 2009).
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel, *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo* (Vitoria, Portal Ediciones, 2010).
- NEELAKANTAN, Gurumurthy, «Philip Roth's Nostalgia for the Yiddishkayt and the New Deal Idealisms in *The Plot Against America*» (*Philip Roth Studies*, vol. 4,

- n.º 2, 2008), pp. 125-136.
- RAMÍREZ NÁRDIZ, Alfredo, «Aproximación al pensamiento político de Donald Trump: ¿es el presidente de Estados Unidos populista?» (*Revista Española de Ciencia Política*, n.º 52, 2020), pp. 59-83.
- ROTH, Philip, *La conjura contra América* (Barcelona, Random House, edición para Kindle, 2011).
- RUEDA, Javier, «Reescrituras de la historia americana» (*Caimán. Cuadernos de cine*, n.º 92, abril de 2020), pp. 40-43.
- SALA ROSE, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo* (Barcelona, Acontilado, 2003).
- SCHMIDT, Alexander y URBAN, Markus, *Terreno de las convenciones del Partido del Reich en Nuremberg* (Nuremberg, Geschichte Für Alle, 2007).
- SHIRVANI, Majid, «Deconstructing Roth's *The Plot Against America*: The Making of the President Donald Trump», en C. Ignatescu, A. Sandu y T. Ciulei (eds.), *Re thinking Social Action. Core Values in Practice* (Suceava, Lumen Proceedings, 2017), pp. 808-819.
- SOBCHACK, Vivian, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New Brunswick, Rutgers University Press, 1997).
- SPEER, Albert, *Memorias* (Barcelona, Acontilado, 2001).
- STERN, Michael, «Making Culture into Nature», en Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (Londres, Verso, 1990), pp. 66-72.
- SUVIN, Darko, «On the Poetics of the Science Fiction Genre» (*College English*, vol. 34, n.º 3, Dec. 1972), pp. 372-382.
- , «Radical Rhapsody and Romantic Recoil in the Age of Anticipation: A Chapter in the History of SF» (*Science Fiction Studies*, vol. 1, n.º 4, Fall 1974). Disponible en: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/4/suvin4art.htm>
- , *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1984).
- TELOTTE, J. P., *El cine de ciencia ficción* (Madrid, Cambridge University Press, 2002).
- TILLY, Charles, *Democracia* (Madrid, Akal, 2010).
- TREVOR-ROPER, Hugh (ed.), *Las conversaciones privadas de Hitler* (Barcelona, Crítica, 2004).
- URBAIN, Thomas, «*La conjura contra América*, un paralelismo audaz con el ascenso de Trump» (*Arcadia*, 16 de marzo de 2020). Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/television/articulo/la-conjura-contra-america-de-hbo-paralelismo-audaz-con-el-ascenso-de-trump/81171>
- VIALS, Christopher, «What Can Happen Here?: Philip Roth, Sinclair Lewis, and the Lessons of Fascism in the American Liberal Imagination» (*Philip Roth Studies*, vol. 7, n.º 1, 2011), pp. 9-26.
- WRIGHT, Judith Hess, «Genre Films and the Status Quo», en Barry Keith Grant (ed.), *Film Genre Reader IV* (Austin, University of Texas Press, 2012), pp. 60-68.

Recibido: 31 de mayo de 2020

Aceptado para revisión por pares: 7 de septiembre de 2020

Aceptado para publicación: 16 de enero de 2021

¿UNA «NOVA ESCOLA DE BARCELONA»? DIÁLOGOS ESTÉTICOS Y NARRATIVOS EN EL CINE REALIZADO POR MUJERES EN CATALUÑA

Is There a New “Nova Escola de Barcelona”? Aesthetic and Narrative Dialogues in the Cinema Made by Women in Catalonia

ARNAU VILARÓ MONCASÍ^a

ESCAC / UOC

DOI: 10.15366/secuencias2021.53.003

RESUMEN

Desde hace unos años, el cine catalán tiene rostro de mujer. Mar Coll, Liliana Torres, Nely Reguera, Carla Simón, Celia Rico, Meritxell Colell, o Belén Funes. Todas ellas se conocen, comparten procesos, proyectos educativos y sus óperas primas han sido seleccionadas en festivales internacionales, lo que pone en evidencia la existencia de un movimiento que podría dar nombre a una «Nova Escola de Barcelona», esta vez formada por mujeres, y cuyo estudio se revela fundamental para entender la ficción contemporánea en el conjunto del estado español. ¿De dónde surge este espacio de creación protagonizado por mujeres cineastas? ¿Qué procesos comparten y cómo estos influyen en sus obras? ¿Cuáles son sus motivos, sus filiaciones, sus intereses narrativos y estéticos o los referentes que captan su atención? Este artículo intentará arrojar luz a los rasgos que constituyen una nueva ola de jóvenes cineastas que trabajan en Barcelona y cuya fecha de nacimiento encontramos en *Tres días con la familia* (*Tres dies amb la família*, 2009).

Palabras clave: Nova Escola de Barcelona, Cine español, Cine catalán, Cine contemporáneo, Mujeres directoras, Nuevas directoras, Estética del cine.

ABSTRACT

In recent years, women directors have been the protagonists of Catalan cinema. Mar Coll, Liliana Torres, Nely Reguera, Carla Simón, Celia Rico, Meritxell Colell, and Belén Funes. All of them know each other, share work procedures, educational projects and their debut films have been selected at international festivals, which highlights the existence of a movement that could be named a «Nova Escola de Barcelona», this time made up of women, and whose study is fundamental to understand contemporary fiction in the whole of the Spanish state. Where did this creative space starring female filmmakers come from? What work procedures do they share and how do they influence their final products? What are their motives, their affiliations, their narrative and aesthetic interests or the references that capture their attention? This paper aims to shed light on the features that constitute a new wave of young filmmakers working in Barcelona and whose date of birth can be located in *Tres dies amb la família* (2009).

Keywords: Nova Escola de Barcelona, Spanish Cinema, Catalan Cinema, Contemporary Cinema, Women Directors, Film Aesthetic.

[a] ARNAU VILARÓ es profesor y guionista. Doctor en Comunicación por la UPF, imparte clases de historia y estética del cine en UAB, ESCAC y UOC. Ha realizado estancias de doctorado y postdoctorado en París III – Sorbonne Nouvelle y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es autor del libro *La caricia del cine* (2017) y ha publicado en revistas como *Communication & Society*, *Historia y comunicación social*, *Çédille*, *Cahiers du Grelcef*, *Área Abierta*, *Comparative Cinema* o *Atalante*. Ha coescrito *Alcarràs* (en rodaje) con Carla Simón y formó parte del equipo de dirección de *Verano 1993* (2017). Como programador de cine, ha colaborado con instituciones como el Jeu de Paume de París, el Ayuntamiento de Barcelona y la Fundació Obra Social “La Caixa”.

1. Introducción

En *Desenfocadas*, Barbara Zecchi propone una genealogía del cine realizado por mujeres en España, inaugurado por «precuroras» como Elena Jordi y Helena Cortesina, continuado por «pioneras» que trabajaron durante la guerra y el franquismo como Margarita Alexandre y Ana Mariscal, a las que les siguieron las «progenitoras»: Cecilia Bartolomé, Josefina Molina y Pilar Miró a la cabeza. Según Zecchi, estas últimas «sembraron un legado», pero fue en la generación posterior, que la teórica denomina como las «herederas», en la que se produjo una conciencia de grupo entre mujeres cineastas.¹ Zecchi sitúa dentro de este colectivo a Icíar Bollaín, Isabel Coixet, Chus Gutiérrez, Gracia Querejeta o Patricia Ferreira y, para concebirlas como grupo, fue imprescindible la labor de visibilidad que tuvo la creación de CIMA, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales con nacimiento en 2006. Según Zecchi, el relevo de la nueva generación de cineastas culmina en una fecha, 2010, cuando Mar Coll recibe el Goya a la mejor dirección novel con *Tres días con la familia* (*Tres dies amb la família*, 2009) «de mano de cuatro directoras (Bollaín, Ferreira, Querejeta y Gutiérrez). Ese suceso supone el relevo de una nueva generación de mujeres cineastas, y simboliza la existencia de una tradición femenina reconocida por la misma Academia».²

En el monográfico *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*, Annette Scholz se interesa por la continuidad de esta genealogía y, mediante un análisis a la par cuantitativo y cualitativo, constata un aumento lento pero progresivo de la presencia de mujeres en la industria. Junto a la labor de CIMA, Scholz destaca como causas de una mayor visibilidad el trabajo de muestras, festivales y, sobre todo, los movimientos impulsados por el 8-M y surgidos tras el #MeToo: «desde [el Festival de] San Sebastián a la Semininci, pasando por Alcine o el Jameson Notodofilmfest, se han creado espacios para exhibir películas realizadas por mujeres, se han organizado encuentros temáticos relacionados con la situación de la mujer en el cine y, tras el escándalo de Hollywood que ha salido a la luz bajo el lema #MeToo, se han mantenido debates sobre el problema del acoso sexual en la industria audiovisual». Las conclusiones de Scholz son claras: las mujeres siguen teniendo poca presencia dentro del sector, algo que ya viene marcado desde su formación, donde no superan el 30% de matrículas en especialidades de liderazgo como la de dirección, guion y fotografía.³ Sin embargo, concluye Scholz después de analizar los reconocimientos obtenidos por mujeres cineastas como Carla Simón, Elena Trapé, Laura Ferrés o Belén Funes, «durante el último año se levanta un aire suave que viene de Cataluña».⁴

Con motivo del ciclo de mujeres celebrado en la SEMINCI de Valladolid en 2017, Carlos F. Heredero reconocía también en Cataluña el principal foco de mujeres directoras del cine español de este siglo y los dividía en tres grupos de cineastas: «un primer impulso de raíces documentales» surgido de formaciones de documental creativo en las universidades UAB (Universidad Autónoma de Barcelona) y UPF (Universidad Pompeu Fabra),⁵ seguido por un «primer brote de ficción narrativa especialmente concernida por diferentes problemáticas femeninas (Roser Aguilar, Mar Coll, Elena Trapé, Leticia Dolera)» y, finalmente, un «segundo impulso de renovación estética y narrativa dentro del ámbito ficcional, que explota con fuerza a partir de 2016 (Nely Reguera, las cuatro directoras de *Las Amigas de Ágata*, Elena Martín, Carla Simón...».⁶ Para Eulàlia Iglesias, *Las amigas de Ágata* (*Les amigues de l'Àgata*, Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius, Marta Verheyen, 2015) representa la punta de lanza de una generación de nuevas cineastas que, surgidas en muchos casos de las

[1] La misma Cecilia Bartolomé explicaba que, en relación con sus coetáneas, no se concibieron nunca como un colectivo a pesar de que se conocían desde siempre: «no hubo ningún intento de agruparnos». En *Diario de noticias*, 16 de junio de 2007. Extraído de Barbara Zecchi, *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género* (Barcelona, Icaria, 2014), p. 12.

[2] Barbara Zecchi, *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*, pp. 10-14, 115.

[3] Annette Scholz establece una reveladora comparación entre la formación universitaria y los trabajadores del sector audiovisual, donde la presencia de mujeres es todavía menor. Entre 2011 y 2015, se registra un 10,5% de mujeres en dirección, un 21,15% en guion y solo un 5,73% en fotografía. En dirección de producción se registra un 29,15% de presencia de mujeres que trabajan en el sector a pesar de que las mujeres superan el 50% de matrículas en esta especialidad. El estudio se realizó en base a los datos facilitados por la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid (ECAM) y la Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña (ESCAC). Véase Annette Scholz, «Las invisibles del cine español» en Scholz y Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (Madrid, Iberoamericana, 2018), p. 53.

[4] Annette Scholz, «Las invisibles del cine español», pp. 62, 65.

[5] A partir de películas surgidas en estos másteres como *Días de agosto* (*Dies d'agost*, Mar Recha, 2006) o *La leyenda del tiempo* (Isaki Lacuesta, 2006). Ángel Quintana ya vaticinaba en 2006 que el foco de creatividad del cine español «no tiene su epicentro en Madrid, sino en Barcelona». Véase Ángel Quintana, «Madrid versus Barcelona. O el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción», en Rodríguez (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006), p. 280-284.

escuelas, cuestionan la idea de autoría y los procesos jerárquicos y «con sus óperas primas revisan el imaginario de este tipo de filmes de debut, tan ligado a los procesos de madurez, la pérdida de la inocencia, el primer amor, la mejor amiga y la educación sentimental».⁷

El siguiente artículo quiere acercarse a esta revisión, a la «renovación estética y narrativa», en palabras de Heredero, de ese tercer grupo de cineastas de ficción que, tras el estreno de otras obras como *Con el viento* (Meritxell Colell, 2018), *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018) o *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019), se consolidan como un movimiento influyente dentro del cine catalán y español. Mar Coll, Liliانا Torres, Nely Reguera, Carla Simón, Celia Rico, Meritxell Colell, Belén Funes, Elena Martín o Clara Roquet, todas ellas se conocen, comparten procesos, proyectos educativos y sus óperas primas han sido seleccionadas en festivales internacionales.⁸ A partir de entrevistas realizadas a cinco de ellas, y del análisis de los principales motivos narrativos y estéticos de sus operas primas, pretendemos ver de cerca cuáles son los rasgos que constituyen esta nueva ola de mujeres cineastas cuyo nacimiento, según manifiestan algunas de ellas, tiene una fecha precoz, 2009, con el estreno de *Tres días con la familia*.

Como vimos, para Zecchi esta película culmina la generación de las «herederas» del cine español. Nuestra hipótesis es que la opera prima de Mar Coll marca el inicio de un espíritu generacional y colectivo del cine realizado por mujeres en Barcelona, dando pie a una serie de temas y decisiones estéticas que toman como centro la exploración de las relaciones familiares y el cine como herramienta de experiencias de vida. Antes de entrar al análisis de sus operas primas, veamos de dónde surge la conciencia de grupo a partir de su trabajo, qué proyectos y procesos creativos comparten estas cineastas.

2. Hacia una «Nova Escola de Barcelona»: los procesos compartidos⁹

Dice Meritxell Colell que «vivir los procesos te hace comprender y conectar con lo más profundo y esencial de nuestro oficio». Colell se refiere a una forma de entender el cine que va más allá de un producto final y que pasa por las relaciones que se construyen durante el proceso de elaboración de una película. Para ella, como para el resto de sus compañeras, una parte de este proceso concierne a la colaboración mutua entre cineastas, especialmente durante el guion y el montaje —«un momento clave para volver a ganar la distancia que hemos perdido», dice Coll—, siendo incluso, para algunas, una necesidad: «no concibo hacer cine sin tener el *feedback* de Meritxell (Colell) en algún momento del proceso», apunta Simón.

Carla Simón conoció a Mar Coll cuando estaba escribiendo *Verano 1993 (Estiu 1993)*, en un laboratorio de guion de la SGAE: «consistía en varios encuentros para comentar y desarrollar nuestros guiones» y «compartir el proceso de escritura con Mar y su coguionista Valentina Viso, fue un lujo increíble». Más tarde, conocería a Celia Rico «en un taller de guion en la Berlinale Script Station, de ahí que sobre todo compartamos esta parte del proceso, el guion». Por su parte, Belén Funes compartió el guion de su opera prima, *La hija de un ladrón* (2019), con la, también guionista, Clara Roquet, «que me dio un buen punto de vista sobre lo que funcionaba y lo que no» y Funes, por su parte, trabajó como *script* en su opera prima a venir, *Libertad* (2020). De hecho, Funes empieza a trabajar en cine desde este rol, y, entre las películas en las que colaboró, están algunas de las que formarían parte de la constelación de películas que nos atañe: *Todos queremos lo mejor para ella (Tots volem el millor per a ella)*, Mar

[6] Carlos Heredero, «Directoras españolas en el siglo XXI. Un combate por el equilibrio» en Morán y Yáñez (eds.), *Femenino plural. Mujeres cineastas del siglo XXI* (Valladolid, SEMINCI, 2017), p. 161, 168-169.

[7] Eulàlia Iglesias, «La década en que dejamos de ser la excepción» (*Caimán*, 90, 2020), p. 57.

[8] Mar Coll, Carla Simón y Belén Funes obtuvieron el Goya a la mejor dirección novel en 2010, 2018 y 2019, respectivamente. Las tres películas fueron galardonadas como mejor película —en lengua no catalana en el caso de *La hija de un ladrón*— en los Premis Gaudí de la Academia del Cine Catalán. *Verano 1993 (Estiu 1993)*, Carla Simón, (2017) fue galardonada como mejor opera prima en la Berlinale en 2018, obtuvo la Biznaga de oro en el festival de Málaga y fue la representante en los Oscar por la Academia del Cine Español. *Viaje al cuarto de una madre* obtuvo el premio al mejor guion en los Premis Gaudí en 2019 y *Julia Ist* (Elena Martín, 2017), obtuvo la Biznaga de plata a la mejor película en el festival de Málaga.

[9] Las citas de este apartado provienen de entrevistas realizadas a las siguientes cineastas: Meritxell Colell, Mar Coll, Belén Funes, Nely Reguera y Carla Simón, a quienes el autor agradece su participación en este artículo.



Meritxell Colell junto a alumnos de la Escola Bordils dentro del programa «Cinema en curs».

Coll, 2013), *Family Tour* (Liliana Torres, 2013) o *María y los demás* (Nely Reguera, 2016). Reguera, que, como Funes, formaba parte del equipo de dirección de *Tres días con la familia*, también trabajó como *script* de en *La hija de un ladrón*: «Nely Reguera es mi amiga del alma y durante la película le enseñaba castings, ensayos, hablábamos del guion... Es una forma de trabajar que me parece que aporta cosas buenas a las películas porque los procesos de alguna forma se vuelven más horizontales y yo dejo de sentirme sola contra todo», explica Funes.

Pero estas cineastas no solamente colaboran entre ellas en los procesos de sus obras, sino que también comparten miembros de sus equipos en los que las mujeres son clave. Una de ellas es Valentina Viso, la co-guionista de Mar Coll, que también participó en los *feedbacks* de guion de *Viaje al cuarto de una madre* y de *Verano 1993* y con quien Simón escribió su último cortometraje, *Después también* (2019). Otra de las figuras clave es Neus Ollé, responsable de la fotografía de las películas de Coll y de Funes; por su lado, Aina Calleja es la montadora de las películas de Reguera y Coll y, Ana Pfaff, de las películas de Simón y de Colell. Por otro lado, el creciente número de mujeres productoras es otro indicador de peso de confianza a los proyectos dirigidos por mujeres y, según Simón, «esta relación también es clave para entender lo que está pasando en Cataluña». María Zamora, de Avalon, ha trabajado con Simón, con Reguera, con Liliana Torres y Clara Roquet; Carla Sospedra, con Torres, Funes y Simón; Sandra Tapia, de Arcadia, es la productora de Rico, Valérie Delpierre, de Inicia Films, fue la productora de *Verano 1993*, también de *Los desheredados*, así como de la nueva película de Pilar Palomero, *Las niñas* (2020), la última de las películas revelación del cine español.

Sus relaciones de trabajo y entre equipos evidencian una necesidad de compartir procesos y de entender el cine de forma contraria a lo que Meritxell Colell llama «el cine de los genios», para quien el cine tiene sentido como proceso colectivo: «son la pluralidad de experiencias y sensibilidades tanto del equipo que realiza la película, como de las personas retratadas en ella, como de las espectadoras, lo que hace de una película algo más grande y singular». En este sentido, destaca el rol que, para ella, ha tenido el proyecto pedagógico en el que ha crecido como cineasta, y del que también

forman parte Celia Rico y Carla Simón, Cinema en Curs, un proyecto colectivo que «reflexiona sobre la transmisión y los procesos» y donde el cine se aborda como una herramienta de aproximación a la realidad. En torno a este proyecto, Simón añade que, en la experiencia de acompañar los proyectos de los alumnos, «partimos de los temas que nos tocan de cerca y eso también es lo que hacemos nosotras cuando nos basamos en experiencias personales».

No es de extrañar, por lo tanto, que tanto Simón como Rico acompañen también en la actualidad los proyectos de las películas que salen de los alumnos de Comunicación Audiovisual de la UPF, cuyo método de trabajo está enfocado a que los alumnos encuentren historias cercanas a su experiencia vital, y de donde salieron proyectos de éxito y con presencia en festivales, como la citada *Las amigas de Àgata*, seguida por *Júlia Ist* (Elena Martín, 2017), *Yo la busco* (Sara Gutiérrez, 2018) o *Les dues nits d'ahir* (VVAA, 2020). Mar Coll, que estuvo acompañando algunos de estos proyectos, comparte la opinión de Simón cuando piensa en lo que une su trabajo al de sus compañeras: «Creo que todas abordamos el cine con un enorme compromiso y exigencia y como una oportunidad para experimentar, crecer, aprender y comunicar inquietudes personales». También en el ámbito educativo, Coll es la responsable del departamento de dirección de ESCAC (Escuela Superior de Cine y Audiovisuales de Cataluña) y cuenta, entre su equipo, con la colaboración de Funes, Reguera o Rico, lo que resulta fundamental para la creación de nuevos referentes, pues como comenta Belén Funes, «los alumnos se han hecho conscientes de que existe una nueva generación de

cinéastas mujeres que está haciendo un cine interesante con ciertos ecos en el ámbito internacional y las escuelas nos han dado la oportunidad de ocupar espacios en las aulas formando a los y las cinéastas del futuro». Quizás por eso las cinéastas mujeres forman parte de sus referentes: Claire Denis es una cinéasta que comparten como referente Simón y Colell del mismo modo que Andrea Arnold es una referencia fundamental para Funes y Reguera, pero destacan otros nombres importantes, como Chantal Akerman, Valeska Griesbach, Mía Hansen-Løve o Kelly Reichardt. Funes, Simón y Colell están de acuerdo en que, si algunas de estas cinéastas forman parte de sus referencias es porque, según Colell, «en sus películas se hace evidente un cierto desplazamiento de la épica y de la construcción del mito propia de muchos relatos que presiden la historia del cine» y, en palabras de Funes, «construyen personajes femeninos creíbles y complejos, alejados de los estereotipos a los que históricamente estamos acostumbradas».

3. Diálogos estéticos y narrativos

En el apartado anterior, quisimos dar voz a las cinéastas para conocer, desde su experiencia y a partir de sus propias palabras, la constelación de relaciones que se genera tanto en los procesos creativos como dentro de acompañamientos como docentes. Esto explicaría el



Belén Funes y Liliana Torres durante el rodaje de *Family Tour* (2013).

surgimiento de una posible «Nova Escola de Barcelona». Pero ¿de qué modo estos procesos se traducen en diálogos estéticos y en intereses narrativos comunes? En los próximos apartados intentaremos responder a esta pregunta a partir de tres ejes. En primer lugar, desde el retrato de las relaciones familiares como tema que prelude *Tres días con la familia* y al que recurren todas las películas de esta generación de cineastas. En segundo lugar, nos centraremos en la autoficción, o en un interés por lo que Philippe Lejeune definió como el «pacto autobiográfico» entre el autor y el receptor de la obra;¹⁰ y es que, según Scholz, nos encontramos delante de «unas directoras que en su mayoría abordan en sus películas experiencias vividas en primera persona».¹¹ El último apartado lo dedicaremos al interés de algunas de estas cineastas por mostrar el crecimiento de la protagonista y, en concreto, a la revisión del imaginario del *coming-of-age* a la que se refería Eulàlia Iglesias en torno a los films de debut.

3.1 «La familia es algo que no vas a poder cambiar»¹²

Philipp Engel consideraba a Mar Coll como el «hada madrina» de este grupo de cineastas.¹³ Nely Reguera explica que «trabajar en el rodaje de *Tres días con la familia* fue muy inspirador, esa película representaba el tipo de cine que me interesaba y quería hacer». Para Carla Simón, «*Tres días con la familia* fue un punto de inflexión en mi vida, porque me demostró que lo que deseaba hacer era posible». ¿Qué fue lo que reveló esta película a las directoras que le siguieron?

En *Tres días con la familia*, Léa (Nausicaa Bonnín) viaja a Girona para asistir al funeral de su abuelo. Entre el tanatorio, los desayunos con su padre y una comida en la finca de sus difuntos abuelos, en sus tres días con la familia, Léa es incapaz de poner palabras a la incomodidad que le invade y que la convierte en una persona cada día más irascible. La protagonista sufre todavía el duelo de la ruptura de sus padres y, a este duelo, se le une el miedo de perder la relación con su novio de Toulouse, un problema sentimental que Léa es incapaz de comunicar a una familia acostumbrada a fingir y a guardar secretos. Léa romperá el silencio finalmente con un llanto de liberación y de culpa al mismo tiempo, poco después de que su madre la abandone en el columpio de la finca, en una imagen que expresa la pérdida de la infancia, mientras la madre le recuerda a su hija que nunca nadie tomará una decisión por ella: «si no te gusta tu vida, cámbiala». Coll pone el foco en «los personajes femeninos, captados en momentos de crisis, de cambio, de descubrimiento» y, más concretamente, «se trata de una crisis y una transformación no elegidas, sino sufridas».¹⁴ He aquí la mudanza de la amiga en *La última polaroid* (2004), la separación en *Tres días con la familia* o el accidente que sufre Geni (Nora Navas) en *Todos quieren lo mejor para ella*. Retratando tres momentos vitales (infancia, juventud y edad adulta), en cada película Mar Coll explica una afectación provocada por un cambio ajeno y su incapacidad por resolverlo, o cómo la imposibilidad de avanzar por uno mismo viene dada por la dificultad de cuestionar o romper los lazos familiares.

Según Nely Reguera, la familia interesa porque «es algo que no vas a poder cambiar» y puede que así lo piense también la protagonista de su ópera prima, *María (y los demás)*. A sus 35 años, María (Barbara Lennie), soltera y con una novela que lleva años escribiendo y que no consigue publicar, es la única mujer de la familia y asumió el rol de su madre después de que falleciera hace 15 años. Pero su vida empieza a tambalear cuando su padre, a quien dedica todo su cuidado, anuncia que se casa con la enfermera del hospital. Esto ocurre en una escena de celebración en familia y

[10] Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid, Megazul-Endymion, 1994), p. 133.

[11] Annette Scholz, «Las invisibles del cine español», p. 67.

[12] Palabras de Nely Reguera a Carlos Losilla «Una cuestión de tono. Entrevista con Nely Reguera» (*Caimán*, 55, 2016), p. 32.

[13] Philip Engel, «La generación Ágata» (*Fotogramas*, 2085, julio 2017), p. 96-101.

[14] Giulia Colaizzi, «Mar Coll: horizontes de crisis», en Fran A. Zurian (ed.). *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI* (Madrid, Fundamentos), p. 120.



La presencia de la hija en la familia. Izquierda, *Tres días con la familia*; abajo, *María (y los demás)* (Nely Reguera, 2016).



Reguera sitúa al espectador en un cara a cara entre el padre y la hija parecido al de *Tres días con la familia* entre el tío rico de la familia (Ramon Fontserè) y Léa. La vida de María se desmorona a partir de este momento, no tanto porque esa desconocida mujer sea una amenaza a la figura de su difunta madre, sino porque es ella misma quien se ve sustituida. María bebe del retrato de mujer dedicada a la vida de los otros y, como la protagonista de *Jeanne Dielman* (Chantal Akerman, 1975), encuentra su zona de confort en la cocina y el cuidado de la familia hasta que la noticia del matrimonio de su padre le hace ver que nunca tuvo la fuerza para cambiar lo que no le gustaba de su vida. En palabras de Reguera, «ella se ha acomodado en esa situación familiar, y la familia también ha contribuido a que lo haga. Para ella, todo es una excusa para no afrontar su vida». ¹⁵ María tiene que replantearse su día a día al verse desplazada de su propia casa, ese lugar que, como decía Marguerite Duras, solo las mujeres conocen: «yo en esta casa, con este jardín, mantengo relaciones que los hombres no tendrían nunca con un hábitat, un espacio». ¹⁶ María tiene esta relación con la casa de la que ahora se ve forzada a irse, y eso empieza con la preparación de la boda de su padre, con la discusión en torno a una planta del jardín que lleva allí muchos años pero que a su padre no le importa cortar, y termina cuando sus cosas desaparecen de su armario en una repentina mudanza.

[15] Carlos Losilla, «Una cuestión de tono. Entrevista con Nely Reguera», p. 33.

[16] Michèle Porte, *Los espacios de Marguerite Duras* (Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2011), p. 13.

La opera prima de Celia Rico, *Viaje al cuarto de una madre*, explica la relación entre una madre, Estrella (Lola Dueñas), y su hija Leonor (Anna Castillo) a través de

su apartamento. La casa funciona aquí como matriz y, como señala la misma Rico, como el cuerpo que une madre e hija:

Esta idea de romper el vínculo, de romper el cordón umbilical y salir de casa, está muy relacionada con la maternidad. Con cómo de un cuerpo puede nacer otra persona, cómo se puede ser dos y, a la vez, ser uno. Todo el proceso de maternidad está atravesado por la idea de unión y separación. Este juego físico me interesaba mucho.¹⁷

El segundo plano de la película expresa el corte del cordón umbilical, cuando el personaje de Lola Dueñas, costurera como la madre de la cineasta, termina de retocarle un vestido y corta con unas tijeras la parte que le sobra. «Te han crecido», le dice Estrella; «no, es la regla», responde Leonor. Si el diálogo evidencia el crecimiento de Leonor, su mirada, perdida y fuera de campo, indica que ya ocupa un lugar fuera de su casa. La película explica el proceso de emancipación de Leonor de su madre, que hace pocos años que se quedó viuda. Ese proceso empieza cuando el personaje que interpreta Anna Castillo decide irse a Londres y trabajar como *au pair* con la excusa de mejorar su inglés.

Sin embargo, a Rico no le interesa seguir el personaje de Leonor en su viaje, sino permanecer en el piso, espacio de la relación entre madre e hija y lugar de resistencia entre la unión y la separación de la maternidad a la que se refiere la cineasta. A medida que la película avanza, la casa se erige como el punto de vista —el verdadero protagonista de la historia— y, como en la ya citada *Jeanne Dielman*, la cámara no acompaña a los personajes, sino que se mantiene fija. Esta decisión formal enfatiza la intención de la cineasta de privilegiar el espacio por encima de todo: la cocina, el salón, el baño, el cuarto de coser y, sobre todo, las dos habitaciones, situadas frente a frente y con la puerta siempre abierta, para que en un cuarto siempre esté el otro —de nuevo, una imagen que resume la relación entre madre e hija—. Rico sintetiza también el cuerpo que une madre e hija a través de «un objeto que es muy común en mi tierra, en Andalucía, y que es la mesa camilla». ¹⁸ Esa mesa camilla expresa el viaje de unión, separación y asunción de su nueva relación: en el primer plano de la película, ambas se protegen con ella para ver juntas la serie; cuando Leonor abandona el hogar, la estufa quema la manta con la que se cubrían madre e hija y, cuando Leonor regresa de Londres, instalan una nueva mesa entre las dos, ahora más pequeña, porque Estrella sabe que, a partir de ahora, va a quedarse sola. La mesa camilla, junto a la cafetera que no pueden abrir sin la ayuda de la otra, habla de la importancia de los objetos en esta película, objetos que también definen la figura de un difunto padre: a través de sus camisas y sus zapatos, de una bici estática o del acordeón escondido en el armario que Leonor hará sonar la noche de su regreso a casa.

La ausencia del padre está presente también en *Con el viento* y, para abordar el duelo, Meritxell Colell busca también esta dimensión física del espacio compartido, en su caso, entre tres generaciones de mujeres: la abuela Pilar (Concha Canal), sus dos hijas Mónica (Mónica García) y Elena (Ana Fernández), y su nieta Berta (Elena Martín). Pero aquí solo Pilar conoce el día a día de ese lugar. Mientras que Elena, durante todo este tiempo, ha visitado a sus padres yendo y viniendo de Barcelona, Mónica, la protagonista, regresa desde Buenos Aires después de muchos años. Junto a la casa, Mónica se alejó de su tierra y de su pasado, de su madre y, por supuesto, de un padre a quien no tuvo tiempo de decir adiós. *Con el viento* plantea un viaje de

[17] Palabras de Celia Rico a Fernando Bernal, «'Me gusta quedarme con lo esencial'. Entrevista a Celia Rico» (*Caimán*, 74, 2018), p. 44.

[18] Palabras de Celia Rico a Fernando Bernal, «'Me gusta quedarme con lo esencial'. Entrevista a Celia Rico», p. 44.



Relaciones entre madres e hijas a través del cuerpo. Arriba, *Viaje al cuarto de una madre* (Celia Rico, 2018); abajo, *Con el viento* (Meritxell Colell, 2019).

reconexión desde el cuerpo de Mónica, una bailarina que, estando en el lugar en el que creció, parece haber perdido su capacidad motriz. Todo ocurre como si, para poder bailar, antes tuviera que volver a aprender a ocupar el espacio y, después, encontrar un sentido a su movimiento. He aquí el último plano secuencia de la película, con el que Colell parece reunir el espíritu del cine de Roberto Rossellini en *Stromboli* (1950) y los movimientos de cámara de Claire Denis cuando esta filma a la coreógrafa Mathilde Monnier en *Vers Mathilde* (2005). Rodado a la salida del sol, este plano final revela el aprendizaje de la protagonista: Mónica baila con y contra un viento que, según Colell, «marca los rostros de la gente que vive ahí» a la vez que remite a la fuerza de un pasado que nunca dejó de soplar y que, hasta este momento, Mónica no puede afrontar.

La relación de Mónica con su madre se expresa también, y fundamentalmente, mediante gestos. Desde el primer abrazo entre ambas, un abrazo largo, fuerte y silencioso y cuya intensidad vuelve a aparecer cuando se cogen de la mano durante la visita a la agencia inmobiliaria. Son gestos que expresan el dolor, el miedo y el amor, también la satisfacción, como cuando Pilar mira a su hija colocando de forma ordenada los troncos que necesitarán para encender la estufa durante el invierno. Gestos de una comunicación con la que ambas comparten el silencio que les invade: el que

acompaña al duelo de Pilar y el de la culpa de no haber estado al lado de sus padres en el caso de Mónica. El perdón de la protagonista a su hermana —ella sí se expresa con palabras— llega hacia el final de la película, pero el clímax pertenece a otro momento, cuando la sobrina Berta le dice a Mónica: «el abuelo me contó que no te había visto bailar y que se arrepentía muchísimo». Mónica no podrá disimular una lágrima a lo largo de un largo plano compartido entre ambas. A partir de este momento, tía y sobrina compartirán siempre encuadre, lo que expresa otro tipo de relación de proximidad, conectada con el secreto. Después de la confesión de Berta, Mónica no deja que con su madre ocurra lo mismo que con su padre y por eso, de noche, como Leonor en el film de Celia Rico, *viaja a su cuarto* para enseñarle un video de su último trabajo.

3.2. La ficción como aproximación a la realidad

El rodaje de *Con el viento* tuvo lugar en un pequeño pueblo del norte de Burgos de tan solo seis habitantes, localidad en el que residían los abuelos maternos de la cineasta. Colell estuvo varios años documentándolo, pero fue a través de la ficción que pudo aproximarse de otro modo a la realidad de ese lugar: después de doce semanas de rodaje, con un equipo muy reducido y rodando en cronología para que todo el mundo fuera partícipe del proceso de construcción. El fuera de campo del rodaje también era importante para Rico, que quiso rodar en su pueblo natal sevillano en *Viaje al cuarto de una madre*, no para mostrar sus exteriores, sino para que, durante el rodaje, el equipo captara la atmósfera del lugar.

Como en gran parte de las óperas primas, la biografía es uno de los rasgos fundamentales de estas cineastas. Pero, para ellas, su vida no funciona como inspiración solamente, sino como el lugar de las emociones vividas: de aquí ese interés por volver a los espacios, de partir de los lugares y los rostros que formaron parte de sus vidas. En ocasiones, hay un compromiso —y casi una responsabilidad ética— con la biografía. Uno de los gestos más radicales lo encontramos en *Los desheredados* (Laura Ferrés, 2017) cuando, en plena crisis económica, el padre de la cineasta tuvo que cerrar su empresa de autobuses, un negocio familiar con cuarenta años de historia. Ferrés tenía solo dos meses para pensar y rodar una película, el tiempo que le quedaba a su padre antes de abandonar la empresa. Para Ferrés, que también incluye a su abuela en el elenco, con la película podría crear un recuerdo familiar, pero se trataba también de un gesto de responsabilidad, de devolver a sus padres la oportunidad que le dieron de estudiar cine. Esta responsabilidad estaba ya en la raíz de su cortometraje de graduación, *A perro flaco* (2014), que narra la historia de una joven a quien las cosas no le van bien, pero cuyo objetivo principal es el de no defraudar a su madre.

Family Tour (Liliana Torres, 2016) se construye también desde lo biográfico, pero su intención no reside tanto en generar una ficción a partir de lo real, sino en explorar el intersticio entre la realidad y la ficción. La película cuenta la historia de Lili (Núria Gago), una joven post-universitaria que nació en un pueblo de Cataluña y lleva un tiempo viviendo en México, donde ha empezado su carrera como cineasta. La película narra la visita de Lili a su familia a través de un *tour* por las casas de sus familiares, siempre a remolque de su madre. La situación de la protagonista es la misma que la de la directora, también su casa en Sant Bartomeu del Grau, pero también lo es la familia que aparece en pantalla, siendo el personaje que interpreta Gago el único propiamente «ficticio». Ese dispositivo le permite a Torres adentrarse en el espíritu de lo que quiere contar: mostrar su situación como una imagen asincrónica, que ha

perdido su relación original. Si otro cuerpo ocupa su lugar es porque la imagen de la cineasta no corresponde con la que su familia cree que es. Lili sigue siendo tratada como la niña que fue cuando vivía allí, faltada de autonomía, nadie conoce realmente su vida y sufre el hecho de no cumplir con las expectativas de todos ellos. Cansada de no poder tomar decisiones por su cuenta, Lili visita a una amiga compositora, Joana (Joana Serrat), que le encarga realizar los visuales para el estreno de su nueva canción. Para ello, Lili no se inspira en la canción, sino en el sentimiento de desarraigo que le produce su regreso a casa. En los visuales, se filma a ella misma desnudándose, y después se viste con ropa de niña pequeña para mostrar una infancia de la que Lili no termina de escapar y por eso decide montar los visuales en *loop*. Lili pedirá a su padre que le acompañe a la proyección, pero este solo es capaz de ver un gesto ofensivo al mostrarle en público imágenes en las que aparece en ropa interior sin entender que lo que ella quería expresarle era la pérdida de la infancia. El interés por la autobiografía de Lili Torres continuará en su próxima película y de estreno inminente, *¿Qué hicimos mal?* (2021), donde la cineasta se pone esta vez ella misma delante de cámara para convertir en ficción encuentros con sus ex-parejas reales.

Para realizar *Verano 1993*, Carla Simón difícilmente podía renunciar a las imágenes de su recuerdo, a todo lo que, a través de sus abuelos, de sus tías y de sus padres



Fotografías del álbum familiar de Carla Simón que la cineasta tomó como inspiración durante el proceso creativo de *Verano 1993* (Carla Simón, 2017).

adoptivos, llegó a conocer de su madre biológica, Neus Pipó, lo que le permitió crear una memoria de su infancia y de su madre. En su ópera prima, Simón quiere poner imágenes al momento en el que, de la noche a la mañana, abandonó un lugar y se encontró perteneciendo a otro. El film arranca con la pérdida de la madre y la mudanza de una casa en Barcelona y, a partir de aquí, Frida (Laia Artigas), álter ego de la cineasta, se enfrenta a un doble viaje: entender y superar el duelo y adaptarse a una nueva familia. Una de las grandes ambiciones del proyecto se encontraba no tanto en crear la réplica de las mismas imágenes del recuerdo, sino más bien aproximarse al sentimiento de su experiencia. He aquí uno de los momentos que para la cineasta eran cruciales de retratar: cuando, hacia la mitad del metraje, recibe la visita de los abuelos y Frida quiere marcharse con ellos, pero no lo consigue. Estas imágenes del recuerdo de la cineasta conviven con los objetos y los espacios reales: una bici, el brazo escajolado de la hermana, el tapiz que cuelga en la pared de la habitación de los padres o las piscinas del pueblo vecino en las que estos trabajaron, el *Padre nuestro* que la abuela le obligaba a recitar, su tía con nanismo o el llanto en la habitación con el que Carla daría por cerrado el viaje de Frida. Como en *Family Tour* y *Los desheredados*, aquí también existe una voluntad de inscribir la memoria familiar: la hermana de Carla —Anna en la ficción— es actriz e interpreta del rol de Tía Ángela (Berta Pipó), y su hermano, Ernest Pipó, que todavía estaba por nacer en el tiempo en el que se sitúa la ficción, se encargó de la banda sonora y una de las canciones que interpretó fue una versión de una composición hecha por el padre adoptivo de Carla, Salvador Pipó.

Para explicar ese momento de su infancia, Simón requeriría de la familia con la que creció, quizás para mostrar lo que permanece vivo de lo que formó parte de su pasado, aunque la preocupación mayor de la cineasta sería la incapacidad de mostrar lo que ya no estaba: su madre biológica. ¿Cómo representar la ausencia de la madre? Esta pregunta estuvo presente a lo largo del proceso de escritura y concepción visual de la película. De aquí surgió un trabajo que la cineasta tuvo la necesidad de rodar durante la preproducción de su largometraje. Se trata de *Llacunes* (2017), un pequeño film que dialoga con el fuera de campo de *Verano 1993*, donde la cineasta lee las cartas de su difunta madre mientras visita los lugares en los que fueron escritas, un material, el de esas cartas, que Simón recuperará para una película en fase de escritura y que lleva por título *Romería*.

En *Verano 1993*, la madre está presente también desde los objetos, algunos de los cuales ya se hacen visibles en la primera secuencia de la película, cuando, en plena mudanza, Frida observa la habitación medio vacía de su madre y se sienta reflexiva en su sillón, sin entender demasiado aún el movimiento que la lleva a observar el espacio. Son los mismos objetos que Frida entregará a la virgen que encuentra escondida cerca de la casa de su vecino y a través de la cual, como en las plegarias de la protagonista de *Ponette* (Jacques Doillon, 1996), intentará comunicarse con su madre, en su caso, ofreciéndole estos objetos: un paquete de tabaco, una camisa de topos, un abanico. Pero Neus está presente también en las imitaciones que Frida hace de ella jugando con su nueva hermana Anna: en el gesto de fumar con sus botas puestas, las gafas de sol y el maquillaje. Cuando juega a imitarla, Frida utiliza las palabras que Carla encontró en las cartas escritas por su madre: «estic *cantitat* de cansada», «em fa molt mal el cos», «enrotlla't». Estas frases, que la actriz tenía que memorizarse, tenían que dar paso a la improvisación, lo que permitió que, durante el rodaje, cada toma fuera distinta dado que Anna tenía siempre un nuevo juego pensado después de que Frida le dijera «digue'm, filla, a què vols jugar». La escena es significativa al menos por

dos motivos: porque encuentra una representación del recuerdo a través del juego y porque sintetiza el estilo de una dirección de actores que funciona como credo para la cineasta, a medio camino entre un guion en el que todo está escrito y generar el espacio adecuado para que los actores interpreten desde sí mismos. En este lugar, nada lejano de lo que planteaba John Cassavetes en su cine, también se encuentra para Colell el mejor método de trabajo, cuando explica que «todo está escrito y, al mismo tiempo, la película final no tiene nada que ver con lo que era el guion. [...] Cuando aprendes a dejar que los personajes sean como son las actrices, a darles ese espacio de libertad y de confianza, eso es un gran aprendizaje...».¹⁹

3.3. La fortaleza de lo vulnerable

Las heroínas de estas películas parten de un fuera de lugar y permanecen en él porque, en cierto sentido, controlarlo no depende de ellas. Esto las sitúa en un estado de vulnerabilidad y las cineastas se sirven de ese estado para encontrar su fortaleza —de la psicología del personaje, pero también de la narración y su dispositivo formal— en las derivas del viaje emocional del personaje. De nuevo, las palabras de Marguerite Duras pueden sernos esclarecedoras. La escritora y cineasta decía que solo le gustaba la gente vulnerable porque «son los únicos realmente vivos», y añadía que «la mujer tiene esta gracia, la de estar en una pérdida constante... estar perdido es magnífico. Y eso viene de la infancia. Todos los niños están perdidos...».²⁰ Léa en *Tres días con la familia*, Geni en *Todos queremos lo mejor para ella*, María en *María (y los demás)*, Lili en *Family Tour*, Mónica en *Con el viento*, Frida en *Verano 1993*, Leonor en *Viaje al cuarto de una madre* o Sara en *La hija de un ladrón*. Todas ellas aprovechan el sentimiento de pérdida, de vulnerabilidad del personaje, para construir un arco sólido.

En esa fascinación por la vulnerabilidad, Duras sitúa en el mismo lugar a la mujer y a la infancia, y esto explica el interés por los films de crecimiento, el *coming-of-age*, donde el retrato de Frida en *Estiu 1993* tiene una continuidad en personajes posteriores como el de Marta en *El viaje de Marta (Staff Only) (El viatge de la Marta [Staff Only])*, Neus Ballús, (2019), Celia en *Las niñas* (2020) o Nora en *Libertad*, la ópera prima de Clara Roquet, una película que a su vez guarda continuidad con el anterior cortometraje de la cineasta, *El adiós* (2015). También en esta genealogía deberíamos ubicar los proyectos que salen del Grado de Comunicación Audiovisual de la UPF, desde su obra impulsora *Las amigas de Ágata a Júlia Ist*, pero también piezas posteriores como *Ojos negros* (VVAA, 2019) o *Les Perseides* (VVAA, 2019).

Con la excepción de *Viaje al cuarto de una madre*, en todos estos films se produce un seguimiento de personaje. Sin embargo, sus directoras tienen claro que el punto de vista no es solo una cuestión de relación entre la cámara y el personaje, sino de entender la película como un espacio para explorar la psicología de su personaje. En este sentido, la película se entiende como un viaje que parte del cuerpo de la actriz y termina ofreciendo una salida que, en la mayoría de los casos, tiene forma de lágrima.

En *Verano 1993*, ese viaje viene marcado por la primera frase de la película. Frida juega al escondite inglés, su cuerpo, paralizado, expresa su incapacidad de reacción y, en este estado de inmovilidad, su primo le pregunta: «¿I tu per què no estàs plorant?»). La película se plantea como una respuesta a esta pregunta y reserva la última escena del film para culminar la acción, a través de un plano secuencia en el que Frida pasa de saltar de emoción en la cama con su hermana hasta romper en lágrimas para terminar dedicando una mirada de reconocimiento a cada miembro de su nueva familia. En *La*

[19] Palabras de Meritxell Colell a Carlos Heredero, «Habitat las películas. Entrevista con Meritxell Colell» (*Caimán*, 76, 2018), p. 69.

[20] Palabras de Marguerite Duras a Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras* (París, Seuil, 1992), p. 15-16.

hija de un ladrón, las lágrimas de Sara caen en la última escena, delante del juicio para tener la custodia de su hermano Martín. El momento es incómodo, la protagonista se encuentra completamente indefensa y el plano, casi frontal y suspendido en el tiempo, así lo expresa. El tribunal espera que Sara diga algo, que responda a una pregunta que la muchacha nunca se había hecho: ¿qué puede ofrecerle ella a su hermano?, ¿por qué ha de tener ella la custodia? Sara se encoge de hombros, duda, seguramente por un momento imagina su vida cuidando de un bebé y de un hermano y sin ninguna ayuda más, y, en este momento, rompe a llorar. Este plano final, que pone a Sara al descubierto, desarmada delante de unos desconocidos —ni su abogado la conoce en persona—, contrasta con el primer plano de la película, en el que la protagonista aparece protegida con un pañuelo y de espaldas, escondida en su propia figura.

La semilla de *La hija de un ladrón* ya estaba en el primer cortometraje de Funes, *Sara a la fuga* (2015), la historia de una adolescente que vive en un centro de menores porque su padre está en la cárcel. A Funes le interesa la soledad y el crecimiento de ese personaje después de haber estado lejos de su padre. En *La hija de un ladrón*, la nueva Sara quiere construir una familia, quizás quiere ser una «persona normal». Es lo que responde, siempre dudando, cuando le preguntan «¿cómo eres?». Pero la inquietud por volver a ver a su padre sigue estando en la mirada de la Sara que interpreta Greta Fernández: sigue ilusionándose cuando su padre le dice que le llamará o cuando le promete que se irán a vivir juntos. Esa nueva Sara sabe, como dice hacia el final de la película, que «lleva a su padre en el rostro», y lo dice para que el espectador no olvide que el rol del padre lo encarna el mismo padre de Greta, Eduard Fernández. Estos dos rostros ya formaban parte de una misma familia en *Tres días con la familia* y la decisión de que sean padre e hija en *La hija de un ladrón* no es baladí en un film que trata sobre la imposibilidad de escapar de los lazos biológicos.

4. A modo de conclusión

A partir del diario que Luc Dardenne publicó después de *El niño* (*L'enfant*, 2005), Núria Aidelman escribe que, en el cine, filmar la nuca tiene que ver con «el enigma y la resistencia de los personajes», y añade: «tras sus espaldas, los cineastas descubren el mundo con ellos o evidencian su opacidad».²¹ *La hija de un ladrón* no solo toma la herencia del cine social de los Dardenne, sino también su estilo de cámara para seguir un rostro desde su opacidad y conocer, desde este mismo lugar, el mundo que le rodea.²² Esta forma de ver descubriendo con el personaje es algo que el film de Funes comparte con el resto de películas que estudiamos a lo largo de estas páginas. Expresión de un colapso físico (*Con el viento*), de una incomodidad (*Tres días con la familia*, *Family Tour*) o de una incompreensión (*Verano 1993*), la opacidad de las protagonistas de estas películas parte de una incapacidad de expresión que a menudo se traduce en una falta de palabras. Su forma de comunicarse pasa por otro lugar. Pensamos en los gestos que en *Con el viento* crean la relación entre Mónica y su madre Pilar, también en las peleas que, como una forma de jugar, se dan entre Sara y Dani en *La hija de un ladrón*, en la mano que Léa aparta de su cuerpo cada vez que alguien intenta mostrarle afecto en *Tres días con la familia* o en el robo de Frida de las flores del vecino como una forma de aproximarse a su nueva madre en *Verano 1993*. A los gestos de relación, debemos añadir un interés por los gestos que expresan la soledad del personaje y que permiten aproximar al espectador a su psicología y, por lo tanto, a su opacidad. En este sentido, no parecen casuales los

[21] Núria Aidelman, «La nuca», en Jordi Balló y Alain Bergala (coords.), *Motivos visuales del cine* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016), p. 177.

[22] Véase Àngel Quintana, «Cuando se pierde la inocencia. *La hija de un ladrón*» (*Caimán*, 88, 2019), pp. 22-23.

recurrentes momentos en la habitación, desde donde Léa llora o se esconde de sus padres en *Tres días con la familia*, Frida recuerda el *Padrenuestro* que le enseñó la abuela en *Verano 1993*, o Leonor observa con duda el cuarto de su madre Estrella en *Viaje al cuarto de una madre*.

El gesto, la mirada, el silencio o la escucha son las herramientas con las que estos personajes plantean una relación con el mundo y afrontan la pérdida o la separación, temas a los que todas estas cineastas recurren. Y aquí, los objetos tienen un rol clave para revelar las ausencias sin la necesidad de las palabras: en *Verano 1993* o en *Viaje al cuarto de una madre*, el rostro de la madre y el padre, respectivamente, se construye mediante los objetos. Pero los objetos también hablan de la relación de los personajes con los lugares: hacia el final de *Con el viento*, Berta quiere llevarse a Barcelona las albarcas que su abuela ya no quiere porque en la ciudad ya no va a utilizarlas; en *Viaje al cuarto de una madre*, la relación con la mesa camilla encarna la evolución de los personajes de Leonor y Estrella dentro de su apartamento. Esta construcción entre personajes se da mediante un bocadillo en *La hija de un ladrón*: el padre le hace escupir a su hija el bocadillo al que le ha invitado él cuando Sara le anuncia que quiere la custodia de su hermano, ese mismo bocadillo que Sara le ofrecerá la noche en la que el padre le promete que irán a vivir juntos. *Verano 1993* nos brinda otro ejemplo



[23] Carlos Heredero, «Directoras españolas en el siglo XXI. Un combate por el equilibrio», p. 172.

[24] Eulàlia Iglesias, «La década en que dejamos de ser la excepción», p. 56.

De la parálisis del cuerpo a la lágrima. Arriba, el viaje emocional de *Verano 1993* (Carla Simón, 2017); abajo, *La hija de un ladrón* (Belén Funes, 2019).

a través de unos zapatos que Frida no se ata para rebelarse contra su madre adoptiva, un gesto que, en cambio, sí mostrará cuando decide abandonar su nueva casa.

En suma, a través de los gestos y los objetos, este grupo de cineastas conciben su forma de escribir, renunciando, en términos de Heredero, «a cualquier arco narrativo construido con los procedimientos tradicionales (intriga, nudos y desenlaces, giros de guion, carpintería dramática)». ²³ Quizás porque lo que lleva a estas cineastas a hacer cine no tiene tanto que ver con el artificio, sino con la oportunidad que este ofrece para explorar las relaciones humanas. Por eso la familia es su lugar narrativo favorito, porque se trata de un terreno inagotable en lo que concierne a las relaciones, porque en la familia el pasado siempre está presente y sitúa al personaje delante de relaciones tan ineludibles como necesarias. Y, para acabar, de este interés por las relaciones surge, también, un interés por dialogar con la realidad: desde la elección de rostros que han pasado por la experiencia del personaje (*La hija de un ladrón*) a la introducción de elementos autobiográficos (*Family Tour, Verano 1993*), rodando en los mismos sitios que fueron inspiración de sus obras (*Con el viento, Viaje al cuarto de una madre*) u olvidando el guion para dejar que, durante el rodaje, se revelen destellos de verdad.

Junto con los procesos compartidos en la escritura, el rodaje o el montaje, los diálogos narrativos y estéticos que hallamos en las películas de estas jóvenes cineastas revelan que nos encontramos delante de una generación de directoras que no solo irrumpe con fuerza en la cinematografía española contemporánea, sino que lo hace con conciencia de colectivo. Esto demostraría, en palabras de Eulàlia Iglesias, que «los nombres de mujer ya no son un fenómeno aislado» ²⁴ y que, si hoy existe una Nova Escola de Barcelona, esta tiene rostro de mujer.

BIBLIOGRAFÍA

- AIDELMAN, Núria, «La nuca», en Jordi Balló y Alain Bergala (coords.), *Motivos visuales del cine* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016), pp. 175-178.
- BERNAL, Fernando. «'Me gusta quedarme con lo esencial'. Entrevista con Celia Rico» (*Caimán*, 74, 2018), p. 44.
- BLOT-LABARRÈRE, Christiane, *Marguerite Duras* (París, Seuil, 1992).
- CARBALLO, Samuel y HERRERO, Beatriz, «Negociación y ruptura en *Tres días con la familia*: la nueva generación del melodrama familiar» (*Revista Comunicación*, 10, vol. 1, 2012), pp. 975-990.
- COLAIZZI, Giulia. «Mar Coll: horizontes de crisis», en Fran A. Zurian (ed.), *Miradas de mujer. Cineastas españolas para el siglo XXI* (Madrid, Fundamentos, 2017), pp. 109-122.
- COMAS, Àngel. *Vint anys d'història del cinema a Catalunya (1990-2009)* (Barcelona, Laertes, 2010).
- ENGEL, Philip, «Generación Ágata» (*Fotogramas*, 2085, julio 2017), pp. 96-101.
- HEREDERO, Carlos F., «Directoras españolas en el siglo XXI. Un combate por el equilibrio», en Andrea Morán y Jara Yáñez (eds.), *Femenino plural. Mujeres cineastas del siglo XXI* (Valladolid, SEMINCI, 2017), pp. 159-183.
- , «Habitar las películas. Entrevista con Meritxell Colell» (*Caimán*, 76, 2018), p. 69.

- IGLESIAS, Eulàlia, «La década en que dejamos de ser la excepción» (*Caimán*, 90, 2020), pp. 56-59.
- LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid, Megazul-Endymion, 1994).
- LOSILLA, Carlos, «Una cuestión de tono. Entrevista con Nely Reguera» (*Caimán*, 55, 2016), pp. 32-33.
- PORTE, Michèle, *Los espacios de Marguerite Duras* (Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2011).
- QUINTANA, Àngel, «Madrid versus Barcelona. O el realismo tímido frente a las hibridaciones de la ficción», en Hilario J. Rodríguez (coord.), *Miradas para un nuevo milenio. Fragmentos para una historia futura del cine español* (Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2006). pp. 280-284.
- , (2019), «Cuando se pierde la inocencia. *La hija de un ladrón*» (*Caimán*, 88, 2019), pp. 22-23.
- SCHOLZ, Annette, «Las invisibles del cine español», en Annette Scholz y Marta Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI* (Madrid, Iberoamericana, 2018), pp. 45-67.
- ZECCHI, Barbara, *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género* (Barcelona, Icaria, 2014).

Recibido: 30 de septiembre de 2020

Aceptado para revisión por pares: 12 de diciembre de 2020

Aceptado para publicación: 22 de febrero de 2021

LIBROS

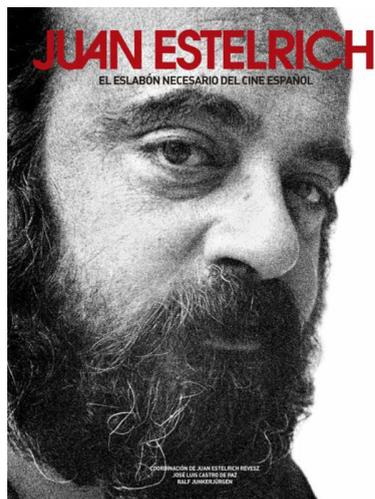
JUAN ESTELRICH: EL ESLABÓN NECESARIO DEL CINE ESPAÑOL

Juan Estelrich Revez, José Luis Castro de Paz y Ralf
Junckerjürgen (coords.)

Madrid

Demipage / Picueño, 2020

587 páginas



La reseña de *Juan Estelrich, el eslabón necesario del cine español* estaría incompleta si no incluyera como punto de partida las características físicas del libro: gramaje del papel, peso, dimensiones, ilustraciones... Sólo sopesando sus casi tres kilos e intentando manejar un volumen con un lomo de cinco centímetros de grosor se comprende la voluntad totalizadora de esta monografía. Voluntad aparentemente paradójica, porque la parte visible del iceberg Estelrich, constituida por su labor como director, apenas cuenta con un medimetraje de 1959, *Se vende un tranvía* —para colmo, inédito durante lustros—, y un largometraje de 1976, *El anacoreta*. A estas dos obras dedica atención preferente el libro, además de incluir sendas digitalizaciones en 4K en un DVD.

La paradoja pierde fuerza cuando se contempla la filmografía de Estelrich en puestos de ayudantía de dirección, jefatura de producción e, incluso, producción ejecutiva a lo largo de casi cuatro décadas; se adelgaza aún más cuando se comprueba que formó parte del imperio de

Samuel Bronston y que siguió trabajando en las grandes producciones internacionales en España a lo largo de la siguiente década; y se desmorona definitivamente cuando se constata que sus amigos, compañeros de jergas y colaboradores habituales fueron nada menos que Fernando Fernán-Gómez, Rafael Azcona, Perico Vidal, Jesús Franco o Luis García Berlanga.

Juan Estelrich Revez —Estelrich hijo en lo cinematográfico— rastrea en un nutrido árbol genealógico de políticos y judíos políglotas, de banqueros y editores, los rasgos que en cierto modo abocaron a su progenitor al mundo del cine. Entrevista a dos Enriques: Bergier, ayudante de dirección en *Se vende un tranvía* y parte de los equipos de Marco Ferreri y Damiano Damiani en Italia; y Cerezo, auxiliar de cámara en *El anacoreta* y propietario de los derechos de buena parte del patrimonio cinematográfico español y del laboratorio Cherry Towers en el que se han digitalizado las dos películas. Además, realiza un informe minucioso de los materiales de origen de imagen y sonido, de los equipos y procedimientos empleados en las denominadas «restauraciones» que se encuentra entre lo más valioso del volumen porque nos permite acercarnos, mediante dos casos de estudio, a unas estrategias que habitualmente resultan opacas tanto para el espectador doméstico como para el investigador. Especialmente iluminadoras resultan en este apartado las decisiones tomadas para emular en digital la fotografía de Alejandro Ulloa para *El anacoreta*, realizada con una media puesta ante el objetivo para obtener una imagen difusa que las herramientas digitales interpretan como carencia de información. También la de reconstruir la banda sonora de la última escena de la cinta a partir de nuevos elementos de sonido. Desgraciadamente, nada se dice del formato de proyección original —panorámico 1,66:1—, mutilado según la norma de laboratorio de Enrique Cerezo para que la película «llene» la pantalla de los dispositivos de visionado actuales.

El penúltimo apartado completa el retrato de Estelrich a partir de los textos para una autobiografía inacabada y un montaje de entrevistas. Buena parte del material memorialístico está centrado en su infancia durante la Guerra Civil, en tanto que las entrevistas cubren su etapa profesional. Además, Carlos F. Heredero analiza las conexiones de *La gran ciudad*, un guion de Estelrich y Pedro Beltrán repetidamente prohibido por la censura, con otras películas escritas por Beltrán —actor en *Se vende un tranvía* y *El anacoreta*—, en particular, las dirigidas por Fernán-Gómez.

Sin embargo, lo más interesante de este lote resulta el completísimo informe de producción de *Plácido* (Luis G. Berlanga, 1961), rescatado del monográfico que le dedicó *Temas de Cine*: una ocasión de oro para acercarse a los intrínquilos profesionales y personales de la cinta que supuso la incorporación del plano-secuencia y la estética azconiana a la filmografía de Berlanga.

El apartado documental incluye el rescate del texto que abría la edición del guion de *El anacoreta* por la editorial Sedmay, en el que Fernán-Gómez realiza un pormenorizado análisis de su personaje y un perfil personal de su artífice, y con la reproducción de un buen número de críticas aparecidas en semanarios de la época. Una filmografía completa cierra el volumen.

Las dos secciones centrales están dedicadas a las dos películas dirigidas por Estelrich y en sus páginas se concentran los análisis sobre las mismas. A pesar de su anunciada voluntad antiacadémica, la publicación ofrece abundante espacio a la investigación historiográfica y al análisis textual. Fernando Redondo y José Luis Castro de Paz —uno de los coordinadores y promotores del volumen— rastrear en la comedia española de los años cuarenta y cincuenta la impronta de las «voces y personajes narradores» como entidades mediadoras entre cineastas y espectadores. El pretendido carácter serial de *Se vende un tranvía*, capítulo «piloto» de una tanda de cortometrajes televisivos nunca completada, encaja en esta fórmula de irónico reportaje que selecciona a uno de los reclusos de la pequeña prisión familiar para concederles el estatuto de narradores de su propia aventura delictiva en cada uno de los capítulos.

Ralf Junkerjürgen, el tercer coordinador, ofrece una panorámica sobre el retrete —escenario único de *El anacoreta*— en la arquitectura y el arte, y la deriva psicoanalítica de lo escatológico que, vía Buñuel, también está presente en el texto de Santos Zunzunegui y Víctor Iturregui-Motiloa sobre esta cinta. Juan Miguel Company se centra en la figura de la tentadora reina de Saba y en la condición de la película como versión apócrifa de *Las tentaciones de san Antonio*, de Flaubert, de donde procede el personaje. La red de referencias intertextuales y relaciones personales que se conjugan en esta cinta son

el meollo del artículo de José Manuel Sande.

Si dejamos «Pícaros internacionales» para cerrar esta reseña es por su carácter azcónico: la cabra tira al monte. Bernardo Sánchez documenta el proceso de fagocitación de *Se vende un tranvía* por parte de Eduardo Ducay una vez descartada la serie televisiva a la que debía servir de presentación. Vinculado en primera instancia a Estudios Moro, la productora del medimetraje, y luego a Época Films, promotora de una película de *sketches* de corte internacional, al estilo *Las cuatro verdades* (Luis G. Berlanga *et al.*, 1963), Ducay participa en la puesta en marcha de *Les combinards / La fabbrica dei soldi* (Juan Estelrich, Jean-Claude Roy, Riccardo Pazzaglia, 1964). Sánchez Salas establece la condición de pieza combinatoria, con ubicación y metraje variables, de *Se vende un tranvía* en los dos largometrajes resultantes, dado que, a pesar de que Época Films aparece acreditada en las dos versiones foráneas, el español nunca llegó a ver la luz. El desentrañamiento del embrollo en cuanto a las fechas de realización y el cambalache de créditos resulta tan apasionante como ilustrativo del momento de la eclosión de las coproducciones merced a las nuevas políticas promovidas por José María García Escudero en su segundo desembarco en la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Mención aparte merece el riguroso trabajo de identificación de cuantos figuran en las numerosas fotografías que acompañan, más que ilustran, el texto. Es necesario subrayarlo porque *Juan Estelrich, el eslabón necesario del cine español* corre el peligro de pasar inadvertido por su condición de «artículo de lujo». No es un libro-homenaje repleto de ilustraciones estupendamente reproducidas y textos altisonantes. Los diferentes acercamientos a Juan Estelrich y su obra descubren no sólo la parte oculta del iceberg, sino la idiosincrasia de un grupo de cineastas excepcionales —Azcona, Berlanga, Fernán-Gómez, Franco, el propio Estelrich— capaces de alumbrar una filmografía heterodoxa desde el ejercicio cotidiano de la libertad de pensamiento, por mucho que la censura se empeñara en otra cosa.

Aguilar y Cabrerizo

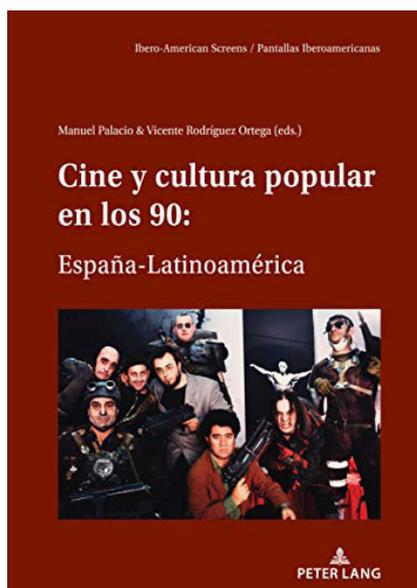
CINE Y CULTURA POPULAR EN LOS 90: ESPAÑA-LATINOAMÉRICA

Manuel Palacio Arranz y Vicente Rodríguez Ortega
(eds.)

Berlín

Peter Lang, 2020

301 páginas



Con la lucidez de la percepción retrospectiva es fácil reconocer hoy que los noventa fueron una década prodigiosa para la expansión del horizonte de la cultura audiovisual española. La gran aportación de esta sofisticada antología es hacernos ver, con abundantes detalles, cómo en los noventa la creatividad de artistas individuales, en combinación con las acciones de entidades estatales y grupos comerciales, inauguraron un período de transición hacia un nuevo paradigma cultural que luego transformó la cultura popular en España durante los primeros años del nuevo milenio.

En su introducción Manuel Palacio y Vicente Rodríguez Ortega establecen unas *claves conceptuales* con que deconstruir la década, refinando un concepto orgánico en torno a una serie de premisas que, por otro lado, son determinantes en actividades de las industrias del ocio: primero, que los noventa representan un momento decisivo en el desarrollo de la cultura española moderna — «es la verdadera primera época de la globalización internacionalizada» (p. 10)—; segundo, que influyen, en el desarrollo de la cultura, la dinámica de la política neoliberal igual que las transformaciones tecnológicas, sobre todo en torno a la cultural digital; y, finalmente, que es esencial entender el efecto de los flujos migratorios, tanto de inmigrantes como de turistas, en la transformación de la conciencia global de la sociedad española.

Evitando el trillado maniqueísmo de la defensa de lo nacional contra la intrusión de nefastas fuerzas globales, los editores entienden la globalización como una tensión productiva entre la cultura local y formas naturales de expansión comercial transnacional. Uno de los fundamentos de su argumento es que la globalización ha erosionado muchas de las tradicionales distinciones de clase social, creando un «único campo cultural que entremezcló sus públicos consumidores y en ocasiones sus procesos de producción o distribución» (p.10). Es una generalización útil con que, sin embargo, discrepan los autores de uno de los capítulos subsecuentes. El diseño de la colección de quince capítulos que siguen este prólogo consta de tres grandes apartados, lo cual refleja el plan ambicioso de esculpir varias de estas coordenadas conceptuales en un conjunto que respeta los detalles granulares del proceso general mientras nos brinda una visión multidimensional de la época. Esta división tripartita tiene su origen en el Congreso que dio origen a la mayoría de estos trabajos: el 5º Encuentro Académico Internacional TECMERIN, organizado por la Universidad Carlos III de Madrid y que se enmarca en el Proyecto «Cine y televisión en España 1986-1995: modernidad y emergencia de la cultura global» (CSO2016-78354-P). Bajo la rúbrica de «Flujos transnacionales de producción, representación y consumo», la sección inicial consiste en cuatro ensayos enfocados en las figuras y los textos fundamentales igual que las actividades de instituciones culturales que han contribuido a la dinámica transnacional de los noventa. Comienza con un largo estudio de Robert Stam sobre «Europeos e indígenas en los medios: variaciones sobre 'el primer contacto'», que traza la línea de encuentros entre europeos y la población

indígena representados en diversos documentos culturales. Siguiendo una línea etnográfica similar, Tamara Moya Jorge analiza «Etnicidad y auto-representación mapuche (Argentina), gitana (España) y maya (México)», recalando las coincidencias en las proyecciones audiovisuales de grupos marginados. La tesis implícita de estos dos capítulos es la índole anticolonial de la formación de la identidad cultural iberoamericana. En su «Estudiar cine en Cuba», Miguel Fernández Labayen y Christopher Meir perfilan la presencia de estudiantes españoles en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) en Cuba para señalar la formación transnacional de futuros profesionales del cine español. En el ensayo final de esta sección Sagrario Beceiro y Ana Mejón colocan la impresionante serie de coproducciones internacionales de los noventa en los contextos de los convenios españoles.

Con un enfoque más estrecho, la segunda sección, «Cine comercial, independiente y documental: teoría y praxis» apunta las diversas capas de creatividad que caracterizan las actividades cinematográficas en la España de la década. En el primer capítulo Carmen Ciller y Rubén Romero Santos detallan el protagonismo del prolífico productor y promotor de importantes coproducciones con Hispanoamérica, Andrés Vicente Gómez. A continuación, se presentan capítulos sobre dos cineastas representativos de la generación joven de los 90: Icíar Bollaín, *desde un nuevo punto de vista*, por Annette Scholz y David Trueba, tratado por Duncan Wheeler como figura emblemática de los noventa. Wheeler se sirve de una estrategia de distanciamiento temporal para contemplar el período históricamente, marcando la dinámica de los noventa a través del filtro de un film de Trueba de 2018: *Casi Cuarenta*. De esta manera, se nos acerca al imaginario cultural que rinde el espíritu de aquellos años. Esta misma estrategia la emplea diestramente el cineasta Luis López Carrasco cuyo título, «Pasado continuo: formas cinematográficas para reconstruir la Historia reciente», capta la fetichización de las memorias colectivas de una generación de españoles a través del medio cinematográfico. Jara Fernández Meneses propone la anatomía comercial del *blockbuster Airbag* (Juanma Bajo Ulloa, 1997), mientras el ensayo de Casimiro Torreiro detalla la dinámica creadora del documental en dos films de David Moncasi. El efecto acumulado de estas voces distintas es un cuadro bien matizado de la rica variedad creativa del cine de los noventa —el *mainstream comercial*; el cine de autor, el cine *indie* y el documentalismo— sin

recurso a las interminables listas de cineastas y films. La tercera sección, etiquetada «Televisión, música y cultura popular» es mucho más porosa que las dos anteriores. Predomina aquí el énfasis en ciertos momentos claves en la programación televisiva con tres ensayos que destacan los usos creativos del medio para intervenir en la conciencia colectiva del público. Eduardo Maura explora el impacto de los *docuseriales* como una herramienta de la memoria colectiva. En un capítulo que de primera vista parece frívola pero no lo es, Asier Gil Vázquez perfila la programación de *Con las manos en la masa*, un programa dedicado a la cocina, en que el autor muestra cómo el anclaje en la nostalgia por el pasado provinciano matiza el concepto de la modernidad contemporánea. Xose Prieto Souto indaga la mediación del sida en un momento clave de los noventa sobre la presencia de artista cordobés Pepe Espaliú. Los dos ensayos restantes abruptamente cambian el enfoque a la música popular, primero en un ensayo de Micael Herschmann e Igor Sacramento sobre la intercalación de la canción sertaneja en una telenovela brasileña; luego, en el ensayo final, Pedro Gallo Buenaga, en torno a la tecnología del *sampling* musical y sus ramificaciones estéticas en España.

Desafortunadamente, estos últimos capítulos, por agudos que parezcan como estudios monográficos, aparecen como textos huérfanos en el gran diseño del libro. Para integrar mejor estas incursiones sobre la música popular hace falta extender la discusión para incluir una idea de la larga e intrincada historia de la industria discográfica internacional que implica la construcción de mercados de consumidores de producción cultural a ambos lados del Atlántico. Tal discusión, además de ubicar estos dos capítulos en un coherente cuadro de cultura popular, nos ayudaría a entender mejor los avatares de la música regional, tanto en el cine como en la televisión. Los dos casos presentados aquí no son tan aislados y fragmentados como parecen; son aspectos del panorama de la cultura popular que involucra el desarrollo del cine y la televisión como modos de consumo cultural en España y Latinoamérica.

Ninguna antología puede abarcar del todo una época tan multifacética en sus innovaciones culturales como son los noventa, y al señalar estos reparos sería injusto culparles a Palacio y Rodríguez Ortega por no haber ensanchado su material más allá de las 300 páginas de texto. En su propia defensa, describen la antología como «una serie de instantáneas sobre los procesos culturales

a ambos lados del Atlántico durante los años noventa» (p. 19). Sin embargo, hace falta reconocer que, mientras este volumen constituye un hito importante en los estudios culturales hispanoamericanos, deja lugar para la continuación del proceso iniciado, explorando con el mismo rigor de los ensayos aquí incluidos al menos dos

campos relacionados con la cultura popular española en su relación con Latinoamérica: la música popular y la televisión.

Marvin D'Lugo

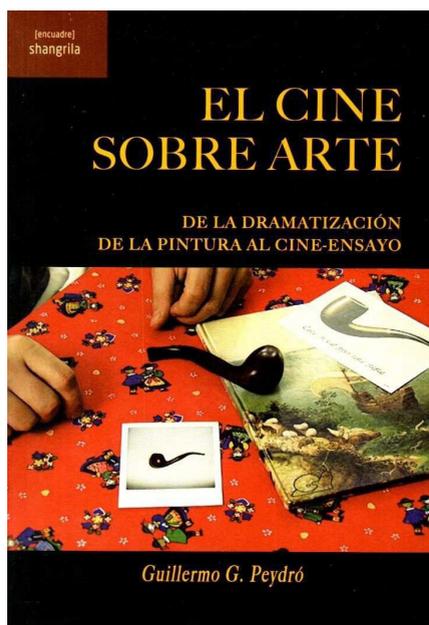
**EL CINE SOBRE ARTE. DE LA
DRAMATIZACIÓN DE LA PINTURA AL
CINE-ENSAYO**

Guillermo G. Peydró

Madrid

Shangrila, 2019

389 páginas



Con este libro que analiza el cine sobre arte, Guillermo G. Peydró realiza contribuciones que resultarán reveladoras y de interés para especialistas en historia del arte y en cine. Los primeros encontrarán la definición de una tipología de películas —el *film-ensayo sobre arte*— que permite hacerse cargo de producciones antes consideradas inclasificables y los segundos hallarán en esta tipología un reto para pensar el cine-ensayo al tratarse de un «film-ensayo al cuadrado» (p. 243). Cineastas y programadores encontrarán igualmente no pocas claves de interés para el desarrollo de sus prácticas por el productivo espacio de cruce de disciplinas que abre estimulantes perspectivas.

Como señala Peydró, en la Europa devastada tras la Segunda Guerra Mundial el cine sobre arte fue pensado y acogido con ilusión por muchos intelectuales y objeto de importantes proyectos con decididos objetivos políticos y culturales. Desde entonces, especialistas en cine, historia del cine e historia del arte han abordado estas producciones desde sus enfoques e intereses. Acometer esta tarea los ha llevado a desbordar los límites de sus campos alcanzando grados de éxito diversos.

A primera vista, el subtítulo del libro parece indicarnos que se seguirá la estructura de un relato de progreso. Los títulos de la mayoría de los capítulos del índice, por su parte, podrían hacernos pensar que se trata de una propuesta basada en la clasificación. El establecimiento de criterios taxonómicos y las narraciones de progreso son recursos habituales y reconocidos en un buen número de disciplinas, incluidas la historia del arte. Pero el autor aborda ambas tareas de un modo consciente y crítico donde tiempo y avances caminan juntos. En primer lugar, aunque se señalan relaciones entre las categorías de clasificación propuestas, dichas relaciones no establecen una jerarquía cualitativa entre las tendencias identificadas. La excepción a esto sería, quizá, la principal aportación clasificatoria del autor: la de la categoría del *cine-ensayo sobre arte*. El autor afirma ya en la primera página de la introducción que considera que el *cine-ensayo sobre arte* sería «la forma más sugerente de cine sobre arte» para quien se plantee medirse con una obra de arte a la luz del «sistema híbrido y complejo de recepción de imágenes» que tiene una persona del siglo XXI (p. 11). Sin embargo, esto no implica que el autor considere agotadas o carentes de interés las restantes categorías. Más bien, al contrario, como demuestra el hecho de que se analicen producciones recientes y se apunten posibles desarrollos futuros de cada tendencia. En segundo lugar, porque poco más de quince años separan los hitos que se seleccionan y analizan para desgranar las características de cada categoría. Su sucesión está ordenada cronológicamente y, al dibujarse un arco temporal tan breve, la impresión es prácticamente de simultaneidad. Esto refuerza la idea —expuesta, por ejemplo, en las páginas 16 y 29— de que en unas pocas décadas se establecen las principales líneas que darán lugar al desarrollo de todas las tendencias identificadas. El libro se organiza en una introducción seguida por siete capítulos que se corresponden, con las tendencias identificadas por el autor para clasificar al film sobre arte: películas que presentan una dramatización de la

pintura, el film poético sobre arte, el film didáctico sobre arte, las películas que proponen un análisis crítico del arte por medio del cine, el cine procesual sobre arte, el *biopic* de artista y, finalmente, el *cine-ensayo sobre arte*. Un preludio, un interludio y una coda sirven como preparación para el primer capítulo y como clausura antes de la conclusión del libro. El preludio se hace cargo del papel político del cine sobre arte en la Europa de posguerra, también de los posicionamientos al respecto de historiadores del arte y de cineastas. Aunque el autor no plantea un análisis político en profundidad de las películas analizadas en cada capítulo, tanto la selección de los títulos como las referencias y la relación entre ciertas películas y la política hacen ver su posicionamiento. Después del capítulo sexto, se encuentra un breve interludio sobre la banda de sonido en el *cine sobre arte*. Finalmente, después del extenso capítulo séptimo, la coda se hace cargo de algunas fórmulas del *cine sobre arte* que desbordan la proyección tradicional, concretamente las que tienen que ver con la exploración de las posibilidades de las nuevas tecnologías y de la instalación museística.

En los capítulos se estudia cada una de las categorías establecidas a partir del análisis de un hito inicial para luego abordar algunos desarrollos y derivas posteriores. Son análisis que se despliegan con gran cuidado y detalle destacando su selección de imágenes. Las películas que se analizan y nombran en cada capítulo es ingente. Mayoritariamente, son películas del ámbito occidental, especialmente europeo, entre las que se encuentran films sobre arte de cineastas españoles que entablan un fructífero diálogo.

El hecho de que cada capítulo proponga ejemplos de películas sobre arte de cada tipología producidas en el siglo XXI demuestra hasta qué punto se las considera categorías aún vivas. Incluso cuando no se nombran películas recientes de forma explícita en el caso del capítulo dedicado al film didáctico sobre arte se habla de la pervivencia actual del modelo en los documentales que ilustran un texto previo o funcionan como filmación de una conferencia académica (p. 102). Además, cada capítulo plasma los debates intelectuales del propio autor con quienes, como él, se han propuesto la tarea de catalogar el cine sobre arte. Finalmente, en casi todos los capítulos se señala explícitamente una vía de conexión entre uno o varios casos que quedarían clasificados bajo la tipología en cuestión y la categoría del *film-ensayo sobre arte*.

El séptimo capítulo que se dedica enteramente a esta ti-

pología del *film-ensayo sobre arte*, en cierto modo, abisma la estructura del libro que lo contiene. En sus páginas se dedica una primera sección a establecer la imposibilidad de clasificar ciertas películas sobre arte, se aborda el estado de la cuestión, se debate con tradiciones teóricas y autores y, a la luz de todo ello, se hace la propuesta de la nueva categoría de clasificación. Hecho esto, en una segunda sección se expone la tipología propuesta señalando unos precedentes para el *cine-ensayo sobre arte* que, de alguna manera, funcionan como los hitos inaugurales de los capítulos previos. A continuación, se identifican varias prácticas que, a su vez, permitirían clasificarlo. Cinco apartados organizan las tipologías en las que se pone el foco: unas vienen de la práctica del cine-ensayo —retrato del artista, autorretrato, cuaderno de notas y diario del cineasta— y otras serían específicas del *film-ensayo sobre arte* —análisis ensayístico de obras, diálogo entre cineasta y artista y ensayo ficcionado—. El conocimiento de diversos lenguajes, tradiciones y enfoques caracteriza la investigación que lleva a cabo el autor. En efecto, los estudios sobre cine y, concretamente, los de cine sobre arte quedan eficazmente entrelazados con los de historia del arte en los análisis críticos del libro en su conjunto.

Las miradas del historiador del arte, del especialista en cine, pero también la del cineasta e incluso del programador dan forma a lo que este libro hace y propone. Así, bajo la categoría del *film-ensayo sobre arte*, el texto permite: (1) comprender mejor estas películas, (2) hacerlas destacar con respecto a otro tipo de producciones, (3) «programarlas para todos los interesados» y (4) «promover su realización futura de manera activa, tras exponer su sorprendente catálogo de herramientas creativas» (p. 227). Otra muestra de ello se encuentra en las últimas líneas de la conclusión provisional del libro. En ella se lamentan las limitadas herramientas de las que se dota al historiador del arte en sus estudios universitarios, así como a lo enriquecedor que resultaría que el análisis audiovisual se incorporase a las metodologías y prácticas de la disciplina.

Aunque no se dedica un lugar específico a desarrollar esta problemática, sí que se ha hablado anteriormente de cómo esto daría lugar a una «Historia audiovisual del Arte» de la que *Rembrandt's j'accuse* (Peter Greenaway, 2008) sería «el ejemplo más logrado» (p. 297). Sea como fuere, esta idea apunta, una vez más, a nuevas vías para la reflexión que desbordan la mera clasificación. Pensar sobre los hallazgos que resultarían del manejo de esta

herramienta por parte de las personas formadas específicamente en historia del arte, nos hace preguntarnos: ¿qué compartirían y qué no con la propuesta de un cineasta formado en artes plásticas como es el caso de Greenaway?, ¿podríamos pensar acaso *Las variaciones Guernica* (Guillermo G. Peydró, 2012) como un desarrollo práctico de esta propuesta, como una de las respues-

tas posibles a nuestra pregunta? En cualquier caso, a la luz de este libro, resulta evidente cuánto puede aportar a la investigación la experta combinación creativa y crítica de diversas tradiciones y herramientas disciplinares.

Noemi de Haro García

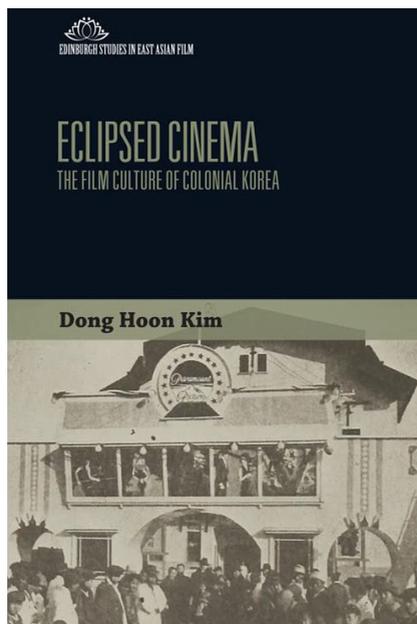
ECLIPSED CINEMA. THE FILM CULTURE IN COLONIAL KOREA

Dong Hoon Kim

Edimburgo

Edinburgh University Press, 2017

292 páginas



Quienes nos dedicamos a las áreas de estudio integradas en esta interesante aportación editorial, los Estudios Asiáticos y los Estudios Fílmicos, sabemos la importancia y la pertinencia de libros como el presente. Estos trabajos suelen insistir en la atención que debe ponerse en acercamientos que queden fuera de los discursos oficiales, o que recojan modificaciones de un relato que hasta el momento no había prestado atención a otras visiones que no fueran las hegemónicas. La obra de Dong Hoon Kim integra planteamientos enriquecedores en una temática, como la del cine colonial en Corea durante la ocupación japonesa, que no siempre ha estado presente en la historia oficial de dichas cinematografías por cuestiones políticas y de identidad nacional. En este

momento de creciente interés por los nuevos procesos de identidad y por replanteamientos históricos que se están dando en la región de Asia Oriental, este libro compuesto de cinco capítulos —dedicados todos a las tensas relaciones entre la ocupación japonesa y los inicios de la cinematografía coreana— examina los principales discursos históricos de la tradición fílmica coreana en diálogo con los planteamientos contemporáneos con la intención de reconstruir y dotar de entidad a una historia del cine en Corea que no pase por el más básico relato del nacionalismo coreano o japonés.

Eclipsed Cinema. The Film Culture in Colonial Korea, editado por la Universidad de Edimburgo en su sección de estudios sobre cine de Asia Oriental, constituye un exhaustivo estudio que aborda los inicios de la producción fílmica, la recepción del público, la influencia de las importaciones de Hollywood, la cultura fílmica de los colonos japoneses, la estricta censura o los procesos de modernidad e imperialismo vinculados al desarrollo de la industria cinematográfica. Como bien indica su autor, la oficina gubernamental de producción fílmica creada por los japoneses en 1919 y conocida en inglés por sus siglas MPU (Moving Picture Unit of the Office of the Governor General), fue la primera división cinematográfica de un gobierno colonial en todo el mundo, adelantándose a ingleses y belgas en el continente africano. La MPU produjo, a lo largo de todo el periodo de ocupación colonial en la península coreana, más de doscientas películas, en su gran mayoría destinadas a la asimilación de los coreanos a la cultura japonesa y a su gobierno. Estas cintas de carácter educativo y propagandístico, y toda la industria que se formó a su alrededor, han sido fuente de conflicto para historiadores, tanto coreanos como japoneses, al no considerarlo un cine perteneciente a la historia de Corea, por ser producido por un gobierno colonizador opresor, ni al cine japonés, al ser realizado con fines de adoctrinamiento en territorio coreano y, por lo tanto, ajeno al desarrollo de la historia del cine en Japón.

Cierto es que, debido a la expansión del Japón más imperialista por territorios como Taiwán, Corea y China, el inicio de las culturas cinematográficas de estos países va parejo al desarrollo de las mismas que promovieron los japoneses en dichos lugares. En un momento de re-visitación histórica, los discursos relacionados con las cinematografías coloniales están adquiriendo una visibilidad que durante años no habían tenido. Y es en este contexto donde se enmarca el interesante y necesario estudio de Dong Hoon Kim.

El libro, adaptación de la tesis doctoral del propio autor, presenta en sus dos primeros capítulos la protoindustria del cine coreano en la segunda década del siglo veinte. Nos muestra la desaparecida primera producción y exhibición, a través de un exhaustivo estudio en las principales fuentes periodísticas de la época. Resulta interesante cómo analiza el papel de los japoneses en esta etapa de la historia del cine en Corea. Alejado de cualquier tipo de nacionalismo panasiático, analiza cómo los japoneses, con una industria más avanzada y establecida, posibilitaron la tardía incorporación de la población coreana a este nuevo ocio, hasta que, debido al éxito y a los posibles focos de resistencia y sublevación que se daban en las salas de cine, el gobierno colonial reorganizó tanto la producción como la exhibición para convertirlo en un medio de propaganda oficial.

Una parte muy importante del segundo capítulo es la atención que Kim presta a la película fundacional del sentimiento coreano que resultó ser *Arirang* (*Na Un-gyu*, 1926). Este drama silente de ambiente rural se convirtió rápidamente en uno de los éxitos más notables de la cinematografía coreana. Esta película de producción coreana, pero de capital japonés, supuso un fenómeno de trascendencia política y cultural para un público que no conseguía identificarse como pueblo con las películas, tanto japonesas como de importación estadounidense, que se veían en las pantallas de las principales ciudades del país. A pesar de las dificultades con el comité de censura y los recortes impuestos por el gobierno colonial, el film consiguió un éxito más allá de sus fronteras, fue exhibido en Japón con gran acogida del público tanto japonés como coreano, lo que vino facilitado también por la música promocional que acompañó a la película. El éxito de *Arirang* fue celebrado tanto por japoneses como por coreanos, pero, lo que es más importante, se consideró y se sigue considerando como la primera crítica abierta a la colonización de Japón y el primer objeto cultural fundacional del nacionalismo moderno coreano, más allá de la cultura tradicional.

El capítulo tercero supone una importante aportación a la historia del cine colonial en Asia. Kim se centra tanto en las películas como en las salas de cine que se construyeron y, en general, en la industria del entretenimiento que se creó en torno a los colonos japoneses, muchos de ellos expatriados que buscaban una vida mejor fuera de Japón. El autor analiza cómo se creó una bifurcación

estructural en la industria colonial que tenía como finalidad, por un lado, proveer de ocio a la población japonesa y, por otro, mantener una relación de colonización cultural con la población nativa. Esta doble vertiente ejerció una influencia recíproca en ambos sectores que contribuyeron a definir tanto el cine japonés colonial como el propio coreano.

Siguiendo con la cultura de la exhibición, el capítulo cuarto se centrará en la recepción y en la adquisición de una cultura visual por parte del espectador coreano, vinculada a la producción colonial, la nacional y la influencia extranjera. En esta parte del texto, detalla el papel determinante que los narradores de películas silentes, conocidos con el nombre de *byonsa*, jugarán a la hora de conformar dicha cultura visual, pero también política y cultural. El autor intenta darles una entidad diferenciada de los narradores japoneses *benshi*, amparado en la supuesta neutralidad de éstos o bien en su adhesión a las políticas nacionales. En esta parte del libro se echa en falta una aproximación más detallada de esta figura en Japón, puesto que diversos estudios han demostrado que también sufrieron la censura y el acoso del gobierno por sus críticas y posicionamientos políticos.

Finalmente, en el quinto y último capítulo, Kim critica y analiza el poder de la cultura colonial para conformar una nueva modernidad y un sentimiento de pertenencia nacional a través del disfrute de estas experiencias. El cine de esta etapa de la historia de Corea sirvió para remodelar la identidad nacional de un país en proceso de cambio, pero también fue un medio por el que Corea sufrió un proceso de adoctrinamiento colonizador violento que condujo a diversos conflictos y a unas tensas relaciones que se pueden rastrear hasta el día de hoy, y que han permeado en la formación del discurso histórico del cine de la época.

Eclipsed Cinema. The Film Culture in Colonial Korea es un detallado estudio sobre el cine colonial que trae un interesante discurso en el que combina modernidad, colonialismo, los cines nacionales y su historia. Este libro supone un paso más en el desarrollo de la historia de los cines coloniales en la zona de Asia-Pacífico y un documento básico para intereses basados en esta época, temática y geografía.

Nieves Moreno

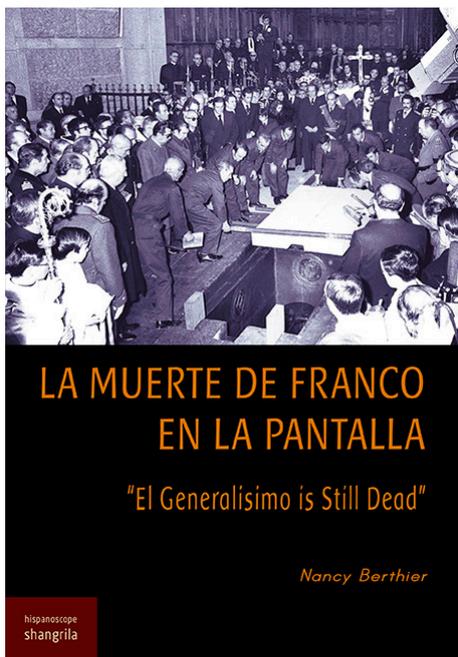
LA MUERTE DE FRANCO EN LA PANTALLA. «EL GENERALÍSIMO IS STILL DEAD»

Nancy Berthier

Valencia

Shangrila, 2020

255 páginas



El viaje que hace Nancy Berthier a través de la producción audiovisual española sobre las representaciones audiovisuales de la muerte de Franco desde 1975 hasta la actualidad es una propuesta coherente y absorbente, que arranca considerando el evento como un «nudo de memoria», citando a Pierre Nora (p. 14), y que plantea un pasado problemático y en continua reelaboración narrativa en función del contexto sociopolítico de la historia española reciente. La organización cronológica del libro

y un corpus de producciones audiovisuales que actúan como ejemplos paradigmáticos de las diferentes representaciones sobre el hecho —propaganda, documentales, ficciones— nos proponen un recorrido a través de cómo desde la producción audiovisual se capta el *momentum* político y sociológico respecto a la relación de la sociedad española con un pasado traumático y problemático que no está resuelto. A su vez, el libro también apunta a un juego de pantallas en el que la autora pone de relieve que la muerte de Franco es un evento eminentemente mediatizado por haber sido narrado audiovisualmente de forma amplia —incluso teniendo en cuenta las elipsis y los fuera de campo— y que plantea una base de imágenes y sonidos que permitirá reelaboraciones diversas. Así, la vivencia testimonial se articula en origen a través de las imágenes televisadas, a modo de *collage* memorístico que marca la forma de entender e interpretar el hecho, así como su reelaboración desde una *memoria de segunda generación*, como la denomina Quílez —en «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional» (*Historiografías* (2014) pp. 57-75)—, no necesariamente crítica.

El libro arranca con el capítulo «La última imagen», que se basa en el análisis de la narración audiovisual propagandística del régimen —la cobertura televisiva y el NODO dedicado al evento— de la muerte y posterior entierro del dictador. A través de los conceptos «cuerpo natural» y «cuerpo político» —a su vez, citando a Kantorowicz (p. 22)—, la autora explica cómo la cobertura audiovisual espectacularizada de la muerte de Franco construye un relato que pretende mantener vivo el cuerpo político del tirano, mientras que se produce una elipsis visual del cuerpo natural que, en el relato propagandístico, está permanentemente fuera de campo y que solo aparece a través de los crípticos y eufemísticos partes médicos de la época. La monumentalidad de la narración audiovisual, especialmente a través del NODO, muestra la intencionalidad de «figurar una auténtica *transición*, que estableciera un puente fluido entre pasado, presente y futuro» (p. 29), una continuidad que quedaría grabada en la famosa frase «Atado y bien atado» de una voz en off que, junto a la voz de Arias Navarro anunciando la muerte del dictador, constituyen la banda sonora del evento. Como la autora destaca, las imágenes y los sonidos del relato oficial se convirtieron «en una auténtica cantera para posteriores relatos» (p. 41). Con la muerte de Franco y el inicio de la Transición, y con la «sobre-

dosis» (p. 42) audiovisual que supone la mediatización del hecho, el capítulo II, «El día después», explora las primeras reelaboraciones, tanto desde la óptica continuista como a través de una producción *underground* que, citando nuevamente a Pierre Nora, «construye una suerte de *contramemoria*» (p. 55). Así se revisa tanto el épico proyecto hagiográfico —aunque reveladoramente inconcluso— de José Luis Sáenz de Heredia, *El último Caído*, como la emergencia de una producción que intenta apropiarse del evento a través de una estética de la «reacción» y de la «profanación» (p. 57). En este sentido, el *collage* audiovisual *Testamento*, de Joan Martí (1977), o la película *Hic Digitur Dei*, de Antoni Martí (1976), son las piezas analizadas por la autora y que muestran, de forma paradigmática, una voluntad de construir una memoria alternativa y desmitificadora. Aunque la autora no hace una referencia explícita, estas piezas reactivas, en parte, nos remiten al *mono del desencanto* de Teresa Vilarós (*El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española*, 2018) respecto a la producción contracultural y su desesperado intento de superar la adición al cuerpo político de Franco.

El capítulo III del libro avanza temporalmente y nos ubica en los años noventa, donde empieza a realizarse, una vez pasadas las turbulencias del período transicional —golpe de estado incluido— una revisión historiográfica del franquismo. De esa revisión, como apunta Nancy Berthier citando a Manuel Palacio, nace una «pulsión pedagógica» (p. 84) que se traduce en documentales divulgativos, algunos tan ambiciosos como la popular serie *La Transición* (Prego, Andrés, 1993). En el episodio dedicado a la muerte de Franco emergen elipsis y elementos que quedaban fuera de campo del relato oficial poniendo de relieve la crisis de salud del dictador a la par que la crisis del país. La autora también destaca el punto de ruptura narrativo del episodio, de alto valor simbólico, que implica, a través de una anacronía, «disociar en el relato las dos figuras políticas (Franco y Juan Carlos I) asociándolos a dos movimientos opuestos narrativos» (p.95). La relevancia de ese cambio en el orden del relato, que muy acertadamente destaca Berthier, plantea la consolidación popular y mediática de la construcción del mito de la Transición, que emerge como marco interpretativo dominante adaptado a los objetivos políticos del contexto. El capítulo también hace referencia al documental televisivo *Así murió Franco* (Carlos Estévez, 1994), que refuerza la pulsión pedagógica con un relato angustiante de la agonía y muerte del dictador

conectando con la dicotomía cuerpo natural/cuerpo político que la autora utiliza como indicador de la evolución narrativa del hecho. Este capítulo nos remite al capítulo V, que revisa el concepto de *ucronía* audiovisual, formulando un pasado que podría haber sido si alguien hubiera matado al tirano. El acento en el final del cuerpo natural para acabar con el cuerpo político, tanto desde el documental —*Los que quisieron matar a Franco* (Costa y Da Cruz, 2006)— como desde la ficción —*La virgen de la lujuria* (Ripstein, 2002)— se corresponde con la puesta en marcha de la Ley de Memoria Histórica y, aunque desde otro punto, también tiene una pulsión divulgativa con la entrada en escena del exilio republicano y la obra de Max Aub *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*.

Pero si hay dos capítulos especialmente reveladores de la evolución del relato audiovisual sobre la muerte de Franco son el capítulo IV —«Ficciones: Nuevos Modelos desde la Intimidad»— y el capítulo VI —«Españoles: ¡Franco no ha muerto!»—. En el capítulo IV se hace referencia a dos *biopics*, uno para el cine —*Buen viaje Excelencia!* (Albert Boadella, 2003)— y otro para la televisión —*20-N Los últimos días de Franco* (Roberto Bodegas, 2008)—, así como los capítulos de la popular y longeva serie *Cuéntame cómo pasó* que hacen referencia al proceso de enfermedad, muerte y funeral del dictador. En contraste con la visión crítica y carnavalesca de la propuesta de Boadella, que la autora conecta con la producción *underground* y contracultural de finales de los setenta, se contraponen una nueva narrativa, la de las series televisivas, que tienden a generar un relato ligeramente crítico o incluso empático con el *dolor* del personaje. Nancy Berthier, mostrando las condiciones de producción y exhibición de los productos como factores explicativos de sus lógicas narrativas, apunta a que el consumo competitivo y *mainstream* televisivo edulcora la narración. En el caso de *20-N* se produce un proceso de *humanización* del dictador en sus últimos días, con un relato poco problemático en términos políticos. En el caso de *Cuéntame cómo pasó*, que pone el foco por primera vez en el punto de vista de la población española, la serie quiere recuperar ese fuera de campo con intención de que este sea plural, «de desdramatizarlo, pero también en cierto modo de banalizarlo» (p. 159). Este capítulo contrasta con el VI, donde la autora hace un certero análisis sobre la presencia fantasmal de Franco y cómo ésta se articula a través de programas televisivos de infoentretenimiento o humor —*El Intermedio*, de la

Sexta, y *Polonia*, de Tv3— que rompen el espejismo de la naturalidad o la banalidad del relato transicional y que responden a un contexto socio-político en el cual los grandes consensos de la Transición se resquebrajan y se produce una revisión a través del humor como mecanismo de «venganza póstuma» (p. 219).

El libro se cierra con un epílogo —el análisis de la retransmisión por parte de Televisión Española de la exhumación de Franco del Valle de los Caídos— que, tal y como indica Berthier, nos remite a un «corte simbólico» (p. 237) que representa la evolución entre la fastuosa cobertura de 1975 y la sobria e icónicamente pobre realización audiovisual de 2019. Esa intención circular del

libro, no obstante, deja interrogantes abiertos y, más que deshacer el *nudo de memoria*, parece que lo extiende y lo deja abierto de cara a un futuro donde el trabajo de recuperación de la memoria histórica y su potencial carácter reparador deberá confrontar una dudosa muerte del cuerpo político con la presencia de posiciones políticas revisionistas y reaccionarias que, si bien estaban ausentes entre los pocos exaltados nostálgicos a las puertas del Valle de los Caídos, sí están presentes en la actual arena política.

Marta Montagut

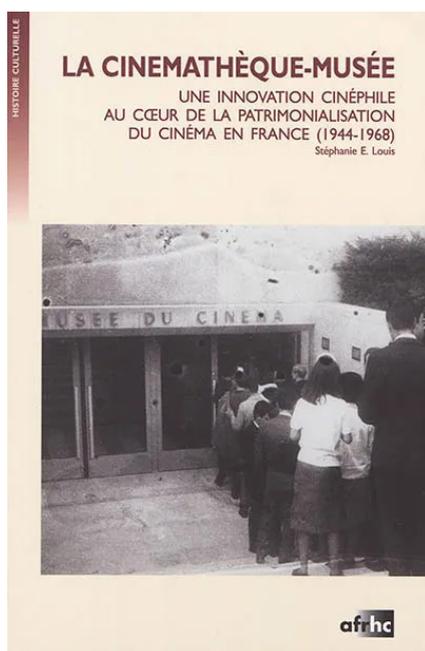
**LA CINÉMATHÈQUE-MUSÉE. UNE
INNOVATION CINÉPHILE AU COEUR DE
LA PATRIMONIALISATION DU
CINÉMA EN FRANCE (1944-1968)**

Stéphanie E. Louis

París

AFRHC (Association française de recherche sur l'histoire du cinéma), 2020

437 páginas



Es prudente empezar informando a quien se acerque a este impresionante estudio que se trata de un detallado trabajo de investigación y análisis muy generosamente documentado —una media de sesenta-setenta notas a pie de página por cada uno de los catorce capítulos, y casi cincuenta páginas de anexos de fuentes documentales y referencias bibliográficas—, que se articula en un texto en el que los detalles y los recovecos de la historia son narrados con la atención y con el rigor de la historiadora

profesional —el texto es una reelaboración de la tesis doctoral de su autora, según se explica en el prefacio—. La densa red de personajes, situaciones e instituciones que describe forman un relato muy preciso de un aspecto crucial de la cultura cinematográfica: la cuestión de la patrimonialización del cine en uno de los países más influyentes del mundo en este ámbito, Francia.

Pero curiosamente no es este último el dato que recomienda su lectura —la interpretación del caso como modelo o inspiración—, sino básicamente su contrario: la inmersión en la concreta especificidad de lo que ocurre con la Cinémathèque Française y la patrimonialización del cine en Francia entre 1944 y 1968 es tan rigurosa y profunda que nos arrastra a un escenario en el que la historia se nos revela muy particular y ligada a un contexto irrepetible —¿dónde podríamos encontrar personajes como Henri Langlois, André Malraux o Raymond Borde y sus circunstancias?—. Lo que ocurre es que, como siempre pasa con los buenos libros de historia, en esa imagen precisa y circunscrita se ven en funcionamiento cuestiones de carácter general y gran trascendencia que hacen que el estudio en cuestión resulte muy recomendable, sobre todo para los investigadores interesados en el papel que el relato sobre el pasado del cine y de las películas ha tenido en los distintos momentos del devenir de la cultura. ¿Qué ocurre cuando se empieza a pensar que la historia del cine ha producido películas que deberían ser consideradas parte del patrimonio de un país (o de un pueblo, o del género humano...)? Aparte de lo que podamos imaginar, leyendo el libro de Stéphanie Louis comprobamos que, en efecto, ocurren muchas cosas bastante complicadas. No se trata solo de decidir cuáles son las obras que habría que destacar o quién las selecciona y en base a qué criterios, sino también cómo documentarlas, conservarlas, catalogarlas y difundirlas. Último pero no menos importante, a la complejidad del asunto hay que añadir la peculiar especificidad del cine como fenómeno de masas, que hace que, en los años examinados, exista un cada vez más influyente sector social —articulado entre la cinefilia, por un lado, y la crítica y sus instituciones, por el otro— que tiene su propia idea acerca del asunto en cuestión y una visibilidad —a fin de cuentas, un poder simbólico— suficientemente grande como para cuestionar las decisiones que los órganos implicados —básicamente la Cinémathèque Française y el Ministerio de Cultura—, intentan implementar y que a menudo están en conflicto entre ellos en la época estudiada.

Para hacerse rápidamente una idea de lo interesante del asunto es suficiente recordar el famoso «*affaire Langlois*», cuando en 1968 los *enfants terribles* de la *Nouvelle Vague*, acompañados por un prestigioso puñado de directores-autores identificados con la cumbre artística del cine del momento —Luis Buñuel, Orson Welles, Stanley Kubrick, entre otros— se lanzaron a la calle a defender la particular visión de cómo hablar del cine del pasado, que Stéphanie Louis describe como el *dispositivo museal* y que es adoptado e identificado con las prácticas expositivas y de difusión de la Cinémathèque Française por el propio Langlois. Lo que pasa, siguiendo con la información aportada en el libro, es que esa interpretación, indudablemente influyente como demuestran los apoyos que consigue recabar, no era ni es la única solución que se puede proponer para activar una política cultural de defensa y promoción del patrimonio cinematográfico.

Es en esa disociación que afirma que es posible patrimonializar el cine sin pasar por el filtro de su contenido *artístico* y adoptar el dispositivo museal de las artes plásticas, en la que el estudio de Louis se levanta por encima del caso estudiado y nos invita a una seria reflexión de carácter más universal con fundamentales implicaciones metodológicas. Eso ocurre en especial cuando, en el libro, con el mismo detalle con el que se han analizado los puntos fuertes y los grandes méritos del modelo de la Cinémathèque, la mirada se va centrando también en los momentos, los espacios y las circunstancias en las que, desde distintos lugares, se propusieron maneras diferentes de «producir las pruebas históricas del valor cultural del cine» (p. 79). Especialmente interesante, desde este punto de vista, es la última parte del libro dedicada a la reconfiguración del campo patrimonial cinematográfico en la segunda mitad de los años sesenta. La lectura de la implantación definitiva de la Cinémathèque de Toulouse en 1964 en el marco de un proceso de fragmentación de las instituciones dedicadas a la puesta en valor del pasado del cine —en el que incluye a Lyon alrededor de los Lumière y Annecy con el cine de animación— es reveladora. En la reconstrucción de Louis, esta segunda filmoteca articula su identidad alrededor de un planteamiento distinto del proceso de patrimonialización del cine, que no solo pone en el centro su condición de artefacto social —y no su calidad artística—, sino que avala y apoya una aproximación material y científica al

estudio, la conservación y la difusión de las películas del pasado mucho más cercana a la filosofía y los planteamientos de la Federación Internacional de los Archivos Filmicos (FIAF) que a los de la Cinémathèque de París. Todo esto —nos recuerda el autor— tiene su impacto o recorrido paralelo en la historiografía que participa de este proceso, lo alimenta y, a la vez, se nutre de él consciente de ocupar un espacio constantemente invadido por la sociedad y sus múltiples tensiones. El hecho de que el proceso descrito haya tenido sus principales momentos de impulso en los distintos aniversarios del nacimiento oficial del cine a partir del cincuentenario, en 1945, señala la indisoluble imbricación que en todo el período analizado es posible ver entre la reivindicación de la importancia cultural y artística del cine, el proceso de profesionalización de reconstrucción de su pasado y la proyección —el *rayonnement*— que inevitablemente los acompaña. La película no solo existe materialmente cuando se transforma de una bobina a una sucesión de imágenes luminosas proyectadas, sino que el cine como fenómeno cultural incluye inevitablemente al público que lo contempla. Y los historiadores no pueden más que navegar en las tempestuosas aguas agitadas por los vientos de ese intercambio.

En conclusión, el libro de Louis representa un atrevido y exitoso complemento a la fundamental reconstrucción de la historia de la Cinémathèque hecha ya hace quince años por Laurent Mannoni (*Histoire de la Cinémathèque française*, París, 2006). La inclusión de un análisis de la cinefilia, por un lado, la historiografía, por el otro, y de la historia paralela de disensos y recorridos antagonistas de puesta en valor del pasado del cine (Lyon, Toulouse, Poitiers, Annecy...) enriquecen no solo el cuadro de los acontecimientos históricos y su significado, sino también sientan la base para una nueva manera de pensar hoy lo que nos cuentan las películas de otros tiempos. Y parece difícil cuestionar que se trata de una tarea urgente y necesaria, en estos tiempos de dispersión del audiovisual, para seguir pensando en cómo gestionar el progresivo desvanecimiento de lo que fue el cine y de todo lo que implicó cultural y performativamente. Y allí, en esa reflexión, es donde todas las historiadoras y todos los historiadores del siglo XX con las cargas de nuestras propias complejidades deberíamos estar.

Valeria Camporesi

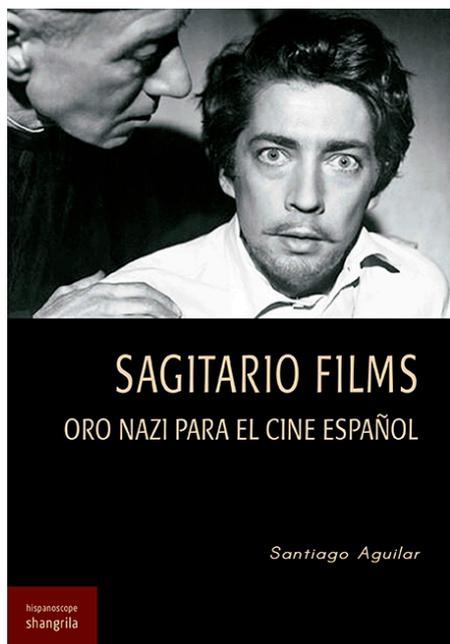
SAGITARIO FILMS: ORO NAZI PARA EL CINE ESPAÑOL

Santiago Aguilar

Valencia

Shangrila / Hispanoscope, 2021

188 páginas



Por las características atípicas de sus procesos de producción (grandes inversiones en cortos plazos de tiempo, pero también, largos períodos entre el momento en que surge una idea y aquel en el que se tiran las copias definitivas aptas para proyección del film ya elaborado, sean en el formato que sean; salarios artísticos regidos

por duras negociaciones entre las partes, pero sin baremos mínimos compartibles por otros industriales; fuerte presencia de créditos y exenciones estatales, en las formas variopintas en que éstos se concretan), la industria cinematográfica se ha prestado siempre a una opacidad contable que ha sido objeto de multitud de sospechas. Quienes hemos dedicado años a historiar el funcionamiento de nuestro cine sabemos (pero tal vez nunca podremos probarlo) de empresas harto peculiares, estructuras de lavado de fondos, a veces, maquinarias pensadas para ganar dinero de maneras definitivamente espurias. Habida cuenta de ello, el primer, y no ciertamente el menor, atractivo previo de este último trabajo de Santiago Aguilar resulta indudable: al historiar la muy peculiar trayectoria industrial de Sagitario Films (activa entre 1947 y 1951, aunque en ese período produjo nada menos que 10 largometrajes, mientras dejaba sin ultimar algunos más), por vez primera el historiador puede echar mano de fuentes de formidable calado, desde entrevistas de época hasta informes secretos de la CIA, amén de la larga relación de libros que han recorrido, en los últimos años, las huellas de los intereses nazis en España y Latinoamérica. Pero también publicaciones locales que, antes de Internet, eran de consulta prácticamente imposible. Y es capaz de concluir probando lo que su título promete: la trayectoria de la empresa, al frente de la cual figuraba un general de las SS llamado Johannes Bernhardt, es la de una tapadera para gastar, en España, millones de pesetas inmovilizadas tras la derrota del Tercer Reich, en 1945.

La razón de la inmovilización de esos capitales es fácil de entender: Bernhardt, antiguo banquero y hombre de negocios, amén de espía y verdadero embajador en la sombra de Hitler en Madrid, era también el máximo responsable de Sofindus, conglomerado de empresas alemanas que actuaban en la España del primer franquismo, y que se dedicaba a multitud de cosas: desde el mundo editorial (Ediciones Nueva Época) hasta empresas de transporte; desde bancos hasta navieras... y también el cine, claro. Obviamente, su campo de actuación no se limitaba a España, sino que abarcaba también a Portugal y, a partir de determinado momento, su gente llegó a tener negocios en América Latina. Y que no se limitaba a, digamos, actividades legales, está fuera de toda duda: fue a través de sus ramas y contactos cómo Bernhardt y Sofindus estuvieron detrás del armamento alemán que llegó a las tropas franquistas desde 1936, pero también a la exportación clandestina del tungsteno (el célebre

wolframio, que hizo la fortuna de no poca gente en la hambrienta Península Ibérica de los primeros años cuarenta), elemento esencial utilizado en la industria bélica germana en la Segunda Guerra Mundial.

Menos fácil de entender, sin recurrir a esas tramas de amistad que tanto explican los años cuarenta en el cine español, es por qué entorno a un verdadero cubil de nazis, se concentró un buen puñado de antiguos militares republicanos, de Manuel Mur Oti (que fue quien bautizó la empresa) a Arturo Ruiz Castillo, el guionista Antonio Vich, el compositor Jesús García Leoz o el viejo comunista Antonio del Amo. Y no se piense que lo de «cubil de nazis» es una exageración: Bernhardt y varios de sus socios lo eran de plantilla, y el propio industrial prestó servicios tan eficientes a los alzados que el mismísimo dictador Franco se negó siempre a que fuera extraditado, tal como pretendían los Aliados tras la derrota del Eje, e incluso murió ostentando la nacionalidad española que le concedió el ferrolano. No fue el único. Esteve Rimbau reporta, en su aportación sobre Orson Welles en España, *Una España inmortal* (1993), el testimonio del futuro realizador Michel Boisrond, según el cual acompañó a Welles, en el Madrid de los primeros años cincuenta, a una entrevista con inversionistas: «eran alemanes vinculados a una banda de antiguos nazis con el cráneo rasurado y monóculo. Entre ellos estaba Otto Skorzeni, el héroe que había liberado a Mussolini». Dicho de otra forma, una de las glorias del régimen nazi, militar de alto rango y responsable de los Comandos Especiales de las SS, era una de las presencias habituales en la sede de la productora.

Pero sin duda, serían las amistades anteriores a la guerra civil las que abrirían las puertas de la productora a muchos profesionales, o aspirantes a serlo, que no parecían a priori destinados a terminar trabajando para el enemigo. Por un lado, uno de los mejores amigos de Bernhardt, también él notorio nazi, era el aristócrata, político y publicista José Ignacio Escobar y Kirkpatrick, hermano de Luis Escobar, que facilitó al director y actor teatral su segunda y última película como director con *La canción de Malibran*, mientras que Edgar Neville, amigo de ambos y antiguo colaborador del periódico de José Ignacio, *La Época*, firmaba para Sagitario uno de sus films emblemáticos del período, *El señor Esteve* (1948), así como el hoy perdido *Cuento de hadas* (1951). No yerra Aguilar cuando afirma que lo que atraía a los alemanes que estaban tras de la productora, o a sus socios españoles (el más notorio, porque fue algo así como

el productor ejecutivo de la empresa, Santiago Peláez), tal vez fueran los elementos culturales que manejaban en algunos de los guiones, cercanos al romanticismo alemán, a menudo trufados de fantasmagorías y ecos de ultratumba (piénsese, a guisa de ejemplo, la biografía de Gustavo Alfonso Bécquer, *El huésped de las tinieblas*, 1948, de Del Amo).

La singular trayectoria de la empresa, tan ligada a los avatares históricos que la vieron nacer, se explica finalmente por éstos. Una firma que llegó a tener una rama de distribución (a fin de rentabilizar las licencias de importación de títulos foráneos que obtuvo con sus producciones, el verdadero negocio de la época... aunque jamás lograra más de 3 por alguno de sus filmes, lo que habla a las claras, otra contradicción más de una época preñada de ellas, de que nunca llegaron a contar del todo con el favor de las autoridades cinematográficas de la Autarquía) y que llegó a ostentar la propiedad de los veteranos estudios madrileños Cinearte, terminó hundiéndose cuando desaparecieron sus verdaderos financiadores. En efecto, Bernhardt y varios de sus socios alemanes acabaron fijando residencia en la Argentina peronista, para escapar del asfixiante cerco al que les sometían los Aliados; y con ellos, desaparecieron los millones de pesetas atesorados por Sofindus, que desde entonces engrosarían las arcas de algunas instituciones de crédito alemanas situadas en Buenos Aires, así como diversos negocios agropecuarios. Y no se piense que el otrora poderoso personaje terminó sus días como un ignoto ciudadano alemán, en el extranjero y con falso nombre: murió en su tierra natal, sin haber estado nunca en la cárcel. Es lo que tiene el acabar colaborando con los vencedores...

Aguilar, autor en solitario, o en compañía de su compinche Felipe Cabrerizo, de un puñado de títulos claves para la buena comprensión del cine español del primer franquismo (de su fundamental *Edgar Neville: tres sainetes criminales*, a la contribución de ambos sobre *La Codorniz*) maneja con suma habilidad una ingente masa de información que, en sus manos, se convierte en frecuente acicate para iniciar nuevas búsquedas. Su profundo conocimiento de nuestro cine en ese período crucial y, hasta hace bien poco, tan parcamente frecuentado, hace que establezca siempre sensatas hipótesis sobre el funcionamiento no sólo de Sagitario, sino también sobre su relación con otras empresas, proyectos y profesionales, hasta terminar constituyendo un apasionante recorrido por bastante más que por los lindes del cine español.

Contribuye no poco al elevado interés de la propuesta un uso espléndido del lenguaje, así como ciertas intuiciones críticas sobre películas hoy tan olvidadas y, *last but not least*, un conjunto de jugosas anécdotas en las que el rigor de la información se da la mano con las sorprendentes revelaciones de ciertos entresijos jamás leídos hasta

la fecha. Lo constatará el lector curioso, por ejemplo, cuando el autor aborda la biografía de Luis Escobar... y no será este humilde recensionador quien prive a su hipotético lector de los placeres del descubrimiento.

Casimiro Torreiro

DVD y Plataformas de Internet

EUROPEAN FILM GATEWAY

Compañía: Proyecto de la Association des Cinémathèques Européennes (ACE) y la Europeana Foundation financiado por la Unión Europea a través del programa eContentplus

Catálogo: 53.791 vídeos, 604.462 imágenes y 86.954 textos (consulta 24/06/2021)

Suscripción: gratuita

Plataforma: cualquier navegador

Streaming: Sitios web y canales de vídeo de los archivos colaboradores

Fecha de análisis: enero-abril de 2021



No hacía falta que llegara una pandemia para que nos diéramos cuenta de las enormes oportunidades que Internet, y las plataformas en las que está organizada la red, pueden abrir para diseminar y dar a conocer, de forma directa, el cine y el audiovisual de todas sus épocas y de las más alejadas zonas del mundo. De hecho, el European Film Gateway (<https://www.europeanfilmgateway.eu>) se puso en marcha bien antes que nos tuviéramos que familiarizar con la Covid-19: en 2008, cuando la Association des Cinémathèques Européennes (ACE) y la Europeana Foundation lanzaron un proyecto que pudiera dar acceso online a materiales de 16 archivos filmicos de distintos países del Viejo Continente (en este momento, ya son 30). Desde el mismo lanzamiento, la idea ha sido crear un repositorio en el que las películas (documentales, noticiarios, filmaciones publicitarias, cine de ficción de los orígenes) ocuparan el lugar central, pero que estu-

viesen bien acompañadas por material no-filmico (fotografías, carteles, dibujos de escenografías, documentos escritos, placas de linterna mágica...), con el objetivo de ofrecer al usuario un amplio abanico de fuentes primarias que permitieran comprender históricamente las filmaciones y sugerir una interpretación exacta, y a la vez sugerente, de su relación con los acontecimientos históricos en cuyo seno surgieron.

El desafío era y es sobrecogedor, ya que nace, y vive, casi aplastado por una inevitable serie de limitaciones, que van desde complicadas cuestiones técnicas (formatos, digitalización etc.), legales (básicamente, derechos de explotación) y organizativas a un peliagudo trabajo de selección y/o estructuración ordenada de contenidos para que el usuario tenga una mínima idea de lo que se puede esperar cuando se aventura a explorar el portal.

No sorprende, por lo tanto, que muy pronto (en 2012) se decidiera que era necesario asentar esa voluntad de colaboración (a la que se siguen sumando más países y archivos de todo el continente) alrededor de un tema y un proyecto específico. Tampoco resulta extraño que, una vez asentadas las bases metodológicas, técnicas y organizativas de la iniciativa, la mirada se dirigiera hacia uno de los temas estrella de la relación cine-historia en la historiografía europea, la Primera Guerra Mundial (y su documentación filmica mayoritariamente de no-ficción). Además del interés intrínseco del conflicto, tanto en ambientes especializados como entre el gran público, el proyecto tenía la ventaja de poder asentarse en una amplia y rigurosa investigación desarrollada en distintos países a partir de las últimas décadas del siglo XX. Eso aseguraba, por un lado, un riguroso conocimiento de las fuentes documentales, cinematográficas, fotográficas, escritas o sonoras, y al mismo tiempo un interés y una difusión relativamente amplios.

La marginalización del cine de ficción resultaba por otro lado plenamente justificada, ya que se trataba precisamente de dar a conocer materiales que, desde siempre, han circulado en canales marginales. Y también, por qué no decirlo, ahorrarse las complicaciones que genera cualquier lectura de películas no-documentales como fuentes para la historia. Desde el primer momento, por lo tanto, el European Film Gateway arranca por el sólido camino del cine de no-ficción analizado desde la perspectiva de la reflexión histórica, asumiendo un planteamiento muy asentado en la investigación académica y firmemente apoyado, en cuanto a conocimientos técnicos, por los profesionales de los archivos filmicos

involucrados, coordinados por el Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF) de Frankfurt. Así que, aunque el proyecto (financiado por la Unión Europea) dedicado a la Gran Guerra haya finalizado en 2014, las líneas básicas del material que se puede consultar en el portal, y las iniciativas que se están lanzando a su alrededor, tienen bastante que ver con la experiencia, la red de colaboraciones y el material acumulados en esos primeros años. La fuerte estructuración y el marcado carácter de exploración científica, aunque abierta a la mirada de cualquier persona que quiera acercarse al portal, sirve, por un lado, para marcar una identidad sin ambigüedades y, por el otro, para sobrevivir en el marco de una financiación fluctuante, que en este momento depende integralmente de Europeana (<https://classic.europeana.eu/portal/es>), en cuyo proyecto (de difusión del patrimonio cultural europeo y conexión con las comunidades científica y profesional) el EFG se inserta con gran coherencia.

Alejado, entonces, tanto del cine comercial como de las distintas variantes del cine artístico o de autor, con sus colecciones bastante coherentemente organizadas alrededor de las primeras décadas del siglo XX y con un planteamiento firmemente anclado en la mirada, la metodología, la reflexión y las formas de hacer de la historia y de los/as historiadores/as, el portal sigue siendo algo muy vivo. Las personas que lo mueven están en este momento empeñadas en tres tipos de actividades. Por un lado, están las imprescindibles tareas de mantenimiento para que el EFG siga siendo funcional: garantizar la accesibilidad del material en el cambiante escenario tecnológico de nuestros tiempos es una labor incesante y muy especializada, que requiere de una actualización constante, tanto de la instrumentación como de las habilidades de quienes la manejan. Por el otro, tampoco cesa (afortunadamente) el flujo de nuevos archivos que quieren sumarse a la iniciativa (en especial, actualmente, de Europa oriental) y que necesitan del consiguiente apoyo técnico y organizativo; y sigue creciendo la aportación de nuevos materiales (puede valer la pena recordar aquí que también Filmoteca Española ha puesto a disposición 57 películas, entre noticiarios y documentales de varia duración, la mayoría de las cuales filmadas entre 1910 y 1919).

Por último, aunque no menos importante, el portal también colabora con proyectos de investigación externos

de carácter histórico-cultural, que utilizan el cine como fuente y repertorio, y que representan una inmejorable oportunidad de reflexión metodológica muy en sintonía con el trabajo de EFG. El más reciente de estos proyectos, actualmente en curso, es el de «Visual Culture of Trauma, Obliteration and Reconstruction in Post-WWII Europe» (<https://www.victor-e.eu>), que sitúa las representaciones audiovisuales de carácter documental al centro de su trabajo: una reconstrucción de la historia de las comunidades locales, nacionales y transnacionales europeas que emergen de las destrucciones de la segunda guerra mundial.

Por todo lo expuesto (la atención a la dimensión de la actualización de los soportes de difusión del cine, el rigor en la catalogación y la descripción histórica, la articulación transnacional y multicultural, el interés por la reflexión metodológica que debe acompañar cualquier investigación sobre la relación entre el audiovisual y la historia), solo cabe concluir que el European Film Gateway es una iniciativa que merecería ser más conocida entre los estudiosos del cine y de la cultura del siglo XX. ¿Un punto débil? La marginalidad a la que condena una presencia únicamente virtual. Idealmente, la forma de ganar una mayor centralidad, y articular y visibilizar las implicaciones culturales del portal, sería la de generar, con archivos y filmotecas, recorridos de ida y vuelta entre la red y las salas, lo virtual y lo corpóreo, así como promover el estudio y la apreciación del cine de no-ficción del pasado desde una perspectiva que no se limite a facilitar herramientas de búsqueda y catalogación, sino también que sea capaz de impulsar, y no solo de acoger, espacios/tiempos de reflexión. Lo importante, en todo caso, es que esa perspectiva es posible, y que el modelo implementado lo podría facilitar. El pasado del cine tiene un futuro por delante y el European Film Gateway aporta un importante engranaje para asegurar que así sea.

Valeria Camporesi

Agradecimientos: a Kerstin Herlt y a Julia Welter, del DFF, que dirigen y coordinan este esfuerzo incesante, por la información que me han facilitado de sus actividades presentes y pasadas (entrevista *online*, 20 de enero de 2021).

CAMERA OBSCURA: THE WALERIAN BOROWCZYK COLLECTION

Distribuidora: Arrow Academy

Zona: 2

Contenido: 5 discos

Disco 1: Cortos y animaciones

Largometraje de animación *Théâtre de monsieur et madam Kabal* (El teatro del señor y la señora Kabal, 1967), y los cortos: *Les astronautes* (1959), *Le concert* (1962), *L'encyclopédie de grand-maman en 13 volumes* (1963), *Renaissance* (1963), *Les jeux des anges* (1964), *Le dictionnaire de Joachim* (1965), *Rosalie* (1966), *Gavotte* (1967), *Dyptique* (1967), *Le phonographe* (1969), *L'amour monstre de tous les temps* (1978), *Scherzo infernal* (1984). Incluye además una introducción de Terry Gilliam; el documental *Film is not a Sausage: Borowczyk and the Short Film* (Daniel Bird, 2014), con intervenciones del propio Borowczyk, el productor Dominique Duvergé-Ségrétin, André Heinrich y el compositor Bernard Parmegiani; el videoensayo *Blow Ups: Borowczyk's Works on Paper* (Daniel Bird, 2014); y los anuncios de Walerian Borowczyk *Holly Smoke!* (1963), *La musée* (1964) y *Le petit Poucet* (1966).

Disco 2: *Goto, l'île d'amour* (Goto, isla del amor, 1969) Además del largometraje, contiene una introducción a *Goto* del artista Craigie Horsfield; *The Concentration Universe*, con entrevistas al actor Jean-Pierre Andréani, el cámara Noël Véry y el asistente de cámara Jean-Pierre Platel y el documental *The Profligate Door. Borowczyk's Sound Sculptures* (Daniel Bird, 2014).

Disco 3: *Blanche* (1971)

Los extras incluyen una introducción a *Blanche* por el director de *Schalcken the Painter* (1979), Leslie Megahey; el documental *Ballad of Imprisonment* y *Obscure Pleasures: A Portrait of Walerian Borowczyk*; además incluye el corto documental de Peter Graham *Gunpoint*, producido y editado por Borowczyk.

Disco 4: *Contes immoraux* (Cuentos inmorales, 1974)

Una introducción de Daniel Bird a *Cuentos inmorales*; el tráiler de la película; los video ensayos *Love Reveals Itself* y *Blow Ups*; así como *Obscure Pleasures: A Portrait of Walerian Borowczyk* (Daniel Bird, 2013) sobre la obra el papel de Borowczyk.

Disco 5: *La bête* (La bestia, 1975)

Una introducción a la película por crítico Peter Bradshaw; el corto *Escargot de Vénus* (Walerian Borowczyk, 1975) sobre la obra erótica de la pintora Bona Tibertelli

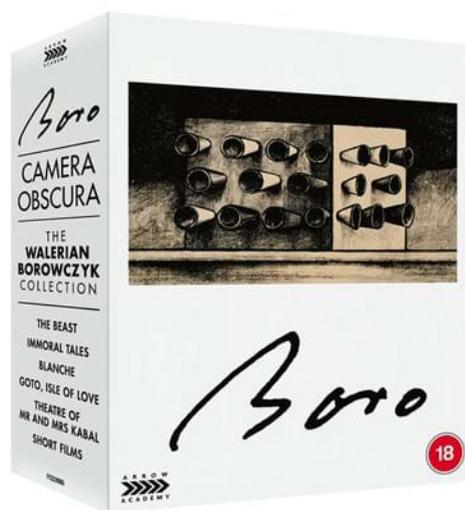
de Pisis; el *making of* de *La bestia*; el video ensayo *Frenzy of Ecstasy* y el tráiler de la película.

Formato: High Definition Blu-ray™ (1080p), Mono 1.0

Audio: Francés

Subtítulos: Inglés

Fecha de edición: 2015 reeditado en 2020



Bautizada con el nombre de la exposición de 1965 en la que Walerian Borowczyk había expuesto obras de sus primeros cortometrajes, *Camera Obscura* constituye un soberbio trabajo que mereció el premio al Mejor Recopilatorio en el festival II Cinema Ritrovato de 2015. En la concesión del Premio Jonathan Rosenbaum alabó, además de la calidad de las copias y el trabajo de investigación, un aspecto al que la industria debería en su conjunto prestar mayor atención: el subtítulo. Y

aunque muy loable el esfuerzo en este particular, hubiera sido de agradecer que los subtítulos se tradujesen como mínimo al francés, por razones de accesibilidad y porque ampliaría el número de espectadores entre aquellos que se manejan mejor en esta lengua que en inglés. Pese a que no contempla la integridad de la obra de Borowczyk, abarca las películas polacas y francesas más alabadas por la crítica del periodo 1959-1984, dando preferencia a las animaciones de los años sesenta y a los largometrajes de hasta mediados de los años setenta. Arrow Films ha incluido cinco de los mejores largometrajes de Borowczyk restaurados en alta definición. El conjunto, acompañado de abundantes extras, ofrece el formato ideal para redescubrir un autor cuya trayectoria ha sufrido las consecuencias de las nuevas actitudes hacia la representación del sexo.

Activo hasta los años noventa, Walerian Borowczyk («Boro» para sus colaboradores), quien había estrenado *Emmanuelle 5* en 1987, ha pasado a la historia del cine como una suerte de pornógrafo. Algo hay de verdad en dicha afirmación porque el interés de Borowczyk por representar la sexualidad es evidente. Sin embargo, este recopilatorio permite contemplar su obra desde la tradición del cine de autor europeo. Y no sólo por las conexiones de sus películas con el surrealismo, que se referirán más adelante, sino por sus innegables vínculos con la alta cultura. Además de sus cortos documentales sobre artistas que le interesan, llama la atención el empleo de música antigua, en especial de la música de la Baja Edad Media y del Renacimiento, en varias de sus obras. Por ejemplo, en *Cuentos inmorales* (*Contes immoraux*, 1974), se escucha música medieval interpretada por la coral catalana Erato, danzas húngaras del último Renacimiento o la bella pieza *Misa de Notre-Dame* (1365), del poeta y compositor Guillaume de Machaut.

La ambientación musical contribuye a una recreación del pasado alejada de los clichés de los colores saturados y de los escenarios de cartón piedra habituales en las películas históricas. Aunque los interiores fueron igualmente rodados en estudio, la cuidada selección de los objetos de uso cotidiano y, en concreto, del vestuario, dota a la puesta en escena de mayor verosimilitud y refinamiento. Quizá por ello sería más acertado agrupar estas películas dentro de lo que los anglosajones denominan *costume drama*. La riqueza de las telas y minuciosidad de los atuendos de *Gavotte* (1968), *Blanche*, *Cuentos inmorales* y *La bestia* —todas ellas obra del diseñador de vestuario Piet Bolscher— permite vislumbrar algunos

tropos como la finura de la lencería, las botas o botines femeninos de cuero en colores llamativos o las *chemises* blancas que dejan al trasluz la anatomía femenina. Dichos fetiches suelen tener una función narrativa como el corsé en *La bestia* (1975) o la tela trasparente de las *chemises* que, humedecida, deja al descubierto el desnudo femenino para anunciar la pérdida de la inocencia. Sorprende averiguar que Borowczyk empezó su carrera como pintor del realismo socialista, pues nada hay más contrapuesto a su obra que las restricciones de un didacticismo dirigido. Pronto abandonó este estilo para diseñar carteles en la Escuela Polaca de Diseñadores de Pósteres de Cine, referencia mundial del diseño gráfico. Su formación como artista plástico se aprecia en los encuadres y composiciones de sus películas, inspiradas en la pintura de época, y en el uso matizado de la luz. Asimismo, es clara la influencia del surrealismo. Las películas de animación, de una imaginación exuberante, no siguen un argumento lineal. De trazo aparentemente sencillo y de un peculiar sentido del humor, las secuencias se componen a partir de una concatenación de asociaciones de ideas. El director Terry Gilliam, conocido admirador de Borowczyk y cuya huella puede trazarse en las animaciones de los Monty Python, introduce el primer DVD de la caja recopilatoria. Desde sus primeros cortos, están presentes algunas de los temas que serán clave en el resto de su carrera: el voyerismo y la disponibilidad del cuerpo femenino para disfrute masculino en *Les astronautes* (1958) —filmada con Chris Marker— o la crítica a la mentalidad burguesa en *Renaissance* (1963). Además de las animaciones de ecos surrealistas, otros elementos de este autor se asocian al surrealismo y, más en concreto, a Luis Buñuel. Buñuelianos serán los objetos religiosos multiusos de sus películas: un misal con receptáculo para veneno (*Blanche*) o la biblia que en realidad oculta una sospechosa caja de dulces (*Cuentos inmorales*). Como su predecesor, Borowczyk se burla inmisericorde de la hipocresía de los burgueses y de aristócratas venidos a menos. Sin embargo, será el estamento religioso, en su calidad de institución represora de las pasiones humanas, la que sufra las peores críticas: el sacerdote en *La bestia* compromete su celibato retozando con dos efebos. En *Blanche*, varios monjes rezan impasibles flanqueando a su Rey pese a escuchar los gritos de un joven emparedado tras el muro contra el que dirigen sus rezos. Por no mencionar el trío criminal y sexual representado en la historia que cierra *Cuentos inmorales*, compuesto por el Papa Alejandro VI

y sus hijos César y Lucrecia Borgia, interpretados por Florence Bellamy y Jacopo y Lorenzo Berinzi, los dos últimos padre e hijo en la vida real. Con razón, *Cuentos inmorales* recibió el Premio *l'Age d'Or* en homenaje a su calidad cinematográfica y al espíritu de subversión del cineasta aragonés.

Otra seña de identidad de su cine es la presencia de animales: perros, monos y, en especial, caballos. «La naturaleza es seria pero nunca triste» reflexionará uno de sus personajes en *La bestia*, cuya secuencia inicial muestra al espectador la cruda carnalidad del mundo animal. Mientras aún avanzan los créditos, se muestra el relinchar inquieto de un caballo color azabache con el pene visible erecto, que enloquece de deseo hasta que logra montar a una yegua. Pasado el clímax, el director no oculta el pene flácido del, ahora, apaciguado semental, que termina lamiendo las partes nobles de la yegua. Esta visión del erotismo animal, un tanto humorística y despojada de todo sentimentalismo, podría aplicarse al comportamiento humano. Sin embargo, al ocuparse de sus semejantes, es difícil pasar por alto el grado de sexismo de la obra de Borowczyk. El primero de sus cuatro *Cuentos inmorales* trata sobre la instrucción de una muchacha de dieciséis años por su primo mayor de edad. André conduce a su prima a una playa desierta con el propósito de enseñarle a hacer una felación. No satisfecho con ello, la lección es doble: la acción estará sincronizada con la subida de la marea para instruir a Julie sobre el funcionamiento de las pleamares. Si bien el personaje masculino está claramente ridiculizado («Hemos hecho esto para enseñarte, no para entretenernos», concluye el interesado al final del episodio), esta historia de iniciación protagonizada por una adolescente que explora la sensualidad se regodea en cambio en el placer del primo. Podría aducirse que Julie toma su decisión de forma libre, a partir de la curiosidad natural de una adolescente. No obstante, la actitud de André denota un comportamiento controlador con el que minusvalora constantemente a su prima y que hoy harían sonar todas las alarmas. Los planos subjetivos y los primerísimos de labios, posaderas y genitales exponen de forma vicaria el cuerpo adolescente para único deleite masculino. Dicho esto, como espectáculo visual y, especialmente, sonoro —graznido de gaviotas, oleaje in crescendo, y el violento arrastre de guijarros por la resaca en la escena previa al clímax— resulta de una gran plasticidad.

En las películas de Borowczyk se muestra insistentemente el despertar erótico femenino a partir de persona-

jes de escasa profundidad psicológica. Aunque es justo señalar que, si los personajes femeninos son planos y meros objetos de deseo, los personajes masculinos distan de ser agradables. Suelen ser hombres codiciosos o vulgares, en ocasiones un tanto brutos o, literalmente, están animalizados, como en *La bestia*. Las mujeres son casi siempre jóvenes virginales de aire bisoño a las que se espía en la ducha (*Goto*, *Cuentos inmorales*, *Blanche*). Cuando cuentan con mayor libertad de movimiento, como la condesa Erzsébet Báthory, el personaje interpretado por Paloma Picasso en *Cuentos inmorales*, esta resulta ser lesbiana. Para colmo, su amante —la bella verdugo de mirada tímida— acabará traicionándola para irse con un hombre, castigando así la lascivia femenina y reafirmando la primacía del varón. Este mismo tercer episodio de *Cuentos inmorales* nos brinda, sin embargo, la memorable escena en la que Paloma Picasso se baña en la sangre de las doncellas a las que acaba de ordenar ejecutar (el *making of* aclara que la escena está rodada con sangre de cerdo, de la que posteriormente se hicieron morcillas). La belleza y sensualidad de esta secuencia no deja lugar a dudas de que, a pesar del reduccionismo de tramas, estamos ante un director cuya obra trasciende los clichés.

Sin tratar de atenuar el componente sexista de su obra, Borowczyk es al menos consecuente al explorar al límite, sin censura ni tomas melindrosas, el tema que más le inspira, como atestiguan la abundancia de planos explícitos que, probablemente, escandalicen más hoy que en el día de su estreno. No habrá envejecido bien por su mirada centrada en lo masculino, pero hay que reconocerle su apuesta por equiparar *amour fou* y libertad hasta sus últimas consecuencias, tema que explora también, de manera alegórica, en *Goto*, *isla del amor*, una película prohibida en su día tanto en la España franquista como en su Polonia natal. Co-protagonizada por su esposa, la actriz Ligia Branice —su musa también en *Rosalie* (1966), *Los astronautas* y *Blanche*—, es una interesante y, por momentos, divertida sátira a los regímenes autoritarios, su adoctrinamiento y de la condena del hombre común a verse sometido a tareas absurdas que anulan sus más íntimos deseos.

La obra de este director no es aséptica ni, desde luego, Borowczyk así lo pretendía. Tampoco es especialmente innovadora, pero, sin lugar a dudas, puede calificarse de coherente y personal. Además de permitirnos ratificar su valía como autor cinematográfico, la edición de estos DVD nos recuerda cómo, hasta la década de los setenta,

la sexualidad transgresora era uno de los temas clave en las películas seleccionadas para los grandes festivales, asunto que sólo se ha recuperado en los últimos años con los filmes de temática LGTB+. Y quizá sea desde esta perspectiva desde la cual podemos mirar con nuevos

ojos la obra de Borowczyk y de otros tantos directores que le preceden. La presente colección *Camera Obscura*, desde luego, nos invita a ello.

Lidia Merás

AS ARMAS E O POVO

Distribuidora: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Zona: 9

Contenido: *As Armas e o Povo* (Colectivo dos Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, 1975, 78') y un libreto ilustrado y bilingüe (portugués e inglés) de 76 páginas.

Contenido extra: *Sobre As Armas e o Povo* (Manuel Mozos, 2019), subtítulos contextuales identificando personas, lugares y fechas.

Formato imagen: 1:1,37

Audio: PCM 2.0 (48Khz, 16-bit)

Subtítulos: portugués e inglés



El 25 de abril de 1974, se produce en Portugal la Revolución de los Claveles (*Revolução dos Cravos*), el golpe militar conducido por el Movimento das Forças Armadas (Movimiento de las Fuerzas Armadas) que puso fin a 48 años de dictadura colonial y a sus fuerzas represivas, inaugurando la democracia portuguesa. *As Armas e o Povo* acompaña y documenta la semana entre el 25 de abril y el 1 de mayo de aquel año, a través de imágenes, palabras, gritos de orden y temas musicales que celebran la alegría, la conmoción y la energía por la conquista de la libertad en la madrugada del «día inicial y ente-

ro», como escribió la poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen.

Como lo hace con la efusión de los ciudadanos en la calle y los discursos de los dirigentes sindicales y partidarios en las primeras conmemoraciones libres del Día del Trabajador en Portugal, la película entra también en la fiesta: se mezcla con la población, habla con desconocidos, graba de cerca y de lejos, acompaña el movimiento de la multitud al estilo del *cinema verité*, pero celebrando siempre la circunstancia histórica de aquel momento. De esta forma, *As Armas e o Povo* reconstruye la historia (política, social y cultural) de un país, y al mismo tiempo, a través del gesto político que el film representa y materializa, sitúa al cine portugués en el centro de esta misma dinámica.

La idea de filmar la fiesta del 1 de mayo surgió el día en el que la recién creada Comissão de Profissionais de Cinema Antifascistas (Comisión de Profesionales del Cine Antifascistas) decidió ocupar varios organismos públicos que controlaban y censuraban la producción cinematográfica y la exhibición cultural nacional. El 30 de abril de 1974, la misma Comissão divulgaba:

«[L]os profesionales del cine antifascistas se proponen realizar una película colectiva sobre los acontecimientos sucedidos del 25 de abril al 1 de mayo, a partir de material recogido por ellos mismos y también por documentación puesta a su disposición por la RTP [Radio Televisión Portuguesa] y otros organismos que, eventualmente, quieran colaborar. En este sentido, la Comissão de Profissionais de Cinema Antifascistas solicita vivamente la colaboración de todas las entidades o cineastas aficionados que puedan poner a su disposición material filmado, bastando con entrar en contacto con el Sindicato dos Profissionais do Cinema [Sindicato de los Profesionales del Cine]. Por un cine libre: ¡Viva Portugal!» Dossier «Cinema: Não à Censura», *Cinéfilo* nº 31, 4/5/74, en PINA, et al: 1999: 27).

Así, decenas de cineastas profesionales (no acreditados en la película), junto con cineastas aficionados, profesionales de la radio y de la prensa (estos sí referenciados en la ficha técnica final) se organizaron en equipos que se distribuyeron en varias zonas mayoritariamente de Lisboa para captar el espíritu y el discurso de las personas en la calle. Se reunieron, de esta forma, secuencias filmadas el 25 de abril y en los días siguientes, culminando el rodaje en las celebraciones oficiales del 1 de mayo en el, entonces, estadio de la FNAT-Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (Fundación Nacional para la Alegría

en el Trabajo), posteriormente denominado Parque de Jogos 1º de Maio (Parque de Juegos 1 de mayo).

Esta organización extendida en el tiempo reunió nombres vinculados al Novo Cinema Português, movimiento animado por cineastas, cineclubistas y cinéfilos que, a semejanza de otros países, modernizó el cine nacional a través de nuevas dinámicas de producción y de nuevos enfoques sobre la realidad retratada en las películas. Fernando Lopes, António Cunha Telles, António-Pedro Vasconcelos, Acácio de Almeida, Fernando y João Matos Silva, José Fonseca e Costa, Luís Galvão Teles, Monique Rutler, Henrique Espírito Santo, entre muchos otros, componían este colectivo artístico militante. Al haber trabajado con un sentido de urgencia revolucionaria, *As Armas e o Povo* mima y perpetua la palabra y la acción de aquellos que filmaron y a quienes dieron la palabra.

En este sentido específico, la presencia del icónico realizador del Cinema Novo brasileño, Glauber Rocha, que se encontraba en Portugal en ese momento, es poderosa, no solo por el estilo energético y dinámico con el que interpela a sus entrevistados, sino por el hecho de aparecer en cuadro. La auto-figuración de Glauber otorga un cierto inmediatez a la película, que, durante los primeros treinta minutos, presenta además imágenes de archivo para retratar casi medio siglo de fascismo, represión, censura y colonialismo. Es también el realizador brasileño el que da la palabra a los habitantes dignos y desfavorecidos – sobre todo mujeres – de una barriada periférica de Lisboa en uno de los momentos más fuertes de la película.

Aquellos casi directos de Glauber, así como las restantes declaraciones recogidas, son testimonio del fin de la lucha anti-fascista celebrada en aquel momento presente, vibrante y en abierto. *As Armas e o Povo* será siempre una poética película atemporal por la forma en que consiguió cristalizar y celebrar la potencia de esa apertura, y, paradójicamente, profundamente anclada en su tiempo, por trazar el retrato de un momento de fiesta y unión de un país, profundizando sobre el fascismo, los presos políticos, el colonialismo, la guerra colonial, los derechos de las mujeres y algún racismo.

La primera mitad de *As Armas e o Povo* sucede en la calle y da voz a transeúntes, más o menos conocidos, integra las ya referidas imágenes de archivo y una voz en *off* didáctica; es variada desde un punto de vista formal y material, además de narrativamente «multicentrada». Por su parte, la segunda mitad de la película – formalmente más rígida – se construye a partir de los discursos

proferidos por Francisco Pereira da Moura (representante del Movimento Democrático Português), Nuno Teótono Pereira (co-fundador del Movimento da Esquerda Socialista), Mário Soares (dirigente del Partido Socialista) y Álvaro Cunhal (secretario-general del Partido Comunista Português) en las celebraciones del día del trabajador en el estadio de la FNAT. Juntos, estos discursos representan la unión de la izquierda nacional, pero, en el fondo, revelan indicios sutiles de la posterior división en el seno de la izquierda portuguesa, personificada sobre todo en las figuras de Cunhal y Soares.

Así, *As Armas e o Povo* documenta, retrata, contextualiza y celebra este momento histórico, inmiscuyéndose en él, volviéndose, efectivamente, parte de él. La película expone el cine como práctica revolucionaria, en la medida en que muestra cómo el cine forma parte de la revolución —la producción cinematográfica portuguesa en el post-25 de abril se centró, sobre todo, en documentales ideológicos y militantes que filmaron la Revolución. *As Armas e o Povo* es una película extraordinaria, maravillosa por todos estos motivos, y aun más poderosa al permitir prever un futuro político cuyos efectos se viven hoy.

La edición en DVD de la Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema hace justicia a la película que digitalizó —los colores de la fotografía son memorables, casi impresionistas— y edita. El libreto es impecable: presenta cuatro textos originales y complementarios entre sí escritos por historiadores y teóricos del cine que disertan sobre *As Armas e o Povo* y sobre el cine («O Cinema e o Povo», de Paulo Cunha), el 25 de abril («*As Armas e o Povo*: o Ritmo Único da Revolução Portuguesa», de Mickael Robert-Gonçalves), el encuentro Cunhal-Soares («O Dia da Unidade», de Francisco Noronha) y Glauber («Sobre a Participação de Glauber Rocha em *As Armas e o Povo*», de Ismail Xavier) respectivamente. Todos los textos se presentan en portugués y en inglés; lo mismo sucede con los subtítulos de la película, que, además de bilingües, son contextuales, es decir, identifican personas, lugares y fechas. El DVD ofrece además otro complemento: un montaje de entrevistas a colaboradores del documental, en el que se explica la génesis y concretización de la idea de hacer una película sobre el 1 de mayo, hecha por todos y no firmada. El cineasta portugués Manuel Mozos está a cargo de la realización de esta pieza complementaria, titulada «Sobre *As Armas e o Povo*», que oportunamente reúne declaraciones de Monique Rutler, Fernando Matos Silva, João Matos Silva, António Cun-

ha Telles, Eduardo Geadá, Luís Galvão Teles y Leonel Brito. Los complementos del DVD ponen de manifiesto las diversas capas de significados del film: el vídeo de Mozos, junto con el libreto y los subtítulos contextuales, asegura que la presente edición en DVD de *As Armas e o Povo* perdure para la historia con todo el brillo y la relevancia que merece, una película que es la historia de la propia película, ambas llenas de vida.

En cierto momento de *As Armas e o Povo*, un plano abierto muestra una pantalla de enormes proporciones, levantada en la fachada de un gran edificio, donde se lee «um filme de Eisenstein *O COURAÇADO «POTEMKIN»* [una película de Eisenstein *EL ACORZADO*

POTEMKIN»], exhibiéndose ahí, en el antiguo Cinema Império, en la Alameda en Lisboa. Una multitud situada debajo del anuncio de la película aplaude a quienes desfilan por la avenida rumbo al Estádio da FNAT. En ese potentísimo plano, la pantalla, elemento inscrito en la imagen, actúa, por inferencia, como didascalía: el cine de concienciación política se auto-celebra en una película revolucionaria, política y poética, tan inspirada como inspiradora, que —como explican todos sus complementos— nunca envejecerá.

Filipa Rosário

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

Secuencias. Revista de Historia del Cine (ISSN: 1134-6795, e-ISSN: 2529-9913) es una publicación auspiciada por la Universidad Autónoma de Madrid, editada de forma ininterrumpida desde 1994 y publica dos números al año. Las bases de datos en las que está incluida *Secuencias* son: Directory of Open Access Journals (DOAJ), Film Literature Index, International Index to Film Periodicals (FIAF), Índice H (Google Scholar Metrics), Latindex, ISOC, Modern Language Association (MLA), Open Academic Journals Index (OAJI), Ulrich's, ERIH PLUS y la Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB). Desde 2010, la revista ha incorporado la evaluación ciega por pares (*peer review*), por lo que todos los artículos de investigación publicados han sido evaluados por especialistas anónimos ajenos a la redacción. Desde 2016, *Secuencias* se edita exclusivamente en versión online, de manera íntegra y en acceso abierto en su web: revistas.uam.es/secuencias

1. Cobertura

Secuencias tiene como objeto colaborar en la difusión creciente de artículos de investigación relativos a la historia del cine en cualquiera de sus aspectos u orientaciones que se realicen en España y en el ámbito internacional. Todos los textos sometidos a consideración por la Redacción de la Revista deberán ser trabajos originales, que no hayan sido publicados con anterioridad en ningún otro medio escrito impreso o electrónico. Tampoco se admitirán los artículos que estén siendo sometidos a consideración en cualquier otra publicación desde el momento del envío y hasta que la revista se haya pronunciado sobre su publicación. *Secuencias* podrá, no obstante, presentar en versión castellana trabajos ya publicados en otras lenguas que estime de particular interés o relevancia. Aunque, eventualmente, puedan considerarse manuscritos redactados en otras lenguas, la publicación en *Secuencias* será siempre en español.

2. Textos considerados para publicación

Artículos de investigación

Los trabajos originales de investigación tendrán la siguiente estructura: resumen en español e inglés de 250 palabras, palabras clave (máximo 10) en español e inglés, texto (introducción, material, resultados y discusión), agradecimientos y bibliografía. La extensión máxima del texto será de 25 páginas en formato Word, escritas a espacio y medio en Times New Roman 12.

Notas, reseñas bibliográficas y reseñas de DVD

En ningún caso se admitirá el envío de notas o reseñas no solicitadas.

3. Información adicional

Secuencias no cobra a los autores ninguna tasa por presentación o envío de manuscritos, ni tampoco cuotas por la publicación de los artículos. La revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir el material (texto, imágenes o gráficos) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. La revista acusa recepción del manuscrito. Los juicios y opiniones expresados en los artículos publicados en la revista son de los autores y no necesariamente del Comité Editorial.

4. Envío de originales y normas de presentación de los trabajos

Los autores interesados en enviar un artículo a la revista deberán entrar en *Secuencias* (<https://revistas.uam.es/secuencias>), ir al apartado Acerca de y acceder a Envíos en línea. A continuación deberán registrarse y seguir los pasos que le señalará la aplicación. Las condiciones relativas a las normas de presentación de los trabajos, se pueden consultar en el apartado Información para los autores de la página web de la revista (<https://revistas.uam.es/secuencias/information/authors>).

Artículos

**Crítico, comisario y cineasta experimental:
Néstor Almendros en Nueva York, 1957-1959**
Breixo Viejo

El primer trabajo del héroe: *Herakles* de Werner Herzog
Chantal Poch

**El futuro está en la comedia romántica de Hollywood:
las chicas modernas de Manuel Romero**
Iván Morales

**La ocupación simbólica e ideológica de Washington durante la era
Trump: el hundimiento de la capital de los Estados Unidos en las
series *La conjura contra América*, *El hombre en el castillo* y
*El cuento de la criada***
Marco da Costa

**¿Una «Nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos
en el cine realizado por mujeres en Cataluña**
Arnau Vilaró