



# Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History



Volume I • Issue 2



# Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

---

## Prolegomenā

### Foreword by the Editor

Welcome to the second issue of *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*. Apologies are due at the outset as we have been severely delayed from our intended publication schedule due to the particularly complex review process involved in such a lengthy issue. We are confident, however, that the wait will be worth your while and that readers will find here a diverse and stimulating array of voices ranging from scholarly work on cinema, to poetic responses to the pandemic.

Starting from the very final section, and in dialogue with our cover image, three distinguished Latin American poets, Luz Stella Mejía, Luis Carlos Mussó, and Jesús Sepúlveda, our Creative Writing editor, address the COVID-19 pandemic and its challenges to social, political, and even metaphysical confidence. This last year the health crisis has tested our societies and our resilience, often eliciting a firmer commitment to humanistic values, and to the belief that culture can satisfy our desire for a shared campfire story or song, our longing for communal experiences amid separation and loss.

Central to this second issue is the collection of essays *Image and Storytelling: New Approaches to Hispanic Cinema and Literature*, curated by guest editors Gina Herrmann and Isabel Jaén, who have carefully selected thirteen articles, many of which originated in presentations and dialogue at the 2015 Cine-Lit conference (celebrated in conjunction with the Portland International Film Festival). Cine-Lit has long been a point of reference for the creative encounter of film scholars and filmmakers throughout the Spanish-speaking world. The articles published here represent original contributions to the academic conversation on Transatlantic Hispanic filmmaking, dealing with off-center films from Cuba, Chile, Venezuela, Argentina, and Spain, as well as Catalonia, discussing in depth a wide variety of issues from auteurism, film production, to historical

memory, film adaptation, and the fraught lines between documentary and dramatized filmmaking. The special section of the issue also includes an engaging round-table discussion with filmmakers, which took place in the context of the Cine-Lit 8 conference held in Portland, Oregon.

We continue our academic commitment to reviewing recent publications, and starting with our forthcoming third issue, slated to appear in March of 2021, Benita Sampedro (Hofstra University) and Enrique Cortez (Portland State University), will coordinate our *Book reviews/reseñas de libros*. We are also hoping to enroll additional collaborators to help with double blind peer-reviewing, copyediting, and proofreading, please write to us if you are interested in collaborating with our journal in any capacity. We are of course open to rolling submissions from all scholars working on the literary, social, and cultural histories of Latino-América and Iberia.

In the current atmosphere, with a series of lock-downs, and failed reopenings, social distancing measures, and the increasing fragmentation of the social trust due to the pandemic and the tensions it has elicited within capitalist societies—always torn by the game of valuing goods, capital, and trade over people, the social bond, and human life—inherently social activities such as film-making, from its production to its communal public viewing, have experienced a particularly challenging period. Similarly, academic exchanges such as classes, seminars, public readings, and conferences, have been reduced to the more mechanical, digital, transmission of content, the disembodied camera and screen have both maintained our social networks, but also proven their inability to replace the sensorial, analogical elements of social and human interaction. We are aware that a digital journal is hard put to champion such interactions, but we want to invite our readers and contributors to use the commentary sections, to follow up with authors, editors, reviewers, and poets, who are alive (as of this writing) and on the other side of their posted e-mail addresses, and to embrace the human, intellectual community that we seek to foster from these pages. Viruses be damned!

Pedro García-Caro  
General Editor  
[pgcaro@cas.uoregon.edu](mailto:pgcaro@cas.uoregon.edu)

## Prólogo del editor

Bienvenidos al segundo número de *Periphērica: Journal of Social, Cultural, and Literary History*. Debemos pedir disculpas al inicio, ya que nos hemos retrasado mucho en nuestro calendario previsto de publicación debido al proceso de revisión particularmente complejo de un número tan extenso como este. Sin embargo, confiamos en que la espera valdrá la pena y que los lectores y lectoras encontrarán aquí una variedad estimulante y diversa de voces que van desde trabajos académicos sobre el cine hasta respuestas poéticas a la pandemia.

Empezando por la última sección, y en diálogo con nuestra imagen de portada, tres distinguidos poetas latinoamericanos, Luz Stella Mejía, Luis Carlos Mussó, y Jesús Sepúlveda, nuestro editor de Escritura Creativa, abordan la pandemia de la COVID-19 y sus desafíos a la convivencia y a la confianza en la política, e incluso en la metafísica. Este último año, la crisis de salud ha puesto a prueba nuestras sociedades y nuestra capacidad de recuperación, a menudo provocando un compromiso más firme con los valores humanistas y con la creencia de que la cultura puede satisfacer nuestro deseo de compartir una historia o una canción en torno al fuego, nuestro anhelo de experiencias comunitarias en medio de tanta separación y tanta pérdida.

En el centro de este segundo número se encuentra la colección de ensayos *Imagen y narración: nuevos enfoques del cine y la literatura hispánicos*, al cuidado de las editoras invitadas Gina Herrmann e Isabel Jaén, quienes han seleccionado cuidadosamente trece artículos, muchos de los cuales se originaron en presentaciones y diálogos en el Cine-Lit de 2015 (congreso celebrado en paralelo con el Festival Internacional de Cine de Portland). Cine-Lit ha sido durante mucho tiempo un punto de referencia para el encuentro creativo de estudiosos del cine y cineastas de todo el mundo de habla hispana. Estos artículos son contribuciones originales a la conversación académica sobre el cine hispano transatlántico, que trata sobre cintas en su mayoría no comerciales de Cuba, Chile, Venezuela, Argentina, y España, así como de Cataluña, debatiendo en profundidad una amplia variedad de temas desde el cine autorial, la producción cinematográfica, a la memoria histórica, la adaptación cinematográfica, y las tensas líneas entre documental y cine dramatizado.

Continuamos nuestro compromiso académico de revisar publicaciones recientes y, a partir de nuestro tercer número, que se publicará en marzo de 2021, Benita Sampedro (Universidad de Hofstra) y Enrique Cortez (Universidad Estatal de Portland) coordinarán

nuestras *reseñas de libros*/*book reviews*. También esperamos contar con colaboradores adicionales para ayudar con la revisión ciega por pares, la corrección de estilo y de pruebas, escríbannos si están interesados en colaborar con nuestra revista en cualquier capacidad. Por supuesto, estamos siempre abiertos a propuestas de publicación sobre las historias literarias, sociales y culturales de América Latina e Iberia.

En el ambiente actual, con una serie de confinamientos y reaperturas fallidas, medidas de distanciamiento social y la creciente fragmentación de la confianza social debido a la pandemia y las tensiones que ha suscitado en las sociedades capitalistas—siempre desgarradas por el juego de la especulación y acumulación y el comercio de bienes y personas en perjuicio de los vínculos sociales y la vida humana—actividades intrínsecamente sociales como la realización de películas, desde su producción hasta su visualización pública comunitaria han experimentado un período especialmente desafiante. Del mismo modo, los intercambios académicos como clases, seminarios, lecturas públicas y conferencias, se han visto reducidos a la transmisión más mecánica y digital de contenidos, la cámara y la pantalla con su frialdad y distancia han mantenido nuestras redes sociales, pero también han demostrado su incapacidad para reemplazarlas a falta de los elementos sensoriales, analógicos, de interacción social y humana. Somos conscientes de que es difícil que una revista digital defienda este otro tipo de interacciones, pero queremos invitar a nuestros lectores y colaboradores a utilizar las secciones de comentarios para hacer un seguimiento de los autores, editores, revisores y poetas (todos vivos en el momento de publicar estas líneas) y al otro lado de sus direcciones de correo electrónico, dispuestos a abrazar la comunidad intelectual humana que buscamos fomentar desde estas páginas. Y ¡que se fastidien los virus!

Pedro García-Caro  
General Editor  
[pgcaro@cas.uoregon.edu](mailto:pgcaro@cas.uoregon.edu)

# Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

---

## **General Editor**

Pedro García-Caro, University of Oregon

## **Editorial Board**

Carlos Aguirre, University of Oregon

Diego Alonso, Reed College

Arturo Arias, University of California,  
Merced

Efrain Barradas, University of Florida

José Bellón Aguilera, Masarykova  
Univerzita, Czech Republic

María M. Carrión, Emory University

Ana Corbalán, University of Alabama

Enrique E. Cortez, Portland State  
University

Sebastiaan Faber, Oberlin College

Joseba Gabilondo, Michigan State  
University

Hugo García González, Western  
Washington University

Laura Lomas, Rutgers University

Cristina Moreiras Menor, University of  
Michigan

Esperanza López Parada, Universidad  
Complutense de Madrid

Pedro Ángel Palou, Tufts University

Alberto Ribas-Casasayas, Santa Clara  
University

Benita Sampedro, Hofstra University

Lisa Surwillo, Stanford University

Alejandro Vallega, University of  
Oregon

Carlos Vargas-Salgado, Whitman  
College

Harry Vélez-Quiñones, University of  
Puget Sound

## **Guest Editors**

Gina Herrmann, University of Oregon

Isabel Jaén, Portland State University

## **Review Editors**

David Woken, University of Oregon

Benita Sampedro, Hofstra University

## **Creative Writing Editor**

Jesús Sepúlveda, University of Oregon

## **University of Oregon**

### **Editorial Team Collaborators**

Josh Fitzgerald    Erin Gallo

Jon D. Jaramillo    Mariko Plescia

Javier Velasco    Yosa Lucía Vidal

## **Layout Editor**

Colin Miller

## **University of Oregon**

### **Digital Scholarship Services**

Franny Gaede

## **Design**

Azle Malinao-Alvarez

Colin Miller

*Periphērica* focuses on the liminal spaces of cultural production. We seek to publish articles in English, Spanish, or Portuguese that deal with the intersection of society, culture, and literature in Latino-América, the Iberian peninsula, and Lusophone and Hispanophone areas of Africa and Asia. This journal provides universal open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

Online at [journals.oregondigital.org/index.php/peripherica/index](http://journals.oregondigital.org/index.php/peripherica/index)

### **Sponsors**

Latin American Studies Program, University of Oregon

Center for Latino/a and Latin American Studies (CLLAS), University of Oregon

Oregon Humanities Center (OHC), University of Oregon

Latin American, Latino/a, and Iberian Studies Association of the Pacific Northwest (LALISA)

College of Arts and Sciences, University of Oregon

Digital Scholarship Center, University of Oregon Libraries

Cine-Lit

Department of Romance Languages, University of Oregon

Volume 1 • Issue 2 • Fall 2020

For book review requests and inquiries, please address your mail to:

Periphērica, Book Review Team

325 Friendly Hall

University of Oregon, 97403-1233

Benita.Sampedro@hofstra.edu

On the cover: Northwest Film Center and Portland Art Museum's drive-in at Zidell Yards next to the Ross Island Bridge, Portland, OR. Photo: Thomas Boyd



# Periphērica

A Journal of Social, Cultural, and Literary History

---

## Prolegomenā

- 1 Foreword from the Editor/Prólogo del editor  
Pedro García-Caro

## Image and Storytelling

### New Approaches to Hispanic Cinema and Literature

Guest editors: Gina Herrmann and Isabel Jaén

- 11 Introduction  
Gina Herrmann and Isabel Jaén

### Section I—Metaphors for Memory:

#### Revisiting the Historical Memory Documentary

- 21 *Mirant al cel* (Eyes on the Sky): The (Im)Possible Expiation of the Spectral Other  
Jaume Martí-Olivella
- 43 Una memoria sexuada del cosmos: El marco heteropatriarcal de la cámara telescópica de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2010)  
Nagore Sedano Naveira

### Section II—Movies' Meanderings

- 73 Viaje a un mito de autor a través de los géneros en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo 2012)  
Luis García-Torvisco
- 103 Spaces and Journeys in Ernesto Daranas' *Conducta*: Che or Martí?  
Yanira Angulo-Cano

### Section III—Teaching and Exhibiting the Spanish Civil War in Contemporary Spain

- 133 *La guerre est finie y/o ¿La guerra ha terminado?:* El filme de Alain Resnais y Jorge Semprún y su papel en la exposición permanente del Centro de Arte Reina Sofía  
Maureen Tobin Stanley
- 163 Teaching Representations of Resistance and Repression in Popular Spanish Film  
Nicole Mombell

### Section IV—Global Crisis and Social Critique

- 187 Para gustos, los colores. El matizado mundo delirante de los géneros: La “patergaynidad” en otro tipo de familia en *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari  
Pércio Castro
- 207 Unsheltered: Visions of Future Scarcity in the Past. Pablo Berger’s *Blancanieves* and Jesús Carrasco’s *Intemperie*  
Jesse Barker

### Section V—Resistances from el Cono Sur

- 239 Militancia feminina contra la dictadura de Pinochet: Legitimación memorística de *La mujer metralleta*  
Ana Corbalán
- 265 El paraíso perdido: La adaptación a la pantalla de *Las viudas de los jueves*  
Thomas Deveny

### Section VI—New Transnational Typologies

- 287 From the Life to the Mind of the Writer in the Literary Biopic: Andrucha Waddington’s *Lope* and Ray Loriga’s *Teresa*  
Julien Jacques Simon

- 325 *La flor de mi secreto: El deseo de la creación en Pedro Almodóvar*  
Doralba Pérez Ibáñez
- 345 *Objetivos transnacionales: El cine español del nuevo milenio*  
Cristina Martínez-Carazo

## Epilogue/Epílogo. Filmmakers on Filmmaking

- 367 *Mesa redonda con los directores de cine*  
Modera: Jaume Martí-Olivella  
Transcrita y editada por Nancy Membrez
- 393 *The Directors Round Table at Cine-Lit*  
Moderator: Jaume Martí-Olivella  
Translated by Nancy Membrez
- 

## Reviews/Reseñas

- 423 Enrique E. Cortez. *Biografía y polémica: El Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX*. Madrid, Iberoamericana, 2018, 344 pp.  
ISBN: 978-84-16922-80-2  
Stephen McNabb
- 429 Ambrosio Echemendía. *Poesía completa. Edición, introducción y apéndices documentales de Amauri Gutiérrez Coto*. Leiden, Almenara, 2019, 167 pp.  
ISBN: 978-94-92260-38-3  
Hugo García González
- 437 Araceli Tinajero. *Historia cultural de los hispanohablantes en Japón*.  
New York, Escibana, 2019, 305 pp. ISBN: 978-1940075778  
Noemí Martín Santo

## Poems/Poemas

- 445 *Sin ceremonia*  
Luz Stella Mejía
- 447 *No nos extrañan*  
Luz Stella Mejía
- 448 *El nuevo mundo*  
Luz Stella Mejía
- 453 *Nova corona*  
Luis Carlos Mussó
- 459 *Es un río que ha perdido su luz*  
Jesús Sepúlveda

e

# Image and Storytelling

## New Approaches to Hispanic Cinema and Literature

Guest Editors: Gina Herrmann (University of Oregon)  
and Isabel Jaén (Portland State University)

*This special issue is dedicated to Professor Guy H. Wood, founder of the Cine-Lit conference and film series, whose tireless enthusiasm for Hispanic cinema and literature has cultivated, over three decades, scholarly and creative exchange between Hispanists and Hispanic filmmakers. Many of the essays gathered here found their inspiration at the 8th Meeting of Cine-Lit held in Portland, Oregon in 2015.*

### **Acknowledgements**

We extend our sincere appreciation to our contributors and to the general editor and review board of *Periphērica*, as well as the generous scholars and careful readers who gave us invaluable feedback: Dean Allbritton, Álvaro Ares, Scott Boehm, Mayra Bottaro, Alba Carmona, Colleen Culleton, Lisa DiGiovanni, Ofelia Ferrán, Hugo García, Kaitlin Good, Anne Hardcastle, Juli Highfill, Brendan Lanctot, Cecilia Lawless, Nadia Lie, Jorge Marí, Steven Marsh, Salvador A. Oropesa, Jorge Pérez, Dan Russek, Traci Schick, Eric M. Thau, Vinodh Venkatesh, Kathleen Vernon, Yosa L. Vidal Collados, Duncan Wheeler, Tom Whittaker, and Barbara Zecchi.

## Introduction

This special issue of *Periphērica, Image and Storytelling: New Approaches to Hispanic Cinema and Literature*, features leading research by scholars of Hispanic cultures at the crossroads of literature, film, mind, and society. The collection showcases cutting-edge fields and themes including cognitive studies, affect studies, embodiment, and empathy, as well as new perspectives on adaptation, film typology, film teaching, gender, and genre. The research presented in this special issue underscores the excitement produced by crossing disciplinary boundaries in the study of verbal and visual narratives, moving beyond prevalent transnational approaches that do not sufficiently address key factors in the creation and reception of film narratives such as historical-sociological contexts, affective dynamics, psychological responses, and gender variables. The contributors include scholars whose professional and social relationships to the history, practices, and evolution of the moving image and new media vary widely, broaching a diversity of theories and methodologies and presenting readers with a comprehensive and innovative perspective on film art and the relationship between filmmakers, films, spectators, and contexts.

**Section I—Metaphors for Memory: Revisiting the Historical Memory Documentary** explores the metaphorical vehicles employed in the construction of the historical memory documentary. In “*Mirant al cel* (Eyes on the Sky): The (Im)Possible Expiation of the Spectral Other,” Jaume Martí-Olivella analyzes the new Catalan documentary’s contribution to the current process of reclaiming the collective historical memory repressed by Francoism, underscoring the importance of the family metaphor as a national allegory to represent the plight of the Catalan nation. The second essay in this section, “Una memoria sexuada del cosmos: El marco heteropatriarcal de la cámara telescópica de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2010)” by Nagore Sedano Naveira draws

on the queer phenomenology of Sarah Ahmed in order to reconceptualize the memory discourses underlying Patricio Guzmán's *Nostalgia de la luz* (2010), drawing our attention to how, despite the director's focus on the natural world as an envelope of memory, the sexualized domestic sphere appears as the site from which "having memory" emanates. Sedano dismantles the claim for the film's generic novelty by critiquing the omission of gender in the acclaimed documentary.

**Section II—Movies' Meanderings** deals with different forms of experimentation and boundaries crossings between author and spectator, accentuating manifestations of movement (camerawork as well as narrative and plot-driven roamings). The first essay in this section, "Viaje a un mito de autor a través de los géneros en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo 2012)" by Luis García-Torvisco, reflects on Rebollo's re-elaboration of the road-movie genre to provide audiences with a hybrid avant-garde product that fractures filmic language and moves between reality and fiction, history and myth. Working within a period of inflection regarding the concept of auteurist cinema, Javier Rebollo's film reads as a display case of formal and narrative traits that reaffirm the director as *auteur*. Yanira Angulo-Cano, for her part, draws on Nicolas Bourriaud's notion of "the Radicant," and leads us on a historical-sociological reading of the interpretative possibilities of images of motility, ultimately addressing the dynamics of the portrayal of dysfunctional families in "Spaces and Journeys in Ernesto Daranas' *Conducta: Che or Martí?*" Angulo-Cano explores the filmmaker's use of a wandering narrative to elicit visual commentary on Cuban society's dismissal of children in peril, showing at the same time how Daranas cleverly avoids the censorship of the spoken word in a context in which exploring family challenges has proven politically sensitive.

**Section III—Teaching and Exhibiting the Spanish Civil War in Contemporary Spain** focuses on the pedagogical and curatorial contexts surrounding Spanish Civil War cinema and their implications for the construction and didactic impulses of Spanish memory and identity. “*La guerre est finie y/o ¿La guerra ha terminado?: El film de Alain Resnais y Jorge Semprún y su papel en la exposición permanente del Centro de Arte Reina Sofía,*” by Maureen Tobin Stanley, discusses how the intertextual dialogue between the film and the works of art included in the Reina Sofía exhibition subverts binary paradigms (before/after the war, war/peace) to allow for multiple perspectives, helping spectators reflect on dehumanizing ideologies and genocide in connection not only to the Spanish Civil War but also to the current Spanish context of the historical memory wars. This section also features Nicole Mombell’s essay, “Teaching Representations of Resistance and Repression in Popular Spanish Film,” in which she offers a pedagogically acute methodology for a seminar course on the legacy of the Spanish Civil War and Francoism. She shows how the power of the film medium allows students to experience and reimagine political tensions through the use of strategies such as the blurring of the lines between history and fiction.

**Section IV—Global Crisis and Social Critique** centers on film representations of urgent social issues, highlighting new perspectives and innovative strategies that help audiences reflect critically on human diversity and survival. In “Para gustos, los colores. El matizado mundo delirante de los géneros: la ‘patergaynidad’ en otro tipo de familia en *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari,” Pércio Castro shows how Ferrari employs humanizing dialogue and melodrama aesthetics to effectively tackle problems such as homophobia, gender violence, hypocrisy, and oppression, making audiences ponder the biologically and culturally constructed aspects of paternity in the context of new family conceptions and their vulnerability to social prejudice. Also in



this section, Jesse Barker's essay, "Unsheltered: Visions of Future Scarcity in the Past. Pablo Berger's *Blancanieves* and Jesús Carrasco's *Intemperie*," offers an affect studies perspective on how these works employ the aesthetics of silence to connect a dehistoricized past to our global contemporary economic, cultural, and ecological crisis, proposing an alternative ethics of empathy and intersubjectivity. Barker avers that the social-political projects underlying these texts (including Benito Zambrano's 2019 film adaptation of *Intemperie*) can be related to the 15M movement in Spain, constructing terrains of anguish and hope, and confront a destructive ethos of fear, envy, and domination.

**Section V—Resistances from el Cono Sur** approaches themes of political and socio-economic injustice in the Southern Cone from two distinct vectors. Ana Corbalán's essay, "Militancia femenina contra la dictadura de Pinochet: Legitimación memorística de *La mujer metralleta*," brings into focus the forgotten figure of Marcela Rodríguez Valdivieso, an anti-Pinochet militant whom López-Balló's documentary resuscitates. Corbalán emphasizes how the filmmaker builds around this *guerrillera* an affective identity of closeness that counters women's invisibility in the fight against Pinochet. The reading of the documentary draws out how revolutionary discourse in Chile has largely attributed the legends of valor to men at the expense of women like "la mujer metralleta," a soldier against dictatorship and later neo-liberalism. Like her male comrades, Rodríguez Valdivieso led violent skirmishes and suffered a traumatic battle injury and imprisonment. In the second piece in this section, Thomas Deveny takes on another critique of neo-liberalism in his "El paraíso perdido: La adaptación a la pantalla de *Las viudas de los jueves*," which focuses on Claudia Piñeyro's 2005 bestselling novel and its 2009 film adaptation by Marcelo Piñeyro. Deveny reads these works as vehicles to underscore the consequences of the 90s adoption of a brutal model of neoliberalism in Argentina and how the new rich who live isolated and protected within the

*countries* (the private gated communities) are also impacted. Piñeiro's novel constitutes a powerful psychological portrayal and sociological critique, while its film re-elaboration amplifies it by visually highlighting central themes such as hypocrisy, sexual violence, and death.

**Section VI—New Transnational Typologies** provides readers with three innovative perspectives on film taxonomies, allowing us to reflect on well-worn categories and how we can better organize them to fit what filmmakers communicate about the imaginative and creative acts of cinema production. Julien Jacques Simon's "From the Life to the Mind of the Writer in the Literary Biopic: Andrucha Waddington's *Lope* and Ray Loriga's *Teresa*" shows how these two biopics—and particularly *Teresa*—are illustrations, in the Spanish context, of a trend in the European literary biopic genre to renovate the formula. This renovation marks a move from the author-as-historical-figure to the author-as-artist, in which life events are deemphasized, secondary to the investigation of interiority and the creative process, now the main driving force of the narrative fabric. In the second article, "La flor de mi secreto: El deseo de la creación en Almodóvar," Doralba Pérez Ibáñez also addresses a film whose plot revolves around the act of creation—both writerly and cinematic. Pérez Ibáñez argues that Almodóvar's least studied film, *La flor de mi secreto* (1995), operates as an elegy to both literary and filmic creation and constitutes the auteur's most metafictional effort, one that serves as a guide to the entire catalogue of Almodovarian tropes and aesthetic fetishes. Finally, in "Objetivos transnacionales: El cine español del nuevo milenio" Cristina Martínez-Carazo explores the dialectics between the concept of transnationality and Spanish cinema, proposing a typology to help us address more accurately key factors such as the limitations of the film industry, the transnational aspects of filmmaking (with directors, actors, and crews constantly moving and erasing frontiers), and ethical-ideological aspects, among other factors. As Martínez-

Carazo demonstrates, new ways of working and communicating, as well as new human concerns within our global societies, call for an urgent revision of our taxonomies to calibrate the relationship between the production, distribution, and reception of film narratives.

The issue closes with the **epilogue** “Filmmakers on Filmmaking,” where Nancy Membrez gathers the views of a diverse group of film directors—who participated in the 2015 Filmmakers Roundtable at the International Conference on Literature and Film, Cine-Lit 8—on the current state of the film artistry and industry, describing current and future challenges and suggesting new avenues to keep cinematic narratives healthy and connected to our human concerns, interests, and realities. Among the voices featured in this section readers will find a group of young rising stars in Hispanic Cinemas, including Carlos Marqués-Marcet (Spain), Celina Murga (Argentina), Mariana Chenillo (Mexico), Juan Carlos Valdivia (Bolivia), and Javier Corcuera (Peru). This section also features filmmaker/scholar Dr. Gabriela Martínez Escobar.



e

Section I

Metaphors for Memory:  
Revisiting the Historical  
Memory Documentary



# *Mirant al cel* (Eyes on the Sky): The (Im)possible Expiation of the Spectral Other

---

Jaume Martí-Olivella  
University of New Hampshire  
[Jaume.Olivella@unh.edu](mailto:Jaume.Olivella@unh.edu)

## **Abstract**

This article analyzes the contribution of the new Catalan documentary in the current process of reclaiming the collective historical memory repressed by Francoism and by the Silence Deal established during the political transition to democracy after Franco's death. This analysis will consider some films that use the family metaphor as a national allegory to represent the plight of the Catalan nation. The main thesis of this study is to underline the need for reparation regarding the crimes committed by Francoism during and after the Spanish Civil War and the fact that such a reparation has not taken place neither in fiction nor in historical terms. This essay relies on the post-Derridian concept of "hauntology" as a theoretical framework to study the spectral textual encounters that mark the symptoms of an uninterrupted mourning process that appeals to the historical memory in search of dignity and closure.

Methodologically, this study offers a close textual reading of Jesús Garay's film *Mirant al cel* (Eyes on the Sky 2008) as a perfect case study where the spectral conflict between victims and victimizers is acted out in the context of Barcelona and Catalonia and the series of urban mass bombings carried out by the Italian Royal Legion under the direct supervision of Il Duce, Mussolini. Garay's film special relevance lies in the fact of its being one of the few documentaries that revisits those three dramatic days in March 1938 that became a tragic rehearsal of the massive urban aerial raids of the Second World War.

**Keywords:** fiction in documentary; Catalan cinema; historical memory

## Resum

Aquest article analitza la contribució del nou cinema documental català al procés actual de reivindicar la memòria històrica col·lectiva que fou reprimida pel franquisme i pel pacte de silenci establert durant la transició política a la democràcia després de la mort del dictador. Aquesta anàlisi s'emmarca en un seguit de pel·lícules que s'estructuren a partir de la metàfora familiar entesa com a al·legoria nacional per representar la lluita de la nació catalana. La tesi central d'aquest estudi és la de subratllar la necessitat de reparació quant als crims comesos pel franquisme durant i després de la guerra civil i el fet d'indicar que aquesta reparació mai no s'ha produït ni de manera fictícia ni en termes històrics. Aquest assaig empra com a marc teòric el concepte post-derridà de "hauntology" per tal d'estudiar els encontres textuais de caràcter espectral que il·lustren els símptomes d'un procés de dol ininterromput que interpel·la la nostra memòria històrica a la recerca de la dignitat i el tancament. Metodològicament, aquest treball ofereix una lectura atenta de la pel·lícula *Mirant al cel* (2008) de Jesús Garay, entesa com un cas d'estudi perfecte on el conflicte espectral entre víctimes i botxins és representat en el context de Barcelona i de Catalunya sotmeses a una sèrie de bombardejaments urbans massius perpetrats per la Legió Reial Italiana sota la supervisió directa d'Il Duce, Benito Mussolini. La rellevància especial de la pel·lícula de Garay rau en el fet



de ser l'únic documental comercial que s'ocupa de revisitar aquells tres dies dramàtics del març de 1938 que esdevingueren un assaig tràgic dels grans raids aeris urbans de la segona guerra mundial.

**Paraules clau:** nou cinema documental; cinema català; memòria històrica col.lectiva

## **I. The historical context—The emergence of a new Catalan documentary: A few critical observations**

In a conventional sense, documentary films deal with reality, that is, they use history and historical documents as their basic reference. In the case of Catalan cinema, historical truth, even its documentation, was not easy to be represented, even accessed, during the Franco years since the regime had practically hijacked the possibility of telling other histories beyond the official one. This long historical monologue, or to put it more properly, this long absence of a real historical discourse, was compounded in the Spanish and Catalan cases by the pact of silence that was more or less explicitly underwritten by the main political actors in the transition to democracy once the physical presence of the dictator disappeared in 1975. In short, it may be safe to say that the bulk of the best new documentary cinema to emerge in Catalonia since Franco's death runs counter to both historical silences: the one imposed by the dictatorship and the other one upon which the entire precarious edifice of Spain's new democracy was built. The words of Carla Subirana, one of the youngest filmmakers to appear in the context of the new Catalan documentary with her remarkable feature film *Nedar* (To Swim 2008) are quite clear in this sense:

I don't agree with the message from the transition that all we can do is to forget. I don't want for all these stories to remain forever in the shadows of the past. It was enough with the pain and fear felt by my grandmother. As somebody told me, this is "*the rebellion of the grandchildren.*" (Subirana in Marimon; emphasis is mine)

These grandchildren have decided to break that pact of silence once and for all. What I want to emphasize in this chapter is the dual reality expressed in Subirana's words, the need to recover the historical memory and the need to do it by rearticulating the family metaphor. I have described elsewhere the persistence of the family metaphor in all the four most representative genres in contemporary Catalan cinema, namely, the urban comedy, the literary adaptation, the documentary, and the new avant-garde.<sup>1</sup> Here, and to go back to the title of this section, I need to add that there is not a unique and new documentary school in contemporary Catalan cinema. In fact, the documentary genre has a solid tradition in Catalonia.<sup>2</sup> Rather, what is new is the cultural centrality achieved by a number of significant films and filmmakers working in or around the parameters of the documentary genre. What is also novel is the convergence of cultural institutions in their support of the production and exhibition of documentary films, which had been traditionally relegated to marginal venues. Local and national televisions, major museums, new academic programs in the most prestigious universities, and even a few commercial theaters have consistently sponsored and promoted this refashioning of the documentary tradition in quite an unprecedented way. Among this new wealth of venues, when trying to map out the current wealth of the Catalan documentary genre, one should emphasize the formation of three more or less independent schools: the creative documentary backed by the new academic programs at the Pompeu Fabra and the Universitat Autònoma in Barcelona, the variations upon the traditional journalistic formats practiced by many professionals working for television stations, and the most experimental

output of new filmmakers working from and with new technologies. Not all those filmmakers are concerned with the issues related to Catalonia's cultural and political identity and its historical memory.

My focus here will be on the reclaiming of historical memory and its articulation using different variations on the family metaphor. In the context of Catalan cinema and of this chapter, the first use, so to speak, of that family metaphor, can be seen in the clear lineage established by many of the new directors with their predecessors in the documentary genre. Formally and even thematically, there seems to be a clear link between the current output of historically and politically committed documentaries with some of the groundbreaking documentaries produced during the transition years by a select group of Catalan directors whose careers have not necessarily been built around their non-fiction films. This is the case, for instance, of Pere Portabella's *Informe general* (General Report 1978), Jaime Camino's *La vieja memoria* (The Old Memory 1977),<sup>3</sup> or Ventura Pons's *Ocaña, retrat intermitent* (Ocaña, an Intermittent Portrait 1978), all of which constitute true cinematic landmarks in their own right.<sup>4</sup> There seems to be critical agreement, however, in considering the turn of the century as the historical moment that marks a before and an after in the Catalan cinematic scene as far as the documentary genre is concerned. Both Esteve Rimbau and Casimiro Torreiro argue this critical position as they also represent further agreement in terms of proper names that point towards the figures of Joaquim Jordà and José Luis Guerín and of their films *Mones com la Becky* (Monkeys like Becky 1999), and *En construcció* (Work in Progress 2000), as the clearer markers of a before and after. The fact that both directors have played a fundamental role as teachers and creators also reinforces their prominent position as the forerunners of that cultural construction we now refer to as the new Catalan documentary school. Further proof of that familiar relation may be seen in the strong authorial presence and the hybrid nature that characterizes many of these new documentaries.

These two elements—hybridity and auterism—have centered the critical reappraisal and the aesthetic connection with the Barcelona School and its own experimental brand of filmmaking. Ultimately, this historical link with the Catalan cinematic avant-garde has offered the new Catalan documentary a critical subject position that claims a direct lineage with what Sara Nadal Melsió calls the “invisible tradition,” a position that sets it apart from the narrative filmmaking still quite hegemonic in Spain at large, thus echoing the cultural schism brought about by the appearance of the Barcelona School in the nineteen sixties and seventies.<sup>5</sup> The fact that Joaquim Jordà was both the main ideologue and one of the most important practitioners in that Barcelona School while assuming one of the leading roles in the theory and practice of the new documentary school offers a tangible bridge that helps sustain such historical connection.

The figure of Joaquim Jordà looms large over the new Catalan documentary devoted to the recovery of Catalonia’s historical memory. As if echoing the transnational nature of Catalan cinema as a whole, this new documentary points inwards and outwards. In both cases the family metaphor remains the central structuring device. This essay is concerned with the inward gaze, looking into Catalonia’s own loss of memory in order to create textual encounters that exorcize the ghosts of the past. The second cinematic direction of this new Catalan documentary casts its gaze outward across the Atlantic in order to intervene in the ongoing debate over the historical memory in many Latin American countries.<sup>6</sup> Jordà’s presence in both of these cinematic directions is not only a symbolic one. He appears on screen as mentor and friend, almost as surrogate father, in Subirana’s *Nedar*, the first film to deal with the reality of Alzheimer, both as a degenerative illness and as a possible metaphor for the Catalan body politic itself.<sup>7</sup> Additionally, Jordà’s last cinematic role was as co-screenwriter in Germán Berger-Hertz’s *Mi vida con Carlos* (My Life with Carlos 2010), a documentary that tells the story of Carlos Berger Pizarnik, a leading

supporter of the Allende regime who was killed by Pinochet's death squads in Chile. Berger-Hertz's political exile brought him to Barcelona where he studied film with Jordà whose support and collaboration helped the young Chilean director to produce his remarkable testimony. Jordà was also Isaki Lacuesta's professor and friend and, together with José Luis Guerín, helped shape the bold vision of the most acclaimed of the new Catalan documentarists. In this context, Lacuesta's *Los condenados* (The Damned 2009), reads almost as a counter-image of Berger-Hertz's family reunion by presenting a challenging vision of the family clashes surrounding the actual process of trying to recover the body of the lost father in the jungles of an unnamed Latin American country.

Jesús Garay's *Mirant al cel* (Eyes on the Sky 2008) constitutes almost a compendium of all the features that define new Catalan documentary film-making. It blurs the boundaries of fact and fiction in order to become a remarkable example of what Bill Nichols described as "performative documentaries."<sup>8</sup> It is another powerful illustration of the family metaphor with an echo of Alzheimer's disease, represented here both as a personal malady and as a means to denounce the country's collective amnesia. The film also takes the private/public divide into the realm of the monumental, that is, of the tension between the legible ruins of the past and the unmarked public sites that illustrate the many hidden and/or forgotten "lieux de mémoire," those memory places covered up by the triple silence of Francoism, the Transition, and the discourse of sanitation and gentrification imposed on Barcelona and Catalonia to turn them into tourist paradises. *Mirant al cel*, becomes one of the most interesting memory exorcisms of Catalan cinema, where, that (im)possible justice called for Derrida in his *Specters of Marx* is visually articulated. *Mirant al cel* inscribes itself in the prominent Catalan tradition of spectral films emblemized by Llorenç Llobet Gràcia's *Vida en sombras* (1948), Pere Portabella's *Vampir-Cuadecuc* (1970), and *Umbracle* (1972), José Luis Guerín's

*Innisfree* (1990), and *Tren de sombras* (1997), or Jesús Garay's own *Manderley* (1980).

## II. Metaphor, Intertext, and Spectral Memory in *Mirant al cel*

Among the many genre bending documentaries that have emerged in Catalonia since the turn of the century and the arrival of the epochal work by Joaquim Jordà and José Luis Guerín mentioned above, Jesús Garay's *Mirant al cel* emerges as an example that takes a step further by not only fictionally and thus publically recreating private accounts of the historical past, but by imagining, and thus rendering visible, the Other's (impossible) expiation, that spectral encounter where, as Jacques Derrida formulated it, a kind of ultimate justice may be achieved:

To exorcise not in order to chase away the ghosts, but this time to grant them the right, if it means making them come back alive, as *revenants* who would no longer be *revenants*, but as other *arrivants* to whom a hospitable memory or promise must offer welcome... Not in order to grant them the right in this sense but out of concern for *justice*... One must constantly remember that the impossible ("to let the dead bury their dead") is, alas, always possible. (*Specters* 175. Emphasis is mine)

Garay seems to have taken Derrida's formulation literally when he makes the ghosts of Manel Beltran, the young officer who defended Barcelona from the anti-aircraft battery on top of the Turó de la Rovira in the outskirts of the city, meet that of Mario Brindisi, the fascist pilot from the Italian Royal Legion that bombarded the Catalan capital in the three tragic days of March 1938, who now returns as a famous professor to give the keynote address in the Dante Conference organized by the University of Barcelona. That impossible encounter is made cinematically possible in order to imagine a moment of

private expiation for a crime that has received no public apology. This is precisely how Jo Labanyi interpreted Derrida's claim in her essay "History or Hauntology":

For ghosts, as traces of those who have not been allowed to leave a trace (Derrida's formulation again)—are by definition the victims of history who return to demand reparation; that is, that their name, instead of being erased, be honoured. (Labanyi 66)

This is the ultimate goal of a film that stages such a public/private moment of historical reparation in the protracted and climactic montage where we see a combination of archival footage and digital reconstruction of images of the actual bombings of the city in March 1938 while listening to the deeply moving verses of Dante's *Divine Comedy* as the poet guided by Virgil enters into the first circle of Hell. Read by the deeply affecting voice of Italian actor Paolo Ferrari, who embodies the figure of Mario Brindisi, that tragic arrival at the gates of Hell, with its "città dolente" [grieving city], its "eterno dolore" [eternal pain], and its "perduta gente" [lost people] becomes a public act of personal contrition. Viewers are subject to a double interpellation, that of the accusing gaze of Maria Beltran, the journalist whose chase of the historical ghosts of her grandfather, Republican Army corporal Manel Beltran, and of Mario Brindisi, the fascist Italian ex-pilot now emeritus professor, gives *Mirant al cel* its film-within-a film structure, and the additional "mute interpellation" (Resina 2) offered when the living ghost of Maria's grandfather climbs the big stairs and enters the University's Aula Magna in order to carry out the symbolic encounter, as if to "radicalize the present" with his spectral demand. Joan Ramon Resina, building on Barthes, Derrida, and Foucault, gives a powerful account of such radicalization:

Until that second coming—the end of history—, though, specters will not let up. They will continue to importune the remorseful memory of the living, asking for the arrears of an ever-outstanding debt. If the endurance of the grief of history as lived in each agent’s particularity—social class, ethnic or racial others, women, oppressed national groups—is evidence of a melancholy disposition, of incapacity to renounce a bygone world, it is also clear proof that affect has survived the strictures of bourgeois abstraction and has returned to haunt the *ruined spaces* of our technologized postmodern fantasy. Specters can *radicalize the present*, whose roots they are. (Resina 3; emphasis is mine)

Indeed, all the peacefulness of the present, symbolized by the audience applause upon the conclusion of Mario Brindisi’s recitation of the *Divine Comedy*, becomes disturbed for the spectator of the film with the arrival and the mute interpellation of Manel Beltran’s ghost, whose affective demand carries with it all the burden of his private history and of collective guilt. The film’s entire efficacy in terms of its capacity to elicit an emotional response largely depends on the spectator’s willingness to accept and to be moved by its hauntological appeal.<sup>9</sup> A different kind of appeal, although charged with a similar critical import, is the one established by Jesús Garay from the very beginning of *Mirant al cel*, when the camera softly pans over the colorful graffiti that cover the film’s first and foremost location: the unmarked ruins of the anti-aircraft battery placed on top of the Turó de la Rovira—those “ruined spaces” mentioned by Resina. In fact, Garay’s recurrent, careful, and caring shots of those graffiti and of the ruins they both mask and unmask constitute another “mute interpellation” of sorts. They seem to lie in an in-between space, equidistant from both, the monumental ruins and their allegorical value as a legible connection between present and past, or from those other graffiti inscribed on the walls of ghettos or concentration camps, what Kathryn Sederberg calls the “rubble texts” that characterized the early expression of many holocaust survivors.<sup>10</sup> Here, the graffiti mark the site as



one of marginal consumption thus effectively hiding its historical value as a true “lieux de mémoire/memory place.” As Quim Casas notes, Garay himself mentioned his surprise when he found these abandoned remains while looking for shooting locations for one of his television series. The first montage of the film shows in its juxtaposition of the colorful graffiti of the old battery, a series of black and white photographs of purported victims of the city’s bombings, and a panoramic shot of Barcelona framed by one of the holes in the ruined walls of the battery. What Garay seems to demand is not only the chance to look again into the past but the need to do it through the cracks of those unmarked ruins that constitute the city’s own invisible traces, the spatial ghosts that coexist with the city’s “technological postmodern fantasy” and that, from time to time, reappear to haunt it. That explains why the film’s initial panning shot ends with a soft upwards camera movement that discovers the silhouette of a contemplative figure gazing into the sprawl of the city from “el lloc on es va intentar defensar-la, on ara només hi queden restes perdudes, oblidades. Es possible que elles propiciessin la història” [The place where one tried to defend it, a place where now there are only lost and forgotten remains left. Possibly, they originated this story] (*Mirant* 1:10-20). The silhouetted figure is that of Maria Beltran, the fictional journalist whose research of the events surrounding the fatal bombings of the city in 1938 becomes the film-within-a-film that allows Garay to introduce the technique of the false documentary while, at the same time, offering him a stand-in position in order to create a performative documentary that stages both a direct reenactment and remembrance of the historical facts and a harsh critical reading of its present state of “disremembering.”<sup>11</sup> The film may also be seen as Garay’s political intervention as part of the ongoing debates on the need to recover both Catalan and Spanish historical memory. Thus, *Mirant al cel* becomes an echo and a response of sorts to the *Ley de Memoria Histórica*, approved by the socialist Spanish government in 2007, just a year prior to

the release of Garay's film. The ongoing persistence and the scope of those debates, specially concerning the series of mass graves exhumations and the highly publicized removal of Franco's remains from the Valle de los Caídos on October 24, 2019, adds an additional layer to the film's relevance today.

If we return our critical attention to the initial montage, we can see how Maria Beltran's silhouette is mirrored by the dark figure of an old man rambling around those ruins. Then, Garay's subjective camera work forces the viewers to follow Maria as she chases the ghostly presence, sharing in her feeling of his inevitable absent/present nature, both a familiar and an uncanny marker of the past haunting the present. Again, Jo Labanyi, writing about one of Spain's most remarkable spectral films, Víctor Erice's *El espíritu de la colmena* (The Spirit of the Beehive 1973), offers a persuasive analysis of the significance of such a gesture:

Thus the monster cannot be explained away as a projection of Ana's fantasy: it is "really there." Or rather, as befits a ghost of the past, it is and is not there, for it is a cinematic shadow: intangible but nonetheless embodied. The monster is thus a perfect illustration of the ontological (hauntological) status of history in the present. (78)

Here, of course, the monster is the living ghost of Maria's own grandfather, Manel Beltran, the young artillery corporal we see recreated as the young defender of his home, his city, and his country. Maria's pursuit of that spectral presence seems to be echoed by the dramatic hide and seek game that the film establishes between the two "imagined contenders" until their final climactic encounter amidst the "placid present" of the applauding audience after Brindisi's recitation of Dante's trip to hell. As mentioned earlier, the entire affective demand of the film lies on the spectator's acceptance of its hauntological structure. More than simply documenting the horror of the terrible bombings over Barcelona, Garay wants to document the spectator's

emotional response (or lack thereof) in front of those events. He seeks to embody our (lack of) memory in front of the absent presence of Manel Beltran. That Manel Beltran's memory was already lost to the ravaging effects of Alzheimer's disease, a fact only tangentially inscribed in the body of the film, simply adds to the unrelenting need for recognition and reparation. Garay's intentions are clearly echoed in Quim Casas's critical appraisal, arguably the most accurate and thorough reading of the film to date:

In the present time, the camera captures *two ghostly figures* in a different way. Whereas in the scenes concerning the war the ageing of the image gives them an unreal feel, as if they were appearing among the dead, in those that take place in the present the effect is achieved through the actors' tired expressions, the places they move around in, the digital treatment of the light and the *spectral appearance* of Manel, *a living ghost*, a rhetorical figure from the past that must not be forgotten. Old Mario exists, he is real, it is he who has aged and not the images, but during his appearance before journalists and experts on Dante he seems to be *the ghost of an implacable time* who, without lost memories, even though he refuses to acknowledge the truth, returns to the city he saw burning from the sky. That he is a specialist on the author of *The Divine Comedy* is no coincidence, as the reading of some of the poet's verses will serve him as a form of expiation before travelling across the city to that point from which Manel looked at him, on the *site* of the anti-aircraft battery, now, seven decades later, a pile of stones covered in graffiti when perhaps it ought to be *a place of permanent tribute* and not of the *poor forgotten remains* of the time that changed everything, (Casas 75/166; Trans. Andrew Saucey; emphasis is mine)

The circular ruins invoked by Jesús Garay by starting and ending his film at that same site of graffiti covering forsaken remains, far from suggesting a Borgesian or Nietzschean return of the same, becomes in itself a place of memory, a "lieux de mémoire," which Pierre Nora, as recalled by Christina Duplàa, defined as "espacios donde cohabitan la memoria y la historia" [spaces where memory

and history coexist] (Duplàa 30). In fact, Nora makes a further distinction, visually illustrated in Garay’s film: “Memory attaches itself to sites, whereas history attaches itself to events” (Nora 22). Again Duplàa elaborates on the historian’s words:

Memory is thus a process that starts in the past but that is lived from the present, whereas history is a secular and intellectual representation of the past that becomes attractive to our critical analysis. The kind of elitism inherent in this definition of history is confronted by the “popular” character of memory, which stems from and feeds on tradition, and, for many people, is based on orality as the only means of communication. Memory is thus collective and plural while, at the same time, individual, whereas history belongs to everybody and to nobody and claims a universal authority. (Duplàa 30)

This distinction is crucial here since Garay’s film does start from a past event that it wants to memorialize in the present, namely, those tragic bombings in March 1938 that gave Barcelona the dubious honor of being the first large European city to be randomly bombed in a massive attack, becoming a historical rehearsal for the future ones in London, Dresden, Hiroshima and Nagasaki. Mussolini’s direct orders to hammer Barcelona with uninterrupted bombings and his belief “that the war might be won using terror” are documented in the film with the oral testimony of Italian journalist Federico del Monte who shows a “Telegrama di Arrivo” with Il Duce’s orders to carry out those attacks. Del Monte’s testimony contributes to the film’s attempt to let the Other speak, or, at least, to imagine their response. Del Monte’s words, thus, supplement the recreated images of a young Mario Brindisi, who proudly declares:

I’m in Spain as a volunteer in the “Blackshirts.” I’m in the Legionary Air Force, a pilot of one of the best war machines built up to now, the 3-engined Savoia-

Marchetti SM79. [...] We reach the Mediterranean red cities in less than an hour from our base in Majorca. And Barcelona in half an hour. I like to fly. Aviation is the soul of the future.” (*Mirant* 30:50-31:22; English subtitles)

Indeed, Brindisi’s bravado words suggest not only his military faith but the Futurist movement’s fascination with moving machines which had such a clear impact on Mussolini’s brand of fascism.

The array of oral testimonies that Jesús Garay includes in *Mirant al cel* illustrates Christina Duplàa’s notion of memory’s “popular character” as opposed to the regulatory narratives of history. However, in this case, the voices of Catalan historians, journalists, or public officers are juxtaposed with the ones belonging to survivors of those tragic bombings. Their combined testimony of a specific historical event gives the movie a historical truth that seems to counter Mario Brindisi’s skeptical words to Maria: “Memories and the truth are destined to not cross paths ever. Believe me, Maria, it’s better to forget” (*Mirant* 55:22-43; English subtitles). Mario’s “E mellio dimendicare,” his final appeal to what Ernest Renan called “l’oubli nécessaire” is countered by Maria’s own words: “Someone once said that facts are tenacious” (55:45-48). Ultimately, the tenacity of someone searching for the facts combined with the affect created by the spectral encounter between the old enemies turns Garay’s film into a remarkable example of a performative documentary that ends up constituting a genuine contribution to the recovery of the historical memory of both Catalonia and Spain.

I would like to close this analysis of Jesús Garay’s *Mirant al cel* with a reference to his impressive use of intertextuality, both visual and literary. The structural and narrative use of Dante’s *The Divine Comedy*, as we have seen, occupies a center place and contributes largely to the dramatic final montage of the film where the infernal aspect of the recreated bombings is effectively and affectively compounded by Paolo Ferrari’s recitation of Dante’s powerful verses:

The infernal storm, with no respite, drags the souls with its plunder, twisting and beating them on. And like the starlings carried by their wings, in the cold, in dense flocks, so does that puff carry the bad souls from here to there, up and down; no hope ever comforts them, gives them a break, or the slightest pity. And like cranes, singing their praises, forming a long line in the air, I saw them arrive, bearing cries of pain, shadows carried away by that storm. That is why I said to him; Master, who are those who punish the black air so? (1:10:46-1:11:38)

Mario Brindisi's public expiation via Dante's excruciating portrayal of "the infernal storm" is dramatically compounded by the images of panic, havoc, and destruction of the "black air" created by the bombs over the city. Garay ends that infernal montage with another horrific document, this time the voiceover account of the Barcelona Firemen Chief whom we hear alongside an intensely dramatic "txalaparta" soundtrack:

I ordered the immediate removal of the dead body of a woman who was in an advanced state of pregnancy, and who, due to the shock wave, had ended up hanging from the iron gate of the university, totally torn apart. (1:12:55-1:13:00)

This is the same university where, in the fictional present, Mario Brindisi is reading Dante's verses. One would be hard pressed to imagine a better way of bringing back the past horror, of remembering the "dismemberment" of that atrocious attack.

Another less prominent but very important intertextual element in *Mirant al cel* is its reference to Francesc Betriu's *La plaça del Diamant*, the filmic adaptation of Mercè Rodoreda's celebrated novel. In this case, history, fiction, and inter/intratextuality are combined when Garay shows Catalan historian Josep Maria Contel explaining the existence of an underground refuge that lies 13 meters under the popular plaza in the midst of the Gràcia neighborhood in Barcelona. This is part of Contel's description of that refuge: "I aquí al fons,

el configuren diferents mines o gal.leries en forma laberíntica” [Here, at the bottom, we see a configuration of different mines or galleries in the shape of a labyrinth] (27:50-54). As is well known, the labyrinth is one of the central metaphors to represent human memory which has been employed by other Catalan documentarists, such as Joaquim Jordà in *Mones com la Becky* or Albert Solé in *Bucarest, la memòria perduda*. The fact that among the more than one thousand localized war refuges in Barcelona, the filmmaker has chosen to foreground this one in the *Plaça del Diamant*, clearly shows his desire to merge the historic and the fictional in yet another way: that of uncovering another possible site of memory right under one of the most popular “lieux de mémoire” in Barcelona, the real and symbolic location where Mercè Rodoreda had built one of the literary cornerstones of Catalan cultural identity. The visual reference to Betriu’s film is offered in a sequence that recreates how the Barcelona Metro was often used as an underground makeshift refuge by many people during the bombing raids. In the intertextual logic of the film, just like the ruined anti-aircraft batteries, most of those underground refuges have also been literally closed up, forgotten, and erased from collective memory. That is why Garay has Maria Beltran film part of her interviews with survivors of the bombings inside these refuges and why she sees Mario Brindisi himself visiting those underground labyrinths, a symbolic counterpart to his recitation of Dante’s own entrance into the gates of Hell, itself a metaphoric itinerary that Brindisi acts out in search of his own expiation.

With the inclusion of Juan Goytisolo’s *Coto Vedado* and its evocation of the writer’s mother’s tragic death in those very bombings that the film commemorates, Jesús Garay creates yet another small film-within-a-film that works like a *mise-en-abyme* of its entire project. Indeed, the passage from personal memory into oral history via the direct testimony is duly illustrated when after a superimposition of Goytisolo’s text we see the author himself giving a direct oral account of that crucial moment in his life. And yet, as he

himself ponders: “Es que el recuerdo de un recuerdo de un recuerdo es todavía un recuerdo? No lo sé. Yo creo que fue una imagen creada posteriormente por el remordimiento de no haber intervenido para que se quedara” [Is the memory of a memory’s memory still a memory? I don’t know. I think it was an image created afterwards by the guilt of not having intervened so that she stayed] (18:40-19:07). Ultimately, what Goytisolo suggests is the intimate connection between memory and mourning, the central focus also of *Mirant al cel* as it exorcises social guilt while forcing spectators to recreate historical memory, even if this is achieved via the fictional images or imagined ghosts that come back to haunt the present. As viewers of the film, we engage in a collective act of mourning that rests on the capacity to accept and respond to the emotional demands posed by these traces of the past in our lives. Like Maria Beltran’s final act of throwing the ashes of his grandfather into the sky above Barcelona from that very ruined anti-aircraft battery where he defended the city, we, the spectators of the film, are also invited to pay tribute to our deceased loved ones in a conflict whose victims never received an official reparation. After all, as Derrida said: it is possible “to let the dead bury their dead.”

## Notes

A note on translations: unless otherwise specified all translations are by the author.

- 1 See my essays “Tradició i modernitat al nou cinema català: El cas d’*Elisa K.*” and “Catalan Cinema: An Uncanny Transnational Performance.”
- 2 For a detailed analysis of the richness within Catalan documentary, see the volume *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*, edited by Casimiro Torreiro. Also, for an informed discussion of the different trends within this new Catalan documentary, see Gonzalo de Pedro’s and Elena Oroz’s essay “Centralización y dispersión: (Dos movimientos para cartografiar la ‘especificidad’ del documental producido en Cataluña en la última década).”



- 3 In the case of Jaime Camino, it is worth recalling here how his contribution to the recovery of the country's historical memory was a constant in his film production, as illustrated in his *Las largas vacaciones del 36* (Long Vacation of 36 1976) and his remarkable, *España, otra vez* (Spain Again 1969), where, with the help of the prestigious cinema historian, Roman Gubern, he crafted the first commercial film to fully address the Spanish Civil War from the point of view of the vanquished. For a detailed analysis of that film and its relevance in the context of the historical memory debates, see Jorge Marí's "La hora perdida: memoria, olvido, reconciliación y representabilidad en *España otra vez*."
- 4 See, for instance, Esteve Rimbau's consideration of these and a few other documentaries from the transition as "cuñas" or wedges against the traditional separation between reality and fiction in this cinematic genre (Rimbau, op. cit; 27).
- 5 This concept was first coined by Sara Nadal-Melsió in her "Editor's Preface: The Invisible Tradition: Avant-Garde Catalan Cinema under Late Francoism." *Hispanic Review*, vol. 78, no. 4, Fall 2010.
- 6 For a detailed reading of this transnational aspect of the Catalan documentary, see my essay "El nuevo cine catalán y la memoria histórica transatlántica."
- 7 I have analyzed the centrality of the Alzheimer's metaphor in the new Catalan documentary in the essay "Historical Memory and Family Metaphor in Catalonia's New Documentary School." For a further discussion, see Sonia García López's essay "Filling the Voids of Memory: Alzheimer's Disease and Recent History in *Nedar* and *Bucarest, la memòria perduda*."
- 8 See his volume *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*.
- 9 As an illustration of a critical rejection of the film based on the lack of such a response, see Alex Gorina's review "Mirant l'enganyatall."
- 10 For a detailed account of this concept, see Kathryn Sederberg's dissertation: *Germany's Rubble Texts: Writing History in the Present, 1943-1951*.
- 11 I borrow this term from the title of Joan Ramon Resina's edited volume, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, a book that offers some of the basic analyses that inform this essay.

## Works Cited

- Casas, Quim. *Jesús Garay: Cineasta de l'obsessió*. Barcelona, Pòrtic/Filmoteca de Catalunya, 2009.
- De Pedro, Gonzalo, and Elena Oroz. "Centralización y dispersión: (Dos movimientos para cartografiar la 'especificidad' del documental producido en Cataluña en la última década)." *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*, edited by Casimiro Torreiro. Càtedra/Festival Cine de Málaga, 2010, pp. 61-86.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*. Translated by Peggy Kamuf, Routledge, 1994.
- Duplàa, Christina. "Memoria colectiva y lieux de m emoire en la España de la Transición." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, edited by Joan Ramon Resina, Rodopi, 2003, pp. 29-42.
- García López, Sonia. "Filling the Voids of Memory: Alzheimer's Disease and Recent History in *Nedar* and *Bucarest, la mem ria perduda*." *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 6, no. 1, 2014, pp. 19-33.
- Gorina, Alex. "Mirant l'enganyatall." *El Temps*, 1 Apr. 2008, vol. 88.
- Labanyi, Jo. "History or Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, edited by Joan Ramon Resina, Rodopi, 2003, pp. 65-82.
- Mar , Jorge. "La hora perdida: Memoria, olvido, reconciliación y representabilidad en *España otra vez*." *Un hispanismo para el siglo XXI: Ensayos de crítica cultural*, edited by Rosal a Cornejo-Parriego and Alberto Villamandos, Biblioteca Nueva, 2011, pp. 241-60.
- Marimon, S lvia. "La rebel.li  de Carla Subirana." *Time Out Barcelona*, 7 Nov. 2008, vol. 44.
- Martí-Olivella, Jaume. "Catalan Cinema: An Uncanny Transnational Performance." *A Companion to Catalan Culture*, edited by Dominic Keown, Tamesis, 2011, pp. 185-205.
- . "El nuevo cine catalán y la memoria hist rica transatl ntica." *Presencia catalana*, edited by José María Muri  and Angelica Peregrina, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, pp. 177-212.

- . “Tradició i modernitat al nou cinema català: El cas d’*Elisa K*.” *Ciutat de l’amor: Scrivere la città, raccontare i sentimenti*, edited by Maria Carreras, Nuria Puigdevall, Patrizio Rigobon and Valentina Ripa, Edizione elettronica: RISCAT / *Rivista Italiana di Studi Catalani*, Alessandria, Italy, Edizioni dell’Orso, vol. 3, 2013, pp. 53-74.
  - . “Historical Memory and Family Metaphor in Catalonia’s New Documentary School.” *JOCS (Journal of Catalan Studies)*, Anglo-Catalan Society (Electronic Journal, UK), 2014, pp. 53-71.
- Nadal-Melsió, Sara. “Editor’s Preface: The Invisible Tradition: Avant-Garde Catalan Cinema under Late Francoism.” *Hispanic Review*, vol. 78, no. 4, Fall 2010, pp. 465-68.
- Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana UP, 1994.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: *Les lieux de mémoire*.” Translated by Marc Roudebush, *Representations*, vol. 26, 1989, pp. 63-81.
- Resina, Joan Ramon, editor. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Rodopi, 2003.
- Riambau, Esteve. “Cuando las monas aún no eran como Becky: El documental catalán antes de 1999.” *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*, edited by Casimiro Torreiro. Cátedra/Festival Cine de Málaga, 2010, pp. 11-31.
- Sederberg, Kathryn. *Germany’s Rubble Texts: Writing History in the Present, 1943-1951*. 2014. University of Michigan, PhD Dissertation.
- Torreiro, Casimiro, editor. *Realidad y creación en el cine de no-ficción: El documental catalán contemporáneo, 1995-2010*. Cátedra/Festival Cine de Málaga, 2010.



# Una memoria sexuada del cosmos: El marco heteropatriarcal de la cámara telescópica de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2010)

---

Nagore Sedano Naveira  
University of Puget Sound  
[nsedanonaveira@pugetsound.edu](mailto:nsedanonaveira@pugetsound.edu)

## Abstract

In this article, I draw on Sara Ahmed's theorization of "queer phenomenology" to examine the *re-orientation* of memory discourses in Patricio Guzman's *Nostalgia de la luz* (2010).

In *Nostalgia*, the camera produces a metaleptic effect by meticulously framing, in a similar manner to that of a telescope, the background of the official historical narrative: the memory of the natural world. Guzmán's metaleptic camera teaches us an interconnected "memory of the cosmos." Yet this re-orientation of memory discourses is articulated from a family home that serves as a gendered orienting device. Following queer phenomenology,

I trace the ways in which the documentary's innovative treatment of memory is hindered by the heteropatriarchal orientation of the family home. I argue that, in *Nostalgia*, the memory of the heterosexual male subject is the one that is transmitted vertically within the heteropatriarchal family. In doing so, the documentary reproduces the familial and linear tropes that have dominated discourses of intergenerational memory transmission. Queer phenomenology warns us that Guzmán's call to "vivir en el frágil tiempo presente" is not merely a question of having or lacking memory.

Memory is a matter of following, and returning, specific lines of orientation, at the expense of others.

**Keywords:** Memory Studies; Queer Studies; Gender Studies; Latin American Documentary Film; Film Studies; Phenomenology; Post-Dictatorial Chile; Politics of Historical Memory; Patricio Guzmán; Contemporary Chilean Social Documentary

## Resumen

En el presente artículo, me valgo de la fenomenología queer de Sara Ahmed para examinar la *re-orientación* de los discursos de la memoria de Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* (2010). En *Nostalgia*, la cámara produce un efecto metaléptico al poner minuciosamente el foco, de similar manera a un telescopio, en el telón de fondo de la narración histórica oficial: la memoria del mundo natural. Pero si bien la cámara metaléptica de Guzmán nos enseña a "tener memoria" del cosmos, esta *re-orientación* se efectúa desde una casa *familiar*, es decir, un dispositivo orientador sexuado. Propongo que el innovador trato de la memoria del filme queda limitado por la orientación heteropatriarcal que marca la casa familiar, lo cual relega al fuera de campo otros paradigmas de transmisión intergeneracional de la memoria. Argumento que en *Nostalgia* es la memoria encarnada del sujeto masculino heterosexual la que se trasmite verticalmente siguiendo las líneas de la familia heteronormativa. Una lectura del documental desde la fenomenología queer nos advierte que "vivir en el frágil tiempo presente" no es simplemente una cuestión de "tener memoria" o no, sino de qué orientaciones posibilitan esa memoria y de cuáles, a su vez, posibilita ésta.

**Palabras clave:** Estudios de la memoria; Documental Latinoamericano; Estudios de cine; Fenomenología; Chile post-dictatorial; Política de la memoria; Patricio Guzmán; Documental social chileno contemporáneo; Estudios de género; Estudios queer

“Haciendo esta película, mirando hacia atrás, estas bolitas [canicas] también me recuerdan la inocencia de Chile cuando yo era niño. En esa época, cada uno de nosotros podía guardar en el fondo de sus bolsillos el universo entero.”

—*Patricio Guzmán*

**T**ras casi cuarenta años de carrera cinematográfica, el conjunto de la obra documental del chileno Patricio Guzmán ha forjado, en palabras del crítico Patrick Blaine, un “archivo de memoria” de la historia contemporánea de su país natal. Pieza clave de esta reflexión cinematográfica sobre la memoria es su penúltimo documental *Nostalgia de la luz* (2010). En el filme, los crímenes contra la humanidad cometidos por el régimen de Augusto Pinochet se tornan en escenario para re-pensar el proyecto de memoria histórica chileno. El cineasta-narrador en primera persona, como se advierte en el epígrafe que remite a un fragmento de la escena final, se vuelca en la metalepsis (“haciendo esta película”) para poner el foco en el *backstage* (la inocencia infantil como metáfora del Chile pre-dictatorial) de la memoria (“mirando hacia atrás”). La teatralidad de la narración histórica se acentúa con una panorámica lenta a un mini-escenario compuesto por un taburete repleto de canicas que, según la voz en off, representa cada planeta de la constelación de problemas de Chile. Esta cadena de metáforas de la naturaleza no es fortuita; expone la novedosa apuesta del director en reconceptualizar la memoria reciente de la nación como parte inseparable de la memoria de la tierra. Al igual que en una galaxia de canicas, cada elemento físico guarda una traza histórica que orienta e interconecta al individuo con la constelación temporal y espacial del presente político. Esta nueva dirección de la memoria está guiada por la

corriente historiográfica de la Gran Historia (Big History), la cual aboga por difuminar las barreras que separan la historia natural de la humana.

En el presente artículo me valgo de la fenomenología *queer* feminista de Sarah Ahmed para examinar el potencial y las limitaciones de la *re-orientación* de los discursos de la memoria que plantea *Nostalgia*. Desarrollo una lectura crítica del dispositivo fílmico que sustenta esta maniobra: la metalepsis producida por el paralelismo entre la cámara y el telescopio. Propongo que la metalepsis *desorienta* al poner minuciosamente el foco, de similar manera a un telescopio, en el telón de fondo de la narración histórica oficial: el mundo natural y el doméstico. Pero el carácter meta-narrativo de la metalepsis también nos *re-orienta*. Este dispositivo fílmico nos muestra la fragilidad del presente al *dirigir* nuestra mirada hacia la traza histórica, la memoria, que albergan los objetos domésticos y el desierto de Atacama. Curiosamente lo que desmantela el novedoso tratamiento de *Nostalgia* del género documental es su falta de atención al género y la sexualidad. Defiendo que la obra, pese a romper el marco antropocéntrico e historicista del documental de la memoria histórica, reproduce el marco heteropatriarcal que históricamente ha guiado los discursos de memoria de la izquierda. El filme de Guzmán reinscribe el sujeto histórico tradicional de la nación capitalista. No sólo es el sujeto masculino heterosexual quien hace y escribe memoria histórica, sino que es su memoria encarnada la que se trasmite dentro de la familia heteronormativa. *Nostalgia* se suscribe a una visión heteropatriarcal de la operativa de la memoria que relega al fuera de campo la historia de la lucha política de todo aquel que no encaje con el sujeto histórico (masculino y heterosexual) tradicional.

### ***Nostalgia de la luz: Punto de llegada y partida***

*Nostalgia* es un film que esboza el Chile contemporáneo a través de una narrativa que cohesionan esferas aparentemente dispares como la astronomía, la arqueología o la búsqueda de los cadáveres de aquellos asesinados bajo la



dictadura de Pinochet. Todos ellos comparten un espacio y tiempo común que se convierte en eje central narrativo: el desierto de Atacama. Por medio de entrevistas, el documental revela que desde este desierto, o como argumenta Guzmán “gran libro abierto de la memoria,” los astrónomos miran al cielo con los telescopios más grandes del mundo, los arqueólogos indagan en su suelo para observar el paso del tiempo y los familiares de las víctimas de la dictadura excavan su tierra seca en busca de sus difuntos.

La obra es la pieza más novedosa de una carrera cinematográfica centrada en la historia contemporánea chilena y la primera de una trilogía en marcha. Al relacionar temáticamente esta obra con el resto del corpus documental de Guzmán, para Michael Chanan, “[Guzmán] emprende otro viaje hacia el espacio de amnesia que es la historia de Chile” (“Nostalgia” n.p.). Sin embargo, esta obra no se trata simplemente de “otro viaje” o un viaje más a una materia que el director ya venía trabajando desde *La batalla de Chile* con obras como *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001), *Salvador Allende* (2004) o *Chile una galaxia de problemas* (2010). Lo que tiene de especial esta nueva mirada a la memoria histórica es que se extiende al uso de la cámara y el cine, para teorizarlos como, en palabras de Julieta Vitullo, “artificio que posibilita metáforas y abre caminos para un viaje por el tiempo que se presenta como una máquina de indagación y sondeo (como el telescopio)” (181). El mensaje de Guzmán involucra no sólo a nivel instrumental, sino también a nivel conceptual a la cámara como herramienta que lo codifica, transmite y somete a estudio. Con ello, elabora una obra innovadora que repiensa la orientación espacio-temporal del documental social, difuminando las barreras que lo separan del género científico.

Este peregrinaje se suma, además, al giro subjetivo y el tinte autobiográfico del documental chileno contemporáneo. El documental lanza una mirada a la memoria colectiva vía la memoria individual. El director se inserta en la obra como narrador en primera persona que repasa el pasado y presente del país.

En este sentido, *Nostalgia* es integrante de lo que Valeria Valenzuela identifica como género “híbrido.” En “Yo te digo que el mundo es así: Giro performativo en el documental chileno contemporáneo” (2006), Valenzuela define el “género híbrido” como una categoría relativamente nueva del documental histórico chileno que se viene gestando desde los años noventa (12). Para Valenzuela, la interferencia del cineasta en el objeto filmado es una tendencia que manifiesta un nuevo acercamiento al documental chileno: se deja atrás su “función probatoria,” para enfocarse en su performatividad. Este nuevo carácter subjetivo y auto-referente marca un giro de “la representación de lo real” a “lo real de la representación” que no aspira únicamente a la reconstrucción de la memoria, sino a subrayar la manera particular “en que cada uno recuerda, y a partir de esto, opta y construye su forma de entender el mundo” (18). Coincido con Valenzuela en afirmar que Guzmán, ya desde *Chile, la memoria obstinada* (1997), experimenta con derrocar las barreras del género con la inserción de su experiencia personal. Sin embargo, en *Nostalgia*, Guzmán novedosamente dirige esta experiencia personal hacia la memoria de la tierra.

Me apoyo en la fenomenología para examinar esta reformulación de la memoria por su énfasis en la experiencia de la percepción sensorial, intencionalidad y significación. En particular, me centro en el trabajo de Sarah Ahmed por su acercamiento interseccional a las diferentes variables identitarias (raza, género, sexualidad...) que configuran nuestra toma de conciencia. En “Orientations: Toward a Queer Phenomenology” (2006), Ahmed argumenta que el sujeto se constituye como tal por medio de orientaciones. Éstas se entienden como los puntos cero donde el mundo se despliega ante el sujeto, poniendo en su horizonte ciertos objetos y no otros (543). Esta serie de objetos inmediatos condicionarán nuestra relación con el mundo: “the objects that we direct our attention toward reveal the direction we have taken in life. If we face this way or that, then other orientations things, and indeed spaces, are relegated to the background; they are only ever co-perceived” (546-47).

Para Ahmed, lo *queer* supone una política de desorientación que atenta contra lo socialmente aceptable. Al cuestionar la manera de estar en el mundo o la configuración espacial y temporal que impone la heteronormatividad en nuestros cuerpos, lo *queer* pone a nuestro alcance otro tipo de objetos. Pese a que Guzmán no comparte la preocupación interseccional de Ahmed, *Nostalgia* inserta en nuestro horizonte elementos y conexiones entre ellos que la narración histórica oficial obvia.

En otras palabras, la fenomenología permite examinar la desorientación que produce el documental en el espectador al resaltar en primer plano aquello que tradicionalmente ha quedado fuera del encuadre del documental sobre la memoria histórica de Chile: la memoria de la naturaleza. Guzmán lanza su mirada fenomenológica a la realidad física desde la “Gran Historia.” Esta escuela, según explican Craig Benjamin, Esther Quaedackers y David Baker en *The Routledge Companion to Big History* (2018), retoma los presupuestos de la historiografía de la antigüedad clásica para abogar por una narrativa que unifique la historia del ser humano y la del mundo físico que habita (4). En una entrevista con Chris Darke para *PBS*, la propia reflexión de Guzmán acerca del filme hace eco de estos preceptos: “In *Nostalgia* there is, of course, an element of philosophical reflection on the relationship between human life and the life of the cosmos, on human memory and the memory of the stars, of infinity” (Guzmán en Darke). Es precisamente el acercamiento de la Gran Historia el que el cineasta desarrolla en sus dos obras posteriores, *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019), convirtiendo a *Nostalgia de la luz* en la primera pieza de una trilogía. En este corpus documental, el director se suscribe a la consiliencia que propone esta corriente historiográfica con el fin de, en palabras de David Christian, entender de manera holística nuestro mundo presente (16).<sup>1</sup> Siguiendo esta metodología, *Nostalgia* desarrolla un análisis interdisciplinario (astronomía, historia, arqueología...) que liga el pasado reciente del ser humano con la historia del planeta y la del universo.

La crítica no ha pasado por alto este giro al mundo natural, lo que para John Parham y Pippa Marland convierte a *Nostalgia* en eco-documental.<sup>2</sup> El presente ensayo presta atención al *cómo* se construye filmicamente este giro desde la perspectiva de la fenomenología. Esta ciencia, la fenomenología, ofrece un modo de investigación idóneo para esclarecer dos puntos interconectados: por un lado, cómo el tratamiento de *Nostalgia* de la recepción afectiva de la imagen en movimiento replantea formalmente el género documental; y por otro, la reorientación temporal y espacial de los discursos de la memoria que formula esta innovación estética. Recurro a la fenomenología, por lo tanto, como un marco teórico que permite analizar ambos: la mirada de Guzmán a la realidad física y la codificación de ésta filmicamente con fines políticos. Con ello, mi objetivo no es analizar detalladamente la retórica ecologista del documental. En lugar de ello, busco esclarecer las limitaciones de esta *re-orientación* de los discursos de la memoria en lo que respecta al pasado dictatorial reciente de Chile. Los postulados de Ahmed son imprescindibles en este punto. A la hora de definir lo que constituye una desorientación *queer* que atente contra la heteronormatividad, en *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others* (2006), Ahmed insiste en que no toda desorientación implica una transgresión; “The form of politics that proceed from disorientation can be conservative, depending on the “aims” of their gestures, depending on how they seek to (re)ground themselves” (158). Lo que importa es el potencial de la nueva dirección planteada tras la desorientación y de ahí, la necesidad de ver *Nostalgia* desde la fenomenología *queer* para vislumbrar dónde y por qué quiebra su potencial transformador respecto a la política de memoria histórica de Chile. En las próximas páginas, propongo una lectura crítica del filme de Guzmán desde Ahmed con el fin de iluminar la visión tradicional de la memoria de la resistencia anti-Pinochet desde la cual Guzmán articula la “nueva” dirección del documental social.

## Una mirada telescópica a la realidad física

A través de la metalepsis, Guzmán codifica su proceso de toma de conciencia de la “memoria de la tierra” de manera que el espectador se vea forzado a repensar el propio suyo, es decir, a *reorientarse* en términos espaciales y temporales. Ya desde su propia apertura, *Nostalgia* hace uso de la metalepsis con la analogía entre la cámara y el telescopio para incitar a la audiencia a cuestionar su relación con el documental social. El filme comienza intercalando primeros planos y planos detalle de diversas piezas, tornos, ruedas o engranajes de un telescopio que, tal y como indica el sonido diegético, está a punto de ponerse en marcha. Después de un fundido a negro y dar paso al título, se vuelve a primeros planos del telescopio, pero haciendo inciso esta vez en su enfocador y ocular, como si el director quisiera incitar al espectador a mirar por éste. Seguido, con un contrapicado que imita la misma postura que ha adquirido el telescopio preparado ya para operar, la cúpula del observatorio se abre y da paso a una luz blanca procedente del exterior. La siguiente secuencia presenta imágenes de la superficie lunar. A continuación, desde el interior de una casa, un primer plano ligeramente contrapicado muestra una ventana y en ella, se reflejan las sombras de las hojas de árbol. Esta secuencia inicial marca una pauta para leer el resto del documental: las imágenes que Guzmán como documentalista registra con su cámara se presentan como si fueran imágenes que ha obtenido un astrónomo por medio del telescopio. Este paralelismo metafórico deshace las expectativas temáticas del documental sobre la memoria histórica, es decir, *desorienta* a la audiencia al sumarse a la consiliencia por la que aboga la Gran Historia.

Es en esta segunda escena donde se da comienzo a la narración de Guzmán, contextualizando la obra a través del “viejo telescopio alemán” de su infancia “que todavía funciona” en Santiago de Chile. Acompañado de la voz en off del narrador-director, la cámara realiza una secuencia lenta de primeros

planos de los objetos domésticos: una silla, una mesa, las sombras de las hojas de árbol en el suelo, un sofá, una máquina de coser antigua. Según explica la narración, estos instrumentos pertenecen a un pasado de Chile, un tiempo que coincidió con la niñez del director: “Estos objetos, que podrían haber sido los mismos que había en mi casa, me recuerdan ese punto lejano cuando uno cree que deja de ser niño” (04:38-49). El autor recurre a este escenario familiar, en el doble sentido de la palabra, para *re-orientar* al espectador hacia, o hacer accesible para éste, su acercamiento a la memoria de Chile desde la Gran Historia. Al igual que el telescopio, la cámara del documentalista chileno se vale del primer plano lento para poner entre paréntesis estos objetos y tornarlos en dispositivos que *orientan* temporal (el pasado pre-dictatorial) y espacialmente (Chile) la narración fílmica. La pasión por la astronomía con la que se inicia el filme se sitúa como elemento inherente de la memoria de un pasado que se materializa en una casa familiar “típica” chilena que podría ser la del autor, si bien no lo es. Por ello, los objetos que componen esta casa no se tornan en el anclaje de la memoria individual del director, sino en la memoria colectiva de Chile que es a su vez parte de la memoria de las estrellas.

La crítica ha analizado la materialización de la memoria en objetos como un rasgo distintivo de la obra documental de Guzmán. En *Mapping Memory: Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas* (2019), Kaitlin Murphy argumenta que sin objetos las historias memorialísticas carecerían de inmediatez, “would lack the same level of poignancy and irrefutability, because objects imbue stories with a sense of tangible immediacy” (68). Los objetos, al encarnar vidas e historias pasadas, tienen un carácter performativo del que se vale el documentalista chileno, según Murphy, con el fin de visibilizar la presencia del pasado en el presente y así preservar la memoria (67). Coincido con Murphy en que Guzmán confiere a los objetos un estatus didáctico. En tanto a anclaje de la memoria de un pasado pre-dictatorial, los objetos de esta casa “familiar” buscan generar reflexión acerca

de la orientación afectivo-política del espectador. El axis de esta maniobra es la meta-narratividad de la metalepsis, articulada en base del dispositivo fílmico que Malin Walhberg acuña como “frame-breaking events,” es decir, eventos que rompen el encuadre/marco. El marco, según explica Walhberg en *Documentary Time: Film and Phenomenology* (2008), se entiende como una presuposición socio-cultural que gobierna nuestra lectura y reacción hacia una situación determinada (50). Los “frame-breaking events” son aquellos entre la audiencia (una risa inesperada) o dentro del espectáculo (una toma larga sin carga dramática) que provocan que el espectador reflexione sobre la situación, historia o imagen (52).

En esta secuencia de la casa familiar el efecto reflexivo se logra gracias al funcionamiento del primer plano lento a modo de un “frame-breaking event.” Como plantea Michael Chanan en *The Politics of Documentary* (2007), el primer plano lento dota de trascendencia al fenómeno bajo observación y así proporciona, “the impression of seeing things as we’ve never seen them before” (97). El rastreo fenomenológico de Guzmán recurre a este dispositivo fílmico para tornar en extraños, en hacer que “veamos por primera vez,” objetos domésticos. Para Ahmed, esta clase de objetos son precisamente históricos porque tradicionalmente son obviados, es decir, quedan fuera de nuestro enfoque debido a que nuestra excesiva familiaridad con ellos hace que olvidemos la historia que encierran (164). Al enmarcar estos objetos mediante la mirada de asombro que evoca el primer plano lento, Guzmán da visibilidad a esta historia, haciendo que éstos se repletan de “vida.” Por ponerlo en términos de Ahmed, el primer plano lento de objetos cotidianos provoca que “lo familiar baile de vida”: “[wonder directed at the objects we face] allows the familiar to dance with life again” (164). Esta mirada de asombro trae consigo una re-orientación temporal. El filme intenta simular la temporalidad de esta constelación de memoria espacializada vía una especie de montaje poético que “despierta,” o hace “bailar de vida,” la traza histórica

que albergan objetos cotidianos. El primer plano lento no se encadena en base a la linealidad del causa-efecto de la continuidad narrativa clásica, sino a través de un ritmo y tiempo fílmico no progresivo dramáticamente. De similar manera al discurso poético, *Nostalgia* presenta una sucesión temporal de imágenes cuyo principio organizativo es el paralelismo metafórico entre objetos que *performan* historias pasadas. Esto deriva en un lenguaje poético con carácter meta-narrativo que alienta la interpretación del espectador para que reconozca la importancia del pasado reciente (el Chile pre-dictatorial) y el distante (la materia de las estrellas) en su presente cotidiano.

No es casual que una casa antigua que, según Guzmán podría ser la de su infancia, se convierta en el “punto cero” de la orientación de su memoria encarnada. La casa familiar es, a fin de cuentas, un dispositivo orientador: el espacio que habita y orienta al director. Este dispositivo orientador “domestica” la *desorientación* que provoca la secuencia inicial de imágenes de astros al romper el marco antropocéntrico, las expectativas temáticas, del documental social. La casa familiar se sitúa como metonimia de la nación para ligar la historia del mundo natural con la historia reciente de la nación chilena de manera accesible para el espectador. Pero en este espacio también se materializa la memoria y con ello, una interacción entre objetos y cuerpos que marca una temporalidad. Estos objetos son portavoces del potencial revolucionario que albergaba el pasado pre-dictatorial, condensado en la metáfora del niño a punto de convertirse en adolescente. En la siguiente escena, hay una transición de la imagen frontal de la casa de la infancia a imágenes de estrellas a través de una “tormenta” de partículas blancas. La voz en off refuerza la metafórica asociación entre tormenta, adolescencia y revolución al referirse al gobierno de Allende: “Un viento revolucionario nos lanzó al centro del mundo. Yo tuve la suerte de vivir esa aventura noble que nos despertó a todos. Esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma” (06:20-34). La narración prosigue para situar esta temporalidad como una



fallida; como una pérdida provocada por la dictadura de Pinochet: “Más tarde, un golpe de Estado barrió con la democracia, los sueños y la ciencia. A pesar de vivir en un campo de ruinas, los astrónomos chilenos continuaron trabajando con el apoyo de sus colegas extranjeros” (07:22-40). Aunque esta temporalidad se haya quebrado, las ruinas de este proyecto revolucionario siguen formando parte de nuestro presente cotidiano, como denota la memoria que albergan los objetos domésticos al ser mirados con asombro.

En otras palabras, la mirada nostálgica a la casa familiar no se entiende aquí como un ritual melancólico vaciado de potencial político transformador. *Nostalgia* no se suma a la melancolía pasiva que viene caracterizando el discurso derrotista de la izquierda tras el colapso de la Unión Soviética en 1989 y el posterior apogeo del modelo político-económico neoliberal.<sup>3</sup> La mirada de asombro, el primer plano lento que “hace bailar de vida” la traza histórica de los objetos domésticos donde se materializa la memoria del Chile pre-dictatorial, se aproxima más bien a la “dialéctica de la derrota” que Enzo Traverso rastrea en una vertiente del comunismo del siglo XX. El crítico italiano desentierra en el pensamiento de Walter Benjamin dos acercamientos contrapuestos a la melancolía: por un lado, la melancolía pasiva, cínica y acrítica en la que se basa el tiempo homogéneo, lineal y vacío del historicismo; por el otro, la melancolía crítica como epistemología alternativa. Traverso asocia esta última con la dialéctica de la derrota comunista, postulando esta melancolía comunista benjaminiana como “historical and allegorical insight into both society and history that tries to grasp the origins of their sorrow and collects the images and objects of the past waiting for redemption” (48). Siguiendo la melancolía comunista benjaminiana, el documental apuesta por un tiempo de narración histórica que “haga bailar de vida”, redima, la traza histórica de objetos domésticos, en lugar del historicismo que los desecha o relega a telón de fondo vaciado de significado. La metalepsis provocada por el primer plano lento, y reforzada por un montaje poético ajeno a la temporalidad lineal

del historicismo, nos enseña a ver, *orienta* nuestra mirada hacia, la memoria del mundo doméstico de la casa familiar. En la traza histórica de objetos domésticos se materializa la memoria encarnada de un pasado pre-dictatorial chileno que está a punto de transformarse radicalmente con el ascenso al poder de Allende. En breve, *Nostalgia* se abre con un retorno a un proyecto político pasado fallido que no ha desaparecido. Esta mirada *telescópica* al mundo doméstico nos revela que las trazas de este pasado están presentes en nuestro foro más íntimo y cotidiano.

### **“Gran libro abierto de la memoria:” Atacama como cronotopo**

La crítica al tiempo lineal, homogéneo y vacío del historicismo se condensa en la nueva dirección de los discursos de la memoria que propone *Nostalgia* en base al planteamiento historiográfico de la Gran Historia. Guzmán *desorienta* el documental social para *re-orientarlo* hacia el desierto de Atacama. El filme no relega la naturaleza a telón de fondo, o siguiendo los postulados de Ahmed, no obvia la historia que encierra. En lugar de ello, la voz en off, al compás de planos lentos, nos presenta este espacio natural como “el gran libro abierto de la memoria,” es decir, como sinécdoque de la historia cosmos. Todos los elementos de la mise-en-scène (la máquina de coser, las estrellas o los entrevistados) albergan una memoria y un componente alegórico como traza de otra traza histórica. Sin embargo, el “gran museo” que captura todas estas dimensiones materiales y temporales es el desierto de Atacama. Si la casa familiar de la infancia es el “punto de partida” que guía la reconstrucción del pasado político de la nación chilena, el desierto de Atacama es el gran dispositivo orientador que modela una narración histórica unificada (la historia del ser humano, la tierra y el universo). De ahí, la posibilidad de entender el desierto de Atacama como cronotopo artístico. Basándose en la teoría de la relatividad, Mijaíl Bajtín teoriza el cronotopo literario como el discurrir del tiempo condensado en un espacio: “la unión de los elementos espaciales y

temporales en un todo inteligible y concreto” (2).

No es de extrañar que Guzmán torne en gran dispositivo orientador o en cronotopo artístico este desierto. Atacama es el paradigma de consiliencia de la Gran Historia. El dinamismo de este espacio viene dado por su interacción eterna con el tiempo, o en palabras de Guzmán, por ser un desierto sin una gota de humedad que, “está lleno de historia.” Su particular geografía pone a nuestro alcance elementos de pasados distantes: desde imágenes de los pastores precolombinos grabadas en las piedras hasta los meteoritos que dice albergar bajo las rocas, pasando por hospedar los telescopios más grandes del mundo. Pero su ubicación también lo convierte en testigo de las atrocidades del pasado cercano de Chile. En Atacama yacen, entre otros, un cementerio de trabajadores del mercado capitalista “vertiginoso” del salitre del siglo XIX; o Chacabuco, el campo de concentración más grande durante el régimen dictatorial de Pinochet. Es por ello que en este desierto se unen arqueología, astronomía y memoria histórica. En Atacama, confluyen la cámara del director con las miradas inquisitivas de, entre otros, el astrónomo Gaspar, el arqueólogo Lautaro y Victoria o Violeta, mujeres que buscan los restos de sus familiares asesinados por Pinochet.

La cartografía de este “gran libro abierto de la memoria” se teje meta-narrativamente a través de las reflexiones de carácter pedagógico de quienes habitan, de una u otra forma, este espacio. La propia voz-en-off del director-narrador introduce la primera gran lección que nos brinda Atacama: “Aquí, más que ninguna otra parte, yo tengo la impresión que el desierto nos revela un secreto” (17:29-37). Seguido, el astrónomo Gaspar declara que, desde un punto de vista físico, el presente es “una línea muy delgada.” Debido a una ínfima distancia entre la luz y el espacio, siempre habrá un desfase temporal entre la imagen del mundo y nuestro momento de percibirla, es decir, una especie de “nostalgia” provocada por la luz. De ahí la gran paradoja del tiempo y el “secreto” del título del documental, homónimo del libro del astrofísico y

poeta francés Michel Cassé. Lo que percibimos como presente no es más que un reflejo nostálgico. En este sentido, coincido con Tamara Lea Spira en su lectura del tratamiento de la metáfora de la luz en el documental en “Toward a New Temporality and Archive of Revolution: Patricio Guzmán’s *Nostalgia for/of the Light*” (2012). Esta metáfora, tal y como explica Spira, condensa la fragilidad del marco temporal presente, “light, which allows an experience of the ‘present’ is hence inherently nostalgic, just as we are left nostalgic for a past that is always fleeting” (n.p.). El presente no es más que la nostalgia de la luz que lo que proyecta. Por ello, tal y como expone Guzmán en una entrevista, el presente carece de sentido si no se entiende su interacción con el pasado que lo constituye: “It’s a film about the past, a demonstration that the most important thing in life is the past, because the whole territory of the past is fundamental for people and the future” (Guzmán en Darke). Este filme sobre la memoria centrado en Atacama pone en evidencia la gran paradoja del tiempo al revelar la centralidad de, e interconexión entre, todos los pasados. El cineasta chileno prosigue en la entrevista aclarando esta mirada a la memoria histórica desde la Gran Historia: “In as much as we are human beings, we are the inheritors of generation upon generation going back to pre-history, and the matter of our bodies is the matter of the stars. We belong to the Milky Way—that’s our home, not just the Earth” (Guzmán en Darke).

Aún así, no todas estas memorias son intercambiables. Al equiparar la *orientación* hacia el pasado de los astrónomos, arqueólogos y documentalistas con la de Victoria o Violeta salta a la vista que la memoria traumática encarnada de estas mujeres es infinitamente más dolorosa que la de los científicos. Sin embargo, tal y como reitera el astrónomo Gaspar, es la búsqueda de estas mujeres la que la sociedad amnésica de Chile necesita revalorizar. La unificación de las memorias cercanas y distantes que cohabitan Atacama ilumina, por tanto, las carencias de la narración histórica oficial chilena. Según explican el director-narrador y el arqueólogo Lautaro, el país se vuelca en el estudio

del pasado más lejano, mientras que el golpe de Estado bloquea el proyecto de memoria histórica: “Es una paradoja. El pasado más cercano a nosotros lo tenemos encapsulado; es una paradoja enorme... Nuestras historias más cercanas las hemos mantenido en un nivel de ocultamiento” (26:24-27:18). Atacama, no obstante, es una constelación de la memoria que revela la fragilidad del presente al visibilizar alegóricamente las trazas históricas que la visión lineal, patriótica y progresista de la “Historia” intenta ocultar. Este “gran libro abierto de la memoria” nos enseña, además, a vislumbrar en estas trazas (el cementerio, los meteoritos, los dibujos de las rocas...) la interacción entre ser humano y su entorno físico. La melancolía activa de los supervivientes de la dictadura, del mismo modo que la de los astrónomos o arqueólogos, se dirige críticamente hacia las trazas históricas que preserva el desierto con el fin de entender el presente y extraer lecciones para el futuro.

A nivel fílmico, el propio documental *performa* esta concepción temporal del presente. En la anterior sección, discutía que la narración histórica alternativa que propone *Nostalgia* se organiza en base a una temporalidad no-lineal, basada en la asociación metafórica o en el montaje poético. La conceptualización fílmica de Atacama como cronotopo refuerza la temporalidad de simultaneidad de este montaje poético. Atacama no encaja con los cronotopos clásicos del documental—el viaje o el ciclo de una medida del paso del tiempo exterior como el día o el año. El cronotopo de Guzmán se mueve en un tiempo verbal más en línea con el “presente perfecto.” Según la gramática, el “presente perfecto” es un tiempo verbal que expresa cómo el pasado sigue entrometiéndose en el presente y que condiciona a éste, destapando la interacción y simbiosis entre ambos marcos temporales. Atacama es la imagen del pasado por la que se mueven en el presente los arqueólogos, pero también, como explica Lautaro, la coordenada desde donde los astrónomos se *orientan* en base a imágenes de un pasado más distante. Al conectar estas reflexiones meta-narrativas de los entrevistados con el

paralelismo entre la cámara y el telescopio se intensifica esta metalepsis. Con la ayuda del cronotopo de Atacama, esta metalepsis nos alienta a ver la temporalidad de la imagen en movimiento que el cine, como máquina del tiempo, esconde. Al igual que un astrónomo, el espectador de *Nostalgia* estará analizando imágenes del pasado como inherentes al momento presente para dar sentido a lo que está viendo en ese instante.

La función metaléptica y pedagógica del paralelismo entre cámara y telescopio se hace evidente en la escena final: “Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad, siempre nos atrae. Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte. Cada noche, lentamente, impasible, el centro de la galaxia pasa por el cielo de Santiago” (1:27:12-52). Esta apelación de la voz en off al espectador cierra el documental con una panorámica circular que registra desde las alturas el Santiago de Chile nocturno. El narrador-director resume así el enunciado que plantea *Nostalgia*: la Gran Historia *dirige* nuestra mirada hacia la memoria, la traza histórica, que alberga nuestro frágil presente para *orientarnos* temporalmente hacia un “presente perfecto.” La conducta ejemplar que sugiere el cineasta es, entonces, aquella que ponen en práctica todos los entrevistados en el documental al esbozar un presente sustentado en una mirada retrospectiva. Pero también la propia conducta de Guzmán: el enunciado de *Nostalgia* es de carácter performativo para éste. Al lanzar una mirada al pasado pre-dictatorial de Chile (su niñez), el director explora cómo esta orientación perdida determina su forma de entender el presente político. Este enunciado performativo será redoblado al alcanzar a su receptor por la paradoja temporal inherente al medio cinematográfico.

### **El marco heteropatriarcal: La memoria como herencia familiar**

*Nostalgia* es un filme preocupado por, aparentemente, todo tipo de interconexiones (lo individual y lo colectivo, la ciencia y el arte, lo social y lo

natural, pasado y presente...) y por cómo estas colocan en nuestro alcance elementos que el tiempo lineal, homogéneo y vacío de la narración histórica oficial relega a telón de fondo (la naturaleza, el mundo doméstico y lo personal). Es por ello sorprendente la falta de atención a las intersecciones identitarias que *orientan* la propia manera de habitar el mundo del director. El documental comienza anclando la visión del narrador-director del pasado en la casa familiar, pero obvia cualquier tipo de reflexión sobre cómo este dispositivo orientador media su propia mirada a la memoria. Guzmán desafía la visión historicista al traer a primer plano la memoria encarnada de un Chile pre-dictatorial a punto de transformarse políticamente, la cual se materializa en la traza de objetos domésticos. Sin embargo, ni esta memoria ni la *orientación* que marcan son neutros. La mirada de asombro que dirige a estos objetos relega al fuera de campo parte de la historicidad que su cotidianidad encierra. La repetición de la familia heteropatriarcal, esta orientación, se materializa en los objetos del hogar para “ponerles sexo” y al mismo tiempo, borrar la traza histórica de esta labor. Según explica Ahmed, la repetición provoca que experimentemos las *orientaciones* como *originarias*: “[orientations] can operate simultaneously as effects and be lived or experienced as if they are originary or a matter of how one’s body inhabits the world” (*Queer Phenomenology* 80). A la hora de recrear la posible casa de la infancia del director, *Nostalgia* cae en esta experimentación de la familia heteropatriarcal como lo originario, lo familiar. Al compás de la voz en off del director-narrador, los planos de objetos sexuados pincelan al resto de la familia “típica” chilena de los años 70. La división de trabajo de la nación patriarcal capitalista ayuda a trazar estos retratos: una máquina de coser se convierte en sinécdoque de la madre, mientras que una radio antigua y un primer plano de una silla nos evoca la figura del padre. Las mesas para reuniones familiares y el cuadro de *La última cena* terminan de consagrar, de dar cohesión, a esta “típica” familia chilena católica. En breve, la memoria que este montaje poético nos incita a rescatar vía la melancolía activa tiene sexo y sexualidad.

Esta exposición de objetos domésticos enmascara una historia de organización sexual del mundo doméstico y forma de la familia (la pareja heterosexual).

El director-narrador no cuestiona este marco, la dirección heteropatriarcal, que *performa* la casa familiar de la infancia y junto con ello, el “punto cero” de la *re-orientación* hacia la memoria del filme. El obviar esta posición limita de varias maneras su “novedoso” acercamiento a la memoria desde la Gran Historia. En primer lugar, *Nostalgia* podría desarrollar un acercamiento más riguroso a la memoria de la naturaleza si no omitiera la labor social que hace que ésta sea legible para el ser humano. Es decir, el filme relega al fuera de campo la imposibilidad de acceder a la historia del mundo natural sin la mediación de lo social. Pero en este ensayo, mi preocupación recae en las implicaciones de esta omisión en lo que concierne a los discursos de la memoria de la dictadura de Pinochet. El marco heteropatriarcal del documental reitera el tradicional reconocimiento del sujeto histórico, el que hace y el que escribe historia, como masculino heterosexual. Con ello, termina reproduciendo la operativa de poder de la nación heteropatriarcal. Pese a ser obviado o reducido a telón de fondo, este posicionamiento no deja de ser político y tiene dos consecuencias principales interrelacionadas: por un lado, el filme confina al sujeto femenino al ámbito de lo familiar y, por otro, la trasmisión de la memoria se enmarca en la retórica de reproducibilidad heterosexual.

La melancolía comunista benjaminiana que revaloriza el filme poco tiene de equitativa. La división del trabajo de la nación patriarcal capitalista que evoca la secuencia inicial del hogar se extiende al exterior. En *Nostalgia*, el mundo de la ciencia parece ser exclusivo al sujeto masculino, tal y como sugiere el género de todos los expertos científicos que comparten el conocimiento de su disciplina. El documental articula una oposición jerárquica sexuada entre el conocimiento de la memoria distante que valora la nación chilena (la arqueología, la astronomía ...) y la memoria encarnada de un pasado reciente. Esta oposición jerárquica se podría interpretar como una crítica de la nación patriarcal capitalista que



equiparase el tratamiento del género femenino con el de la memoria histórica. No obstante, pese a condenar el tradicional fuera de campo del sexuado mundo doméstico y la naturaleza en la historia oficial, Guzmán no cuestiona las propias relaciones de poder que constituyen estos campos ni la relación de éstos con la historia. En lugar de fijar el foco en los procesos histórico-políticos que sexualizan la división del trabajo capitalista, las entrevistas a mujeres en el documental reiteran el binario sexuado razón-ámbito político (masculino) versus emoción-ámbito de lo privado (femenino). El filme codifica la mujer y su memoria en clave de un duelo sexuado, de una labor afectiva “femenina”, hacia un sujeto masculino político. La memoria encarnada de Violeta y Vicky adquiere estatus histórico únicamente en función de la lucha política del sujeto masculino desaparecido hacia quien se dirige el duelo.

El propio trato del escenario en el que se presentan estas entrevistadas refuerza esta concepción. *Nostalgia* explota la tradicional asociación del género femenino con la naturaleza de manera que el duelo de estas mujeres sature de emoción el paisaje en el que se materializa la memoria: el desierto de Atacama. En “Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric Universe Memory in *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010),” David Martin-Jones nota el paralelismo entre la cara de angustia envejecida de Violeta y la orografía del paisaje que le sirve de fondo. Para Martin-Jones, el efecto de esta analogía es la personificación, el poner cara y afecto, a la traza histórica de la memoria reciente de Chile que encierra el desierto: “Berríos’s story appears as though spoken by the landscape precisely because Berríos has physically become a part of the landscape through her repetitive actions in that space” (720). En la primera sección de este ensayo, argumentaba que el montaje fotogénico de la segunda secuencia enfatiza la mirada de asombro telescópica, el primer plano lento, a los objetos doméstico para hacer “bailar de vida” su traza histórica. La cara de angustia femenina donde se visibiliza el duelo produce el mismo efecto en los elementos naturales que comprende Atacama. No es mi

intención sugerir que el duelo de estas mujeres debe ser relegado a telón de fondo, sino cuestionar la manera en que esta labor afectiva se codifica como femenina filmicamente vis-a-vis el sujeto científico y político masculino. En *Nostalgia*, quien inscribe esta labor afectiva en la historia, al igual que quien escribe la memoria del universo o la de la pre-historia, es el sujeto masculino. Quien eleva el duelo de estas mujeres a rango histórico y redime la lucha del sujeto político masculino represaliado no es otro que el cineasta.

Este marco heteropatriarcal no es exclusivo a *Nostalgia*, sino más bien una limitación histórica de la izquierda y su melancolía activa benjaminiana. Según advierte Carl Fischer en *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965–2015* (2016), las afirmaciones masculinistas imperan en las obras nostálgicas de la izquierda chilena: “the masculinist assumptions underlying the utopian visions of equality and socialism in nostalgic artistic works created after the fall of the UP can be easily identified” (9). Para Fischer, son pocos los artefactos culturales memorialísticos sobre el periodo de la dictadura que se han centrado en los disidentes sexuales que se sienten excluidos de las narrativas de duelo de la izquierda (185). El documental de Guzmán no es uno de ellos. El interés interdisciplinario del cineasta pasa por alto planteamientos interseccionales de la memoria histórica chilena como el de Pedro Lemebel. Pese a la negativa de la izquierda chilena, Lemebel, reconocido artista y activista *queer*, insiste en emparejar las muertes de represaliados políticos con las provocadas por el sida durante la dictadura (Fischer 200). *Nostalgia*, al igual que la izquierda que critica el proyecto alternativo de Lemebel, deja fuera de encuadre la memoria de resistencia de todos aquellos sujetos que no se ciñen al sujeto político tradicional de la izquierda (masculino y heterosexual). El filme excluye la historia de formas políticas alternativas de oposición a la dictadura, como la disidencia sexual.

No obstante, la casa familiar va más allá de establecer la memoria de un pasado pre-dictatorial como un punto cero sexuado, o una forma de acercarse

al mundo y a la memoria de éste desde el marco heteropatriarcal de la nación capitalista. Este marco no solo dicta quién es digno de hacer y escribir memoria histórica, sino cómo se trasmite la memoria encarnada de un pasado reciente de la nación. La narración histórica alternativa que propone *Nostalgia* comienza en la casa familiar. Esto posiciona como punto de partida la herencia familiar y, metonímicamente, la de la nación. Como espacio sexuado, la casa familiar impone una herencia basada en la retórica de reproductibilidad heterosexual de la nación capitalista. La reconceptualización de Ahmed de la herencia es útil para esclarecer este punto. En “Mixed Orientations” (2014), Ahmed repiensa la herencia familiar heterosexual como el obsequio de ciertos objetos materiales y creencias que nos orientan hacia ese mismo ideal de familia (99). La herencia familiar pone a nuestro alcance una serie de objetos que fijan una orientación sexual. Estos objetos demandan que devolvamos ese obsequio reproduciendo la misma forma de familia. Bajo esta retórica de reproductibilidad, la futuridad de la nación recae en el receptor de esta herencia, el niño. El tropo que guía la apertura de la narración histórica de Guzmán revela cómo ésta se estructura en base a la heteronormatividad. El niño que, como discutía anteriormente, está a punto de despertar alude metonímicamente a la nación chilena dando paso a la revolución.

La escena de la entrevista a Valentina, hija de desaparecidos y astrónoma para el Observatorio Europeo Austral, une la feminización del duelo del filme con el planteamiento heteropatriarcal de transmisión de la memoria encarnada. A diferencia de su colega Gaspar, el conocimiento de Valentina viene acompañado de su labor afectiva como, según la voz en off del director-narrador, casada y madre de dos hijos. La astrónoma reflexiona sobre cómo heredó de sus abuelos la memoria de los ideales políticos de sus padres, quienes el régimen de Pinochet hizo desaparecer cuando ella apenas tenía un año. La voz diégética de Valentina pasa a voz en off cuando el documental, siguiendo los postulados de la Gran Historia, intercala primeros planos de ella

con imágenes de sus abuelos reposando en el sofá de la casa, de las estrellas o fotografías de sus padres. Guzmán se vale de nuevo del efecto metaléptico del primer plano lento para retratar el paso del tiempo en el rostro de los abuelos. Esta metalepsis alienta al espectador a ver la memoria de un proyecto político alternativo fallido como herencia familiar y de la nación. Las últimas imágenes de la escena, Valentina con su bebé en brazos, refuerzan esta transmisión heteropatriarcal de la memoria al conceptualizarla como proceso vertical que sigue las líneas temporales del árbol genealógico.

En definitiva, *Nostalgia* performa una narración unificada de la historia que instrumentaliza las interconexiones entre las trazas históricas de los elementos que comprende el cosmos. Con ello, el documental revela la fragilidad del presente e invita al espectador, a través de la metalepsis, a *reorientarse* espacial y temporalmente. La obra rompe, por tanto, el marco antropocéntrico e historicista (tiempo lineal, homogéneo y vacío) de la historia oficial para plantear una “nueva” dirección de la memoria histórica. No obstante, deja intacto el marco del punto cero, la casa familiar, desde el que se articula su fenomenológica aproximación a la memoria del cosmos: la familia heteropatriarcal. La mirada fílmica de asombro que dirige Guzmán a la traza histórica de los elementos del cosmos *performa*, y simultáneamente enmascara, la historicidad de la división de trabajo de la nación patriarcal capitalista y su retórica de reproductibilidad. *Nostalgia* sigue el patrón heteropatriarcal que históricamente ha orientado los discursos de la memoria de la izquierda. El sujeto masculino heterosexual es el único sujeto histórico reconocido. Es además la memoria encarnada de su lucha política la que se transmite dentro de la familia heterosexual. A fin de cuentas, pese a las pretensiones universalistas de la sentencia final de Guzmán, “los que no viven en ninguna parte” de la constelación de memoria del documental son quienes no encajan en ese guion heteropatriarcal. Lo que una lectura de *Nostalgia* desde la fenomenología *queer* feminista de Ahmed desvela son los riesgos de formular la memoria

histórica como una cuestión de recordar u olvidar. El reto de las sociedades posdictatoriales del siglo XXI no recae simplemente en “tener memoria” para “vivir en el frágil tiempo presente,” sino en cómo esa memoria que se reclama *performa* una historia de relaciones de poder que oculta otras memorias.

## Notas

- 1 Para estudios anteriores sobre la Gran Historia, véase Christian (2011).
- 2 Para una crítica del tratamiento de *Nostalgia* del paisaje como imagen-archivo donde se deposita una memoria no-antropocéntrica, véase Martin-Jones. Para un estudio del documental como parte de un movimiento eco-cosmopolita transnacional, véase Parham y Marland. Para una lectura crítica de los discursos de lo global en la obra documental de Guzmán desde el concepto de “etnoplanetariadad” (ethnoplanetarity), véase Radisoglou. Para un estudio sobre el desarrollo del pensamiento “ecológico” de Guzmán en *El botón de nácar* (2015), véase Hollweg.
- 3 Para una teorización de la melancolía derrotista de la izquierda, véase Brown. Para un estudio sobre la relación entre el neoliberalismo y la memoria en Chile, véase Fernando Blanco.
- 4 Para una aproximación teórica al cronotopo del género documental, véase Chanan (2007).
- 5 Para un estudio del binario sexuado duelo-melancolía y la devaluación de los ritos de duelo femeninos, véase Schiesari.
- 6 Estas observaciones son fruto de conversaciones con Cecilia Enjuto Rangel y Mariko Plescia.

## Obras citadas

- Ahmed, Sara. “Mixed Orientations.” *Subjectivity*, vol. 7, no. 1, 2014, pp. 92-109.
- . *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke UP, 2006.
- . “Orientations: Toward a Queer Phenomenology.” *GLB*, vol. 12, no. 4, 2006, pp. 543-574.
- Bakhtin, Mijail, y Helena S. Kriúkova. *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. Taurus, 1989.

- Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. Createspace Independent Publishing Platform, 2016.
- Benjamin, Craig, Esther Quaedackers, and David Baker. *The Routledge Companion to Big History*. Routledge, 2018.
- Blaine, Patrick. "Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán." *Latin American Perspectives*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 114-130.
- Blanco, Fernando. *Neoliberal Bonds: Undoing Memory in Chilean Art and Literature*. Ohio State UP, 2015.
- Brown, Wendy. "Resisting Left Melancholy." *Boundary 2*, vol. 26, no. 3, 1999, pp. 19-27.
- Cassé, Michel. *Nostalgie de la lumière: Monts et merveilles de l'astrophysique*. Belfond, 1988.
- Chanan, Michael. "Nostalgia de la luz." *La Fuga*, 2012, [www.lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586](http://www.lafuga.cl/nostalgia-de-luz/586). Fecha de acceso: 24 jul. 2020.
- . *The Politics of Documentary*. British Film Institute, 2007.
- Christian, David. *Maps of Time: An Introduction to Big History*. U of California P, 2011.
- Fischer, Carl. *Queering the Chilean Way: Cultures of Exceptionalism and Sexual Dissidence, 1965-2015*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Guzmán, Patricio, director. *Nostalgia de la luz*. Icarus Films Home, 2010.
- . *Salvador Allende: A Film*. Icarus Films, 2004.
- . *El caso Pinochet*. Barcelona: Paco Poch & Benecé Documental, 2001.
- . *Chile, la memoria obstinada*. Icarus films, 1997.
- . *El Botón de nácar*. Atacama Productions, 2015.
- . *La cordillera de los sueños*. Atacama Productions, 2019.
- . Entrevistado por Chris Darke. "Nostalgia for the Light: Interview." *PBS - POV: Documentaries with a Point of View*, 2012, [archive.pov.org/nostalgiaforhelight/interview/](http://archive.pov.org/nostalgiaforhelight/interview/). Fecha de acceso: sep. 2020.
- . Entrevistado por Nerina Moris. "Nostalgia for the Light." *Vertigo*, vol. 31, 2012, [www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/issue-31-winter-2012-in-conversation/nostalgia-for-the-light/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/issue-31-winter-2012-in-conversation/nostalgia-for-the-light/). Fecha de acceso: sep. 2020.

- Hollweg, Brenda. "A Questioning Situation: Patricio Guzmán's Cine-essayistic Explorations of Fragile Planetary Configurations." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, vol. 15, no. 1, 2017, pp. 13-32.
- Martin-Jones, David. "Archival Landscapes and a Non-Anthropocentric 'Universe Memory' in *Nostalgia de la luz/Nostalgia for the Light* (2010)." *Third Text*, vol. 27, no. 6, 2013, pp. 707-722.
- Murphy, Kaitlin M. *Mapping Memory: Visuality, Affect, and Embodied Politics in the Americas*. Fordham UP, 2019.
- Parham, John, y Marland, Pippa. "Every Night the Universe Passes over Santiago: Transnational 'Ecocinema' and Visualising Environmental Histories in Patricio Guzmán's *Nostalgia for the Light*." *White Rabbit: English Studies in Latin America*, no. 12, December 2016.
- Radisoglou, Alexis. "Ethnoplanetarity: Contemporaneity and Scale in Patricio Guzmán's *Nostalgia de la luz* and *El botón de nácar*." *Other Globes Past and Peripheral Imaginations of Globalization*, editado por Simon Ferdinand, Irene Villaescusa-Illán y Esther Peeren, Palgrave-MacMillan, 2019, pp. 195-211.
- Schiesari, Juliana. *The Gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*. Cornell UP, 1992.
- Spira, Tamara Lea. "Toward a New Temporality and Archive of 'Revolution:' Patricio Guzmán's *Nostalgia for/of the Light*." *emisférica*, vol. 9, no. 1, 2012, [hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-review-essays/oward-a-new-temporality-and-archive-of-revolution-patricio-guzmans-nostalgia-for-the-light.html](https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-review-essays/oward-a-new-temporality-and-archive-of-revolution-patricio-guzmans-nostalgia-for-the-light.html). Fecha de acceso: 24 jul. 2020.
- Traverso, Enzo. *Left-wing Melancholia: Marxism, History, and Memory*. Columbia UP, 2017.
- Valenzuela, Valeria. "Yo te digo que el mundo es así: Giro performativo en el documental chileno contemporáneo." vol. 1, 2006, [doc.ubi.pt/01/artigo\\_valeria\\_valenzuela.pdf](https://doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf). Fecha de acceso: 24 jul. 2020.
- Vitullo, Julieta. "*Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán: El cine como máquina del tiempo." *Kamchatka Revista de Análisis Cultural*, 2014, pp. 179-192.
- Wahlberg, Malin. *Documentary Time: Film and Phenomenology*. U of Minnesota P, 2008.





ē

Section II

Movies' Meanderings



# Viaje a un mito de autor a través de los géneros en *El muerto y ser feliz* (Javier Rebollo 2012)

---

Luis García-Torvisco  
Gonzaga University  
[garcia-torvisco@gonzaga.edu](mailto:garcia-torvisco@gonzaga.edu)

## Abstract

At a time when the concept of *auteur* cinema is being deeply questioned, the cinematographic work of Spanish director Javier Rebollo (1969-) can be understood as a sample of formal characteristics and experimental narratives leading to a reaffirmation of director as an *auteur*. In Rebollo's third film, *El muerto y ser feliz* (The Dead Man and Being Happy 2012), Santos, a dying hitman, goes on a journey from Buenos Aires to Northern Argentina that progressively acquires a symbolic meaning, as it is a journey from civilization to nature, from life to death, and, ultimately, from history to myth. The physical decline of Santos and his overcoming of physical death—and of linear time—through his transformation in myth, is parallel to a deconstruction of traditional cinematic language in the movie. Through a meta-reflective articulation of the road movie genre and through the distancing effect caused by the existence

of two narrators who, competing with each other, simultaneously construct and deconstruct Santos' story with their ironic and polysemic words, Rebollo attempts to reaffirm his position as a director-auteur, as the sole creator of an *auteur* myth ("mito de autor") versus the traditional myth, oral and collective by nature.

**Keywords:** Javier Rebollo; *El muerto y ser feliz*; myth; *auteur* cinema; road movie; orality

### Resumen

En un momento de profundo cuestionamiento del concepto de cine de autor, la obra cinematográfica de Javier Rebollo (1969-) se puede entender como un muestrario de características formales y narrativas experimentales conducentes a una reafirmación del director como *auteur*. En su tercera película *El muerto y ser feliz* (2012), Santos, un moribundo asesino a sueldo, inicia un viaje de Buenos Aires al norte de Argentina que adquiere progresivamente un marcado carácter simbólico al ser un viaje de la civilización a la naturaleza, de la vida a la muerte, y, fundamentalmente, de la historia al mito. La creciente decadencia física del protagonista y la "superación" de su muerte—y del tiempo lineal—, a través de su eternización en mito es paralela a la deconstrucción del lenguaje cinematográfico convencional en un intento de crear una retórica de la imagen cinematográfica *desnaturalizada* y basada en la contradicción y el sentido múltiple, especialmente en la articulación meta-reflexiva de géneros como el de la *road movie* y en el extrañamiento que produce la existencia de dos narradores en off que con su irónica palabra van construyendo y destruyendo, a veces simultáneamente, la historia de Santos. Detrás de esa puesta en escena de la creación discursiva de un mito a partir de la multiplicidad de referentes genéricos y voces narrativas se encuentra siempre, sin embargo, su director. En ese sentido, el proceso de mitificación de Santos a partir de una palabra plural y polisémica en *El muerto y ser feliz* se puede entender, paradójicamente, como un intento de reafirmar la autoridad de Rebollo como director-autor, como creador de un mito de autor frente al mito tradicional, oral y colectivo por naturaleza.

**Palabras clave:** Javier Rebollo; *El muerto y ser feliz*; mito; cine de autor; *road movie*; oralidad

Inventar el regreso del mundo  
después de su desaparición.

E inventar un regreso a ese mundo  
desde nuestra desaparición.

Y reunir las dos memorias,  
para juntar todos los detalles.

Hay que ponerle pruebas al infinito,  
para ver si resiste.

(Roberto Juarroz, “112”, *Séptima Poesía Vertical*)

**D**esde su popularización a partir de los años 50, el concepto de cine de autor—“la politique des auteurs” o “auteur theory” en sus principales encarnaciones—ha sido frecuentemente cuestionado por no tener en cuenta el carácter colectivo de la creación cinematográfica o por minimizar la importancia de este trabajo en favor del director como *auteur*. Este cuestionamiento de la idea romántica de un director creador, idea que, según Timothy Corrigan, probablemente fue siempre un mito (101-36), se ha intensificado en las últimas décadas con los profundos cambios en los mecanismos de producción, distribución, comercialización y exhibición del producto cinematográfico (Jordan y Allinson 72) como consecuencia de los avances tecnológicos, la introducción de nuevas técnicas de producción digitales y el desarrollo de las plataformas de *streaming*. Para dar cuenta de estos cambios y de cómo han afectado nuestra apreciación de qué significa ser un director autor en un mundo cada vez más globalizado, en los últimos años se han introducido conceptos como el de “autor mediático” (Triana-

Toribio) o el de “autor global”, caracterizados por darle un mayor énfasis al contexto industrial y cultural de la producción cinematográfica (Davies 3) para así dar cuenta de las maneras “in which film directors, old and new, capture the zeitgeist in a multi-layered world, overtly or covertly” (Jeong y Szaniawski 1). Paradójicamente, esta necesidad de adaptación muestra la vigencia de un concepto, que, pese a haber sido declarado obsoleto por diversas escuelas críticas, ha resurgido una y otra vez (Jeong y Szaniawski 1), especialmente en la crítica especializada y en el aparato institucional de las cinematografías nacionales, así como en las constantes reivindicaciones, frecuentemente relacionadas con la petición de subvenciones gubernamentales, por parte de productores y directores tradicionalmente asociados con él. Harto significativas son, en este sentido, las palabras que el director Pedro Almodóvar (1949-) le dirigió al presidente del Gobierno español en su discurso de aceptación del Goya 2020 a mejor dirección: “Me gustaría decirle, sin que le moleste porque está como invitado, que el cine de autor e independiente que se hace fuera de los márgenes de televisiones y plataformas está en serias vías de extinción y necesita la protección, no ya de su Gobierno, sino del Estado” (“Goya.- Almodóvar, mejor dirección”).

A pesar de contar con una larga tradición de cine de género, los cines nacionales europeos todavía se siguen asociando, sobre todo en el circuito de festivales y en el mercado internacional, con un cine de autor, perpetuándose la idea de que las películas más representativas de las cinematografías de Europa son aquellas en que el director, con frecuencia también guionista, controla los aspectos más importantes de la producción, lo que le permite expresar su visión única como autor, visión que, además, se puede rastrear, en términos de continuidades y discontinuidades, a lo largo de toda su obra en términos temáticos y, sobre todo, formales. La cinematografía española no es, en este sentido, una excepción, pues “[t]he Spanish critical corpus—reviewers and writers for journals such as *Dirigido por* and more recently, *Cahiers du*

*cinéma: España*—still frequently use the director as a pivot on which to base discussion on Spanish cinema” (Davies 3), mientras que, internacionalmente, el cine español, aunque mayoritariamente de género, todavía “tends to be located and promoted as part of a wider category of European ‘foreign-language’ cinema... and [it is] presented to mainly art-house audiences as a predominantly auteurist-led cinema as opposed to the generically driven, industrially-based production of Hollywood” (Jordan y Allinson 73).

En este contexto, después de la profunda renovación que tuvo lugar en la cinematografía española en la década de los noventa del siglo pasado, en los últimos quince años ha aparecido una serie de nuevos directores a los que la crítica no ha dudado en incluir en la tradición de autor del cine español. En ese sentido, en la última edición de la canónica *Historia del cine español* de la editorial Cátedra, escrita por algunos de los más importantes historiadores de la cinematografía española, se dice: “A partir de 2004 se ha consolidado la carrera de algunos nuevos directores portadores de una mirada claramente diferenciada” (Gubern et al.). Esta “mirada claramente diferenciada” es uno de los eufemismos usados frecuentemente para referirse a la obra “personal” de directores autores alejada en mayor o menor medida de las constricciones narrativas y formales de lo que Burch identificó como el “modo de representación institucional cinematográfico” (M.R.I.), asociado con el cine clásico de Hollywood, un cine industrial de entretenimiento caracterizado por construir un universo verosímil y autosuficiente, con una narrativa “que avanza siguiendo una lógica casual y progresiva” mediante un montaje invisible que garantiza la continuidad entre planos y que borra toda huella enunciativa (“Modo de representación”). En este grupo de nuevos directores se puede incluir, entre otros, a Jaime Rosales (1970-), Isaki Lacuesta (1975-), Aitor Arregi (1977-), Jon Garaño (1974-) y José María Goenaga (1976-), Fernando Franco (1976-) o, más recientemente, a Paula Ortiz (1979-), Jonás Trueba (1981-), Carlos Marqués-Marcet (1983-) y Carla Simón (1986-). Entre ellos, destaca

también Javier Rebollo (1969-), cuya obra cinematográfica se compone hasta el momento de, varios cortometrajes y proyectos documentales para televisión, así como de tres películas (*Lo que sé de Lola* [2006], *La mujer sin piano* [2009] y *El muerto y ser feliz* [2012]) realizadas a través de Lolita Films, la productora que él mismo creara en 1996 junto a Damián Paris y Lola Mayo, su coguionista habitual (“Javier Rebollo”). En términos generales, la obra de Rebollo se puede entender como un muestrario de desafíos formales y narrativos conducentes a una reafirmación del director como autor/creador. Sus películas se han visto así recompensadas con un gran reconocimiento crítico, así como con numerosos premios de prestigio en el circuito de festivales de cine de arte y ensayo tanto en el ámbito nacional como internacional (“Javier Rebollo”).

En la tercera y última película de Rebollo, la coproducción hispano-franco-argentina *El muerto y ser feliz* (2012), Santos, un moribundo asesino a sueldo, inicia un viaje de Buenos Aires al norte de Argentina que adquiere progresivamente un carácter trascendente al ser un viaje de la vida a la muerte, de la civilización a la naturaleza, y, fundamentalmente, de la historia al mito. Durante la promoción de la película, el mismo Rebollo dio las claves para esta interpretación, señalando en varias ocasiones que la película tenía que ver con “la forja del mito” (en Ramón). Parece relevante, pues, explorar esta idea, mostrando con detalle cómo se articula en la película para hacer una interpretación global de la misma en términos de ese viaje “a la creación del mito” (Ramón) que pone en escena, y relacionar, a su vez, esta interpretación con la condición de Rebollo como autor y como ejemplo de la manera en que directores contemporáneos se reafirman como autores usando y subvirtiendo simultáneamente las convenciones genéricas y narrativas del cine clásico. En lo que sigue se va a argüir, por tanto, que en *El muerto y ser feliz*, la hibridez genérica, el uso consciente de una serie de géneros literarios y cinematográficos de larga raigambre, así como la puesta en escena de los



mecanismos de construcción de un mito en el paso de una dimensión natural a otra sobrenatural o poética a través de la idea de viaje y a través, sobre todo, de un lenguaje cinematográfico fracturado—especialmente en la relación entre imagen y sonido y en la existencia de dos narradores en off que con su irónica palabra van construyendo y destruyendo, a veces simultáneamente, la historia de Santos que las imágenes muestran—le sirven a Rebollo como una manera de reafirmar su posición como *auteur* creador de mitos modernos en el panorama cinematográfico español e internacional actual.

En su seminal *Lo sagrado y lo profano* (1957), Mircea Eliade argumentó que los mitos cuentan historias sagradas que tuvieron lugar en el origen de los tiempos, en el tiempo primordial, siendo sus personajes dioses o seres sobrenaturales cuyas gestas constituyen misterios que el hombre no podría conocer si no le hubieran sido revelados (72). En ese sentido, “los mitos revelan, pues, la actividad creadora y develan la sacralidad (o simplemente la sobrenaturalidad) de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el Mundo” (72). Frente al mito, la leyenda típicamente es una narración *historizada*, en un contexto geográfico-temporal específico y protagonizada por seres humanos extraordinarios, que adquiere un carácter legendario a través de una tradición, “reflecting on a psychological level a symbolic representation of folk belief and collective experiences and serving as a reaffirmation of commonly held values of the group to whose tradition it belongs” (Tangherlini 385). Taipe Campos, a su vez, tras realizar un minucioso estudio comparativo de los diferentes acercamientos al mito, defiende que ni estos tienen que referirse siempre al origen del mundo, ni sus protagonistas deben ser siempre dioses, aunque sí tener características sobrenaturales, postulando la siguiente definición operativa:

[E]l mito, en cuanto relato oral, es una práctica discursiva sobre los acontecimientos primigenios ocurridos en el principio de los tiempos, entre seres sobrenaturales, y que dan cuenta de la cosmogonía, de la antropogonía y del origen de algo en el mundo como los elementos naturales y los pertenecientes a los derivados de la naturaleza humana.

Aunque se podría argüir que lo que la película de Rebollo está poniendo en escena es la creación de una leyenda, al desarrollarse en un contexto geográfico e histórico precisos y al ser Santos un personaje “real” y no exhibir, en principio, características sobrenaturales, no se debe olvidar que la película no está presentando o desarrollando un mito, sino la creación discursiva del mismo. En otras palabras, Rebollo no parece estar interesado en el contenido del futuro mito creado alrededor de Santos, ni en el hecho de que Santos sea o no un ser sobrenatural—aunque las connotaciones religiosas de su nombre sean evidentes y haya claras indicaciones de que el personaje está precisamente en proceso de serlo—, sino en cómo a través de un “viaje”, en un sentido literal (de Buenos Aires al norte de Argentina) y simbólico (de la vida a la muerte, de la historia lineal al tiempo sin fin del mito), y a través de la palabra que cuenta ese viaje, se va creando un mito que se instaura como tal una vez el personaje muere y llega a una dimensión que se presenta como trascendente en la película. Rebollo, en definitiva, está más preocupado por el proceso de transformación del personaje en una realidad poética o emblemática a través de una contradictoria palabra creadora que en el hecho de que la historia de Santos en algún momento posterior pueda ser categorizada, eventualmente, como mito, leyenda o incluso relato folclórico. En ese sentido, la historia desarrollada en *El muerto y ser feliz* parece presentar aspectos tanto del mito como de la leyenda. Se utilizará, pues, aquí el concepto *mito* en el mismo sentido no específico, como narrativa trascendente, en el cual Rebollo parece entenderlo, relacionándolo con algunas ideas que Eliade desarrolló al hablar de

los mitos sagrados, algunas de las cuales, en realidad, también son pertinentes al hablar de la llamada leyenda.

*El muerto y ser feliz* comienza en un hospital de Buenos Aires con un Santos que es, en sus propias palabras, “una fábrica de tumores” (35:02-16). Pese a su deteriorada condición física, este español de Chinchón—como el propio José Sacristán (1937-), actor que lo interpreta—que ha pasado la mitad de su vida en Argentina, sigue aferrándose a la vida. Paradójicamente, a pesar de la discursividad que caracteriza una película como esta, cuya historia es desarrollada a través de una narración doble, no sabemos mucho del pasado de un personaje que apenas cuenta con diálogo, aunque sí de las consecuencias de este pasado en su presente: Santos es fundamentalmente un personaje solitario, un *cowboy*, un Quijote que acomete el último viaje de su vida cuando deja el hospital cargado de morfina robada para aliviar su dolor en su fiel y vieja montura, un coche al que llama Camborio, como el gitano del romance de García Lorca, y comienza un trayecto de la civilización a la naturaleza que resulta ser una aceptación de su propia mortalidad, condición indispensable en lo que parece ser su paso a la inmortalidad del mito. En el camino se encuentra con Érika (Roxana Blanco), una mujer que también huye, pero de su traumático pasado, y que a lo largo del viaje se convierte en su fiel escudero, compañera de aventuras primero, enfermera después y, finalmente, amante. En realidad, como el propio Rebollo ha apuntado, nunca estamos completamente seguros de si este viaje es real o una mera ensoñación del drogado Santos desde la cama de su hospital: “No me importa si se ve toda la película como un ensueño, me gusta esa idea. La idea arranca en el hospital, cierra los ojos como si ya estuviera muerto. Al final, hay un pestañeo y la película podría ser, por qué no, lo que sucede en ese pestañeo” (“*El muerto y ser feliz* es una película clásica”). De hecho, ni siquiera queda claro si Santos, que afirma haber sido “custodio” en el pasado y al que se presenta en la película como “un asesino a

suelo que no mata”, es o ha sido, de hecho, un asesino, aunque hay indicios de que quizás fue un sicario paramilitar relacionado con la dictadura militar en Argentina, interpretación a la que apunta el hecho de que su destartado Cambario es un Ford Falcon Rural De Luxe de 1976, un coche asociado con las estructuras represivas del poder en la dictadura militar argentina de los años 70 al tratarse de un vehículo similar al que utilizaban grupos paramilitares del gobierno para llevarse a los “desaparecidos” (Rebollo en “No busco que el espectador”). Según Rebollo: “Me gustaba tratar la idea de la muerte y un asesino. ¿Dónde está dicho que sea un matarife?... ¿Quién dice que no es una fantasía?... Aunque este personaje no haya matado, otros seguro que lo han hecho por él” (“*El muerto y ser feliz* es una película clásica”) (Fig. 1). Aunque Santos coincide en su viaje con personas de muy diferentes estratos sociales y es testigo de tensiones sociales, étnicas y económicas específicas de Argentina, a Rebollo no le interesa tanto el aspecto realista o social de este viaje, sino el aspecto simbólico tanto de la supuesta profesión de su personaje como de dicho viaje, aspectos ambos que aparecen articulados en la película a través de varios géneros que actúan como intermediarios necesarios entre realidad y ficción, como facilitadores, en definitiva, del viaje del tiempo lineal de la historia al tiempo cíclico de la naturaleza y el mito que la película pone en escena.



Fig. 1: Santos y su pistola (*El muerto* 14:48).

*El muerto y ser feliz* se promocionó como una “película de carretera, perros y pistolas”, mostrando ya esa definición el carácter emblemático-mítico que Rebollo le quiere imprimir a su película a través de símbolos significativos que la emparentan con tradiciones genéricas específicas. De modo similar, todos los personajes, muchos de los cuales, además, no cuentan con un nombre propio, aparecen en la película o en los títulos de crédito finales con un apodo o frase que los emparenta, con frecuencia irónicamente, con diferentes tradiciones retórico-genéricas fácilmente reconocibles para un espectador cinéfilo: Santos, “un asesino a sueldo que no asesina”; Érika, “la chica que no parece la chica de una película”; “enfermera joven y bonita”; “policía viejo y curtido”; “una mujer que ayer fue rubia”, etc. Cuando la película se estrenó, las críticas señalaron así su relación con un gran número de referentes literarios y cinematográficos, mostrando el carácter profundamente intertextual de una película construida no solo a través de la palabra de sus narradores, sino también mediante el uso consciente de una compleja red de referentes genéricos y culturales, lo cual se puede entender como un ejemplo de metarreferencialidad posmoderna, así como impronta de autor de Rebollo. Sin pretender ser exhaustivo, se señaló la filiación de la película con el relato crepuscular, especialmente en el ámbito de la novela negra y del *western*, con los llamados “films bardo”, con el documental, así como con la obra de Aki Kaurismäki, François Truffaut, Juan Carlos Onetti,

Sam Peckinpah, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges y Miguel de Cervantes, con el Taller de Literatura Potencial *Oulipo* y con el posmodernismo literario, o incluso con películas específicas como *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford 1962), *Bombón: el perro* (Carlos Sorín 2004)—cuyo guionista, Salvador Roselli, es también coguionista de la película de Rebollo—o *Las acacias* (Pablo Giorgelli 2011). De entre todos estos referentes, los géneros más comúnmente citados al hablar de la película fueron el de la *road movie* o película de carretera y el *western* o película del oeste. Penalva, por ejemplo, afirmó que “se trata de una propuesta bastante vanguardista que elimina las fronteras entre los géneros. Es, sobre todo, una *road movie*, pero pasada por el filtro del *western*, con toques de Godard y ecos de Hunter S. Thompson”. También se mencionó a menudo la relación de la película con la novela de caballería y *El Quijote*. Lo que estos tres referentes genéricos tienen en común es el viaje, motivo que, como símbolo de transformación, ha estado presente en la cultura occidental desde la *Odisea*, si no antes. Así, según el cineasta Walter Salles, para el director Wim Wenders, uno de los grandes revitalizadores del género de la película de carretera en las últimas décadas, su origen “lay even further back in history—in our nomadic roots, in mankind’s primal need to leave an account of its passage on earth” (68), lo que podría llevarnos incluso a la prehistoria y, de algún modo, relacionaría este género con estructuras primitivas de ritualización de la realidad, como modos de explicar la relación del hombre con su entorno, con el tiempo y consigo mismo, con los mitos, en definitiva. En términos cinematográficos, tanto el *western* como la *road movie* son géneros que han tenido un desarrollo particularmente importante en la tradición de Hollywood, pues ambos se imbrican en el engranaje del sueño americano y su idea de movilidad social. Así, con respecto al *western*, García Ochoa defiende: “En el cine norteamericano, la estructura narrativa en torno al desplazamiento tiene un primer desarrollo en el *Western*, género histórico consagrado a poner en imágenes el proceso de colonización del país” (191). Eyerman y Löfgren, a su

vez, defienden que las películas de carretera “articulate particular values and longings that have resonated with audiences around the world, but particularly those in the United States... This resonance has its basis in the ways freedom and social mobility have been linked to physical mobility as themes in North American culture, or at least that part of it which Hollywood has attempted to represent” (54). La tradición europea de las *road movies*, sin embargo, no se puede entender tan solo como un ejemplo de colonización cultural, sobre todo si tenemos en cuenta que la novela de caballería vía *El Quijote*, al igual que la picaresca, también pueden considerarse antecedentes de la novela y película de carretera modernas (Pérez 17). Esto es así no solo porque en ambos géneros literarios sea decisiva la idea del viaje, sino porque dicho viaje, de nuevo, tiene un carácter marcadamente simbólico, al igual que ocurre en la película de carretera, cuyo desarrollo “suele responder a la transformación paulatina que experimentan uno o más personajes en el transcurso de su desplazamiento por espacios físicos, humanos y sociales que suponen vivencias decisivas para la existencia de esos personajes” (Sánchez). En ese sentido, como han señalado Mazierska y Rascaroli, los directores de las *road movie*—tanto en EEUU como en Europa—“use the motif of the journey as a vehicle for investigating metaphysical questions on the meaning and purpose of life. Travel, thus, commonly becomes an opportunity for exploration, discovery and transformation (of landscapes, of situations and of identity)” (4).

Cabe destacar que Rebollo no solo articula su película a través de diferentes géneros, sino que, además, hace una relectura consciente de estos, especialmente del género de la *road movie*. En sus propias palabras, “[h]oy en día los géneros no existen, salvo que quieras hacer un cine imitación de un cine de otra época con lo cual no haces cines, sino haces maquetas, pastiches. Al género hay que hacerle algo, hay que darle una vuelta... Contar lo mismo, pero de otra manera” (Casa de América: 00:11-26). Así, *El muerto y ser feliz*—una película con dos personajes principales a los cuales “[l]o único que parece

importarles es seguir en movimiento” (Trueba 58)—contiene muchos de los elementos característicos de las *road movies*: la carretera, el coche (modo de transporte mecánico), las paradas (áreas de descanso, gasolineras, moteles, casas de campo, balnearios...), la idea de movimiento que le da a la película un ritmo cadencioso y potencialmente simbólico, los encuentros inesperados, la presencia del paisaje como elemento físico, pero también espiritual, así como la idea de un viaje que enfrenta al personaje con una nueva realidad muchas veces más interna que externa—en este caso esa nueva realidad es, paradójicamente, la muerte (Fig. 2). Santos y Érika se encuentran en una estación de servicio y, en su viaje, ambos pasan por moteles, hoteles, balnearios, casas de campo, etc., paradas literales y semióticas que puntúan un texto marcadamente autoconsciente en un género ya de por sí de marcado carácter reflexivo (Morris). La variada geografía argentina y los diferentes tipos sociales con los que ambos se van encontrando marcan un viaje discontinuo de 6000 kilómetros por Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Córdoba, Santiago del Estero, San Miguel de Tucumán, Salta, Jujuy y Bolivia, convirtiéndose el paisaje en un personaje más, quizás el más importante. El propio Rebollo ha declarado que la inmensidad del paisaje argentino, las largas distancias entre sus pueblos y ciudades, así como la existencia de pocas autopistas, fueron los aspectos que le llevaron a cambiar su idea inicial de rodar la película en Europa: “Cuando haces una *road movie* necesitas esas distancias grandes, ese paisaje que cambia tanto. También está el surrealismo de Argentina, que es un país muy absurdo y extraño” (“*El muerto y ser feliz* es una película clásica”). En el viaje de Santos y Érika, además, espacio y tiempo se confunden al atravesar ambos una Argentina “donde conviven los tipos más enraizados y atávicos del país con la modernidad de la capital” (Vidal Sanz), es decir, donde conviven diferentes estadios de la historia del país, diferentes Argentinas.





Fig. 2: Santos, Érika y Camborio en la carretera (*El muerto* 19:28).

A lo largo de este trayecto parece que Santos acepta su historia y su propia mortalidad precisamente al experimentar la historia de Argentina en su dimensión más cotidiana, casi en su aspecto intrahistórico, a través de diferentes paisajes, diferentes estratos sociales e incluso diferentes “tiempos”, hasta llegar a una naturaleza salvaje en la que finalmente “muere”; hasta llegar a un “no tiempo” en el que el personaje y la naturaleza—simbolizada en una serie de animales salvajes de inquietante presencia—terminan fundiéndose en lo que parece ser la eternidad del mito. En ese sentido, en *El muerto y ser feliz*, la fusión implícita entre hombre y paisaje característica del género se hace explícita como consecuencia directa del mito creado en su diégesis y de la introducción de la palabra oral que lo constituye como tal. El viaje de Santos, en definitiva, no es solo un viaje al norte de Argentina, sino un viaje a un fin que es también inicio, del tiempo lineal de la historia al tiempo cíclico de la naturaleza, el cual, según muchos estudiosos, es también el tiempo del mito (Taipe Campos 7-13). En este viaje, pasado, presente y futuro se confunden y superponen en la suspensión temporal que implica la estructura mítica, la cual, para Mircea Eliade implica siempre el paso del tiempo profano o lineal al tiempo sagrado, en el que “la muerte viene a considerarse como la suprema iniciación, como el comienzo de una nueva experiencia espiritual” (143-44),

como una forma de regeneración de uno mismo y, por ende, del mundo. En la apertura al mito que *El muerto y ser feliz* pone en escena, la película de carretera, un género por naturaleza autorreflexivo, se convierte en modo de articulación ideal para un proceso de indeterminación temporal, pues, como ha señalado Corrigan, a través del movimiento del coche, “time on the road becomes figurative space”, puesto que “the road movie embodies the endless potential of future space, outer space, and a past that is continually fleeing” (146).

Este viaje de Santos a su muerte—viaje caracterizado por la libertad que le da la conciencia de esa inminente muerte, así como por el estado mental narcotizado que le produce la morfina que toma para el dolor—es paralelo a un proceso de fractura de las convenciones cinematográficas del cine clásico en general y del género de la *road movie* en particular. En ese sentido, la creciente decadencia física del personaje durante este viaje, su muerte (literal o metafórica) y la “superación” de esa muerte—y del tiempo lineal—, a través de un proceso de eternización trascendente, es paralela a la deconstrucción del lenguaje cinematográfico clásico en la película en un intento de develar los mecanismos de creación narrativos del mito, pero también de crear una retórica de la imagen cinematográfica *desnaturalizada* y basada en la contradicción y el sentido múltiple frente al lenguaje convencional y en principio unívoco de los géneros clásicos. Cabe destacar que esta desnaturalización comienza ya en la elección de actores; así, si tenemos en cuenta la importancia que en las interpretaciones de José Sacristán siempre han tenido su entonación y característica voz grave, la falta de diálogos de su personaje en la película es un recurso profundamente distanciador para el espectador español y latinoamericano. Según Trueba, el uso que Rebollo hace de Sacristán y otros actores muy conocidos, como Carmen Machi en *La mujer sin piano*, es una manera de “aprovechar la imagen que estos actores proyectan para someterlos a un proceso de desnaturalización constante, jugando con sus estereotipos

para luego desubicarlos...” (58). En términos ya puramente cinematográficos, si en su filmografía anterior, buscando evitar la identificación del espectador, Rebollo jugaba con la imagen, haciendo que esta nunca alcanzara a mostrar del todo lo que estaba sucediendo o sencillamente haciendo que no mostrara lo que se estaba escuchando, aquí, Rebollo lleva la ruptura del lenguaje cinematográfico mucho más lejos, haciendo del visionado de la película una experiencia desafiante para el espectador y conduciendo la misma película casi al borde de su destrucción, aunque siempre manteniéndose firme detrás de ella. En términos de cinematografía, una característica que el director ya había desarrollado en sus películas anteriores, especialmente en *La mujer sin piano* (2009), se repite aquí: la cámara que se aleja de la escena principal o que sencillamente parece retrasarse al no estar sincronizada con el movimiento de los personajes, los cuales a veces están “de espaldas a cámara o directamente fuera de cuadro” (Trueba 58). Además de rodar cuando pudo una o dos tomas por plano para captar los gestos en movimiento (Vidal Sanz), Rebollo también filmó en 16 mm con una cámara fácil de manejar, trabajando después con la densidad para producir “una especie de polvo en la imagen, generando una idea de movimiento e imperfección” (Vidal Sanz) y dándole así a la película un aspecto naturalista, casi documental.

La deconstrucción del lenguaje fílmico clásico en la película se produce, sobre todo, en el campo del sonido y, especialmente, en la relación entre sonido e imagen, lo cual afecta profundamente el punto de vista, tanto de la misma narración como del espectador que intenta (re)construir esta narración. Así, “[l]a película está plagada de planos surrealistas llenos de simbolismo, arropados por unas tomas de sonido hiperrealistas, con varias fuentes superpuestas, ganando cada una su espacio según le interesa a la trama narrativa, como la machacona lista de nombres que Santos repite “en off” y que parecen ser las personas que ha matado” (“*El muerto y ser feliz*, cine de vanguardia”). En ocasiones, los sonidos (incluyendo ciertos diálogos)

no se corresponden con lo que vemos en pantalla; en otras, se adelantan, se retrasan, se superponen o incluso desaparecen con respecto a las imágenes, viéndose escenas en movimiento sin ningún sonido ambiente. Sin embargo, el aspecto que más reacciones encontradas produjo entre crítica y público fue la existencia de dos narradores extradieгéticos en off (con la voz de dos de los guionistas de la película, Lola Mayo y el propio Rebollo), que van construyendo y deconstruyendo con una entonación hierática y monótona la historia del viaje de Santos y Érika a medida que este se desarrolla, a veces sencillamente repitiendo lo que muestran las imágenes o lo que se dice en los diálogos, a veces anunciando o incluso contradiciendo ambos; en ocasiones expresándose de un modo esquemático, casi como si estuvieran leyendo anotaciones del guion, y en otras, con un lenguaje detallado y lleno de florituras literarias a modo de narradores decimonónicos. Al principio de la película nos encontramos con una voz femenina aparentemente objetiva que anuncia lo que el espectador va a ver o cuenta lo que este está viendo, pero pronto esta voz se revela como subjetiva cuando se produce la sospecha de que no sabe todo lo que está ocurriendo o no conoce bien los detalles de la historia de Santos; aparece entonces una segunda voz masculina que primero se alterna con la primera y que finalmente aparece casi en competición con esta, multiplicándose las interpretaciones de la historia contada mientras se cuenta, entrando de este modo, según Rebollo, “en el territorio de las voces múltiples y el mito” (Ramón). En este juego de deconstrucción de los esquemas narrativos del cine clásico, se debe destacar, en primer lugar, que la existencia de una narradora femenina, así como el hecho de que con frecuencia sea el punto de vista de Érika aquel con el que se identifica el espectador, se puede entender también como una deconstrucción del punto de vista hegemónico tradicional en el aparato cinematográfico del cine clásico, en el que, tal como mostrara Mulvey en sus influyentes ensayos “Visual Pleasures and Narrative Cinema” y “Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ Inspired by King Vidor’s *Duel in the*

*Sun* (1946)”, la mujer siempre era el objeto de deseo pasivo de una mirada voyerista o fetichista (implícitamente) masculina que determinaba el punto de vista del espectador. En ese sentido, el género de la película de carretera es un medio ideal para este tipo de deconstrucción del punto de vista, pues, como ha señalado García Ochoa, siguiendo a Corrigan, su carácter autorreflexivo lo convierte en un género que “reflexiona sobre los mecanismos que construyen el punto de vista en un medio (el cine) históricamente patriarcal” (189-190). Además, en segundo lugar, la importancia de la presencia de estos dos narradores se manifiesta en que la película se hace tal en la primera escena a través no de lo que vemos, sino de lo que escuchamos por boca de la primera narradora, esto es, a través de la palabra, que nos introduce en el mundo ficcional al mismo tiempo que, simultáneamente, lo crea. Así, vemos un plano general picado de una plaza de Buenos Aires e inmediatamente después escuchamos la voz de la narradora introduciendo a Santos, al que se describe con cierto detalle, aunque todavía no lo podemos distinguir en la imagen (Fig. 3). Inmediatamente la cámara va descendiendo y vemos al personaje tal como acaba de ser descrito. Desde el comienzo, por tanto, lo visto y lo escuchado—y lo escuchado en este caso no es solo el diálogo y ni siquiera este es el sonido principal—, aparecen al mismo nivel, complementándose, pero también en ocasiones compitiendo y contradiciéndose. En otros momentos lo que una de las voces dice se superpone a lo que está pasando y no escuchamos el diálogo, sino la paráfrasis narrativa de este diálogo. También hay varios casos en que uno de los narradores cuenta lo que los personajes van a decir e inmediatamente escuchamos dicho diálogo con las mismas palabras. Como ejemplo de la clara ironía con la que en muchas ocasiones se trata este recurso, tenemos también momentos en que la voz narrativa interactúa con los diálogos de los personajes; así ocurre cuando Érika, después de que Santos esnifa cocaína dentro del coche para aliviar su dolor, le dice que tiene que descansar y, mientras la cámara se mueve hacia un convento cercano, se

oye a una de las voces narrativas decir: “Amén” (1:04:54-1:05:12). Los casos más interesantes, sin embargo, se producen cuando una de las voces en off remarca lo ambiguo de algunos detalles de la historia, poniendo en cuestión la veracidad de la narración misma: “Que fue en Tucumán, seguro. Que en la calle Gobernación y en el Hotel Astoria, también. Y es probable que de lo que pasó en la habitación después, Santos no recordará nada. Solo Érika y unos pocos han podido contarlo” (1:02:50-1:03:01). O cuando contradice lo que estamos viendo (cuando afirma que un balneario está lleno de niños y la escena lo muestra lleno de gente anciana) o incluso lo que acaba de decir (cuando dice que Santos es muy impaciente, para decir poco después que es muy paciente). Los ejemplos son múltiples y muy variados, apuntando todos a una construcción y deconstrucción simultáneas del mundo creado en la película mediante la voz de estos narradores que van creando el mundo ficcional y fisurándolo al mismo tiempo, abriéndolo a las múltiples interpretaciones, a las múltiples perspectivas, algunas contradictorias, del mito. En varias ocasiones durante la promoción de la película, Rebollo recalcó que la voz, lo oral, a través del romance de ciego, a través de la balada norteamericana o a través del Cantar de gesta francés, tenía siempre que ver con el mito: “Ese mito también lo crean las palabras cuando se oyen cosas como ‘se cuenta, se dice que sucedió tal cosa’; esa anticipación aporta una riqueza porque las palabras también son imagen” (“*El muerto y ser feliz* es una película clásica”). Ese “se cuenta”, además, apunta también al hecho de que, como mostró Eliade, los mitos no se presentan con una autoría, pues “[d]esde el instante en que son percibidos como mitos, sea cual haya sido su origen real, no existen más que encarnados en una tradición oral colectiva” (Taipe Campos 5). El mito de Santos tiene que ver así con la carretera, con el viaje, pero también con la oralidad y con la palabra dicha colectivamente, con ese (re)crear la realidad y (re)crearse a uno mismo mientras se cuenta una historia llena de múltiples interpretaciones, contradicciones y elipsis.



**Fig. 3: “Media mañana en esta gran plaza del centro de Buenos Aires”**  
*(El muerto 01:16).*

Después de muchas peripecias, cuando Santos y Érika llegan a la casa de la familia de esta en Salta llegan también al destino simbólico de su viaje: la muerte para él, condición para su paso a una realidad trascendente, y la vuelta al origen, a la familia, para ella. No es casual que Érika le cuente entonces a Santos la historia de un perro, Walter, que tiempo atrás ella ayudó a liberar y que desde entonces vaga por las montañas inseminando a todas las perras con las que se encuentra. El perro y las múltiples historias creadas a su alrededor, contradictorias y exageradas, son parte de un mito local como ya lo está llegando a ser el mismo Santos. Para el nacimiento definitivo del mito de Santos, sin embargo, debe desaparecer el ser humano, pues el mito no solo se construye en la palabra, en una palabra, además, hiperbólica y paradójica como la que caracteriza la narración, sino que, además, siempre crece en la memoria, no en el presente (Vidal Sanz). En una memoria, además, colectiva, aunque, del mismo modo que Rebollo no parece estar interesado en el contenido específico del mito de Santos una vez se constituye, tampoco parece estar interesado en la naturaleza concreta de esa memoria colectiva que ayuda a su (re)creación, aunque resulta tentador decir que quizás esa colectividad que este mito presupone la constituyen, precisamente, los espectadores de la película, los cuales, a modo de ritual, reviven, si no el mito, sí la construcción

del mismo que la película pone en escena. En algún momento, este perro aparece en los alrededores de la casa y, tras conseguir huir una vez más de la persecución de la familia y de los criados del padre de Érika, que quieren matarlo para que deje de reproducirse, entra en la habitación de Santos, al que mira fijamente. Tras ese momento de reconocimiento, Santos se monta en Camborio y deja la casa. El narrador masculino dice entonces, recalcando la identificación entre Santos y Walter: “Y aunque nadie lo vio, y en esto no han sabido ponerse de acuerdo, dicen que Santos se fue entonces. De dónde sacó las fuerzas, si es que las tuvo, no se sabe. De Walter, aquel bello animal, nunca más se supo” (1:16:37-52). Las dos voces narrativas, a modo de polifonía orquestal, nos cuentan entonces dos posibles finales de la historia de Santos y Camborio. En ambos, Santos llega al pie de la cordillera, deja a Camborio y se adentra en la selva, un espacio tradicionalmente mítico, buscando la conexión con la naturaleza, con su animalidad, con la oralidad, más allá de la racionalidad y en busca de lo que Rebollo parece entender como el mito y su universo simbólico. Se ve a Santos tirado y su voz, de fondo, confundida y casi en comunión con los sonidos de la selva, repitiendo, a modo de letanía, unos versos altamente significativos: “¿Es de noche o es de día? / ¿Córdoba o mi cuarto del hospital? / ¿Qué hora es? / Si no fuera obligatorio pensar, / poder quedarme en blanco, / volver a la carretera... / sin pensamientos, sin sueños. / No rezo ni me arrodillo, / estoy en condiciones de pelear” (1:17:50-1:18:05) Santos, como un nuevo Quijote, pasa la noche en la selva, la cual habla con él “de otra manera” (1:18:06-11). En ese momento, las dos voces narrativas se superponen al contar lo que ocurrió después, resaltando ambas el proceso de animalización que Santos sufre, proceso en el que este, además, parece perder su capacidad verbal. Así, la voz femenina dice:



Y amanece de nuevo sobre el cuerpo de Santos, encogido como un animal herido. Delirando. Silba bajito. Mueve los labios como si soñara. Una tortuga grande y vieja, sabia, un sapo a punto de hibernar y un caballo blanco miran fijamente a Santos invitándole a permanecer allí. (1:18:33-51)

Mientras que la voz masculina comenta:

Y aquella noche Santos escuchó el tañido de una campana donde no había campanas. Y soñó con caballos. Caballos salvajes de las montañas que nunca habían visto un hombre y que no sabían nada de Santos ni de su vida y en cuyas almas Santos llegaría a vivir para siempre. (1:18:34-52)

Inmediatamente después, se dan dos versiones del “final” de Santos, una en la que este muere en la selva y su cuerpo sin identificar lo encuentra un pescador mucho tiempo después, siendo llevado a la morgue del hospital de San Pablo en Salta, y otra en la que Santos se levanta, se arrastra y desanda el camino hasta Camborio, que “le ha esperado fiel con la puerta abierta”, cabalgando juntos “para siempre, forajidos libres y valientes sin culpa ni pecado cruzando fuertes y fronteras, sumando kilómetros. Dicen que inmortales” (1:19:20-1:20:16). Se ve entonces la carretera en movimiento, un pueblo, campesinos, y se escucha música tradicional de fondo y una canción en lengua indígena sobre un bandido boliviano, “Cabalga, Camborio, cabalga”, compuesta por el mismo director y su hermano, el director de arte Miguel Ángel Rebollo. En esta canción, que asocia a Santos con la mítica figura del bandido (“un pistolero muerto que viaja más allá de la frontera”) y que inserta su recuerdo en una colectividad no definida que hiperboliza su figura (“¡Cien muertos y sin culpas! ¡Cien fernets y sin resaca!”), se insta a este a morir y a descansar (“¡Hay que morir! ¡Y descansar!”) (1:20:25-1:22:01) (Fig. 4).



Fig. 4: Noche en la selva (*El muerto* 1:18:13).

Tras esa noche en la selva y su muerte/desaparición, Santos parece pasar a un plano trascendente donde no será olvidado. Se ve el coche primero avanzando por la carretera con Santos conduciéndolo, e inmediatamente después, abandonado al borde del bosque. El final realista y el mítico aparecen entrelazados así a un nivel puramente visual, el tiempo histórico y el tiempo cíclico combinados. En la última escena, a modo de coda, vemos a Santos comiendo un helado dentro de Camborio, como un niño, ansioso, “muerto y feliz”, el fin uniéndose al comienzo, el tiempo de la naturaleza, eternamente repetido, superponiéndose al tiempo lineal, casi como un tiempo en espiral, un tiempo finalmente suspendido (Taipe Campos 13), mientras se escucha la canción “Noches árticas” de Nacho Vegas (Fig.5). Érika, trasunto del espectador, observa este momento de plenitud, sonriente, desde el asiento trasero (Fig. 6). En ese momento la transformación de Santos en mito ya es completa. La película pone así en escena la construcción del mito de Santos, develando precisamente el proceso de construcción a través de un discurso oral en el que no faltan las hipérboles, los elementos mágicos y folclóricos, las diferentes versiones sobre algunos de sus eventos (incluyendo el final), así como el proceso de animalización de su personaje al “morir”, al abandonar su mundo y adentrarse en el mundo de la naturaleza en ese rito de pasaje que

parece ser la noche en la selva. Y aquí la película tiene que terminar, pues puede poner en escena el proceso de construcción narrativa de un mito a través de un lenguaje cinematográfico fracturado, pero no puede ir mucho más allá de esa profunda ruptura formal sin quedar condenada al silencio.



Fig. 5: Santos comiendo un helado (*El muerto* 1:24:15).

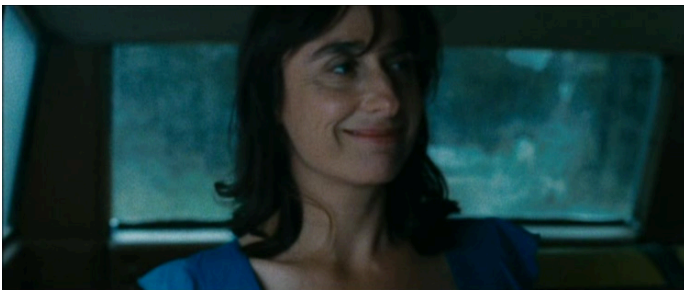


Fig. 6: Érika sonriendo (*El muerto* 1:18:15).

Según Rebollo, *El muerto y ser feliz* “es una película clásica hecha por un moderno, es un intento deliberadamente fallido de alcanzar un clasicismo que en realidad no quiero, pero con el que juego todo el rato” (“*El muerto y ser feliz* es una película clásica”). Rebollo parece entender por “clasicismo” el hecho

de desarrollar géneros clásicos con un esquema narrativo tradicional y por “modernidad” la deconstrucción de aquellos en la hibridez y el uso consciente de los mismos, en los juegos con el punto de vista y en la ruptura del lenguaje cinematográfico clásico. Su película, por tanto, es una película clásica hecha por un director “moderno” en un juego de autor que, se podría añadir, parece un ejercicio de estilo posmoderno, casi de pastiche, lo que sitúa al director y su película en la misma encrucijada pasado/presente/futuro en la que sitúa a su personaje principal. A esta interpretación apuntaría también el hecho de que a Rebollo no le parece interesar, estrictamente hablando, el contenido del mito ni su relevancia social, sino el proceso por el cual este se crea discursivamente en una palabra múltiple, polisémica y contradictoria, detrás de la cual, paradójicamente, se encuentra siempre él mismo y su palabra de autor. Del mismo modo que Rebollo crea una canción de aire popular en lengua indígena, también juega a construir un mito tradicional, pero el mito de *El muerto y ser feliz*, frente a aquel, oral y colectivo, lo tiene a él como creador absoluto y principal intérprete. En un momento en el que las fronteras entre el cine de género y el llamado cine de autor son cada vez más porosas y en el que la idea de autor como punto de origen del significado de una película es cada vez más difícil de mantener, Rebollo le pone “pruebas al infinito para ver si resiste” (Juarroz 395) jugando con las convenciones narrativas y de género en un proceso de deconstrucción y desnaturalización de estas que termina siendo, simultáneamente, una reafirmación de su poder como director en la creación de un paradójico mito de autor.

## Obras citadas

- Casa de América. “*El muerto y ser feliz*, Javier Rebollo”. *YouTube*, 25 abr. 2013, [www.youtube.com/watch?v=N5zFJM8\\_8Mc](http://www.youtube.com/watch?v=N5zFJM8_8Mc).
- Corrigan, Timothy. *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. Rutgers UP, 1991.
- Davies, Anne. “Introduction: The Study of Contemporary Spanish Cinema”. *Spain on Screen: Contemporary Developments of Spanish Cinema*, editado por Anne Davies, Palgrave MacMillan, 2011, pp. 1-18.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, 1998.
- Eyerman, Ron, y Orvar Löfgren. “Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility”. *Theory, Culture & Society*, vol. 12, 1995, pp. 53-79.
- García Ochoa, Santiago. “Algunas notas sobre la aplicación de la categoría de género cinematográfico a la Road Movie”. *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, vol. 15, 2009, pp. 187-196.
- “Goya.-Almodóvar, mejor dirección, pide ‘protección de Estado’ para el cine de autor: ‘Está en serias vías de extinción.’” *La Vanguardia*, La Vanguardia Ediciones, 26 ene 2020, [www.lavanguardia.com/vida/20200126/473134113460/goya--almodovar-mejor-direccion-pide-proteccion-de-estado-para-el-cine-de-autor-esta-en-serias-vias-de-extincion.html](http://www.lavanguardia.com/vida/20200126/473134113460/goya--almodovar-mejor-direccion-pide-proteccion-de-estado-para-el-cine-de-autor-esta-en-serias-vias-de-extincion.html).
- Gubern, Román, et al. *Historia del cine español*. Cátedra, 2009.
- “Javier Rebollo”. *The Internet Movie Database*, IMBD.com, Inc, n.d., [www.imdb.com/name/nm1503559/](http://www.imdb.com/name/nm1503559/).
- Jeong, Seung-hoon, y Jeremi Szaniawski. “Introduction”. *The Global Auteur: The Politics of Authorship in 21<sup>st</sup> Century Cinema*, editado por Seung-hoon Jeong y Jeremi Szaniawski, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 1-19.
- Jordan, Barry, y Mark Allinson. *Spanish Cinema: A Student’s Guide*. Hodder Arnold, 2005.
- Juarroz, Roberto. “Séptima poesía vertical. 112”. *Poesía vertical: Tomo I*, Emecé editores, 2005, p. 395.
- Mazierska, Ewa, y Laura Rascaroli. *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. Wallflower P, 2006.
- “Modo de representación institucional (M.R.I.)”. *Análisis filmico. Repositorio de recursos filmicos*, [www.analisisfilmico.uji.es/web/modo-de-representacion-institucional-m-r-i/](http://www.analisisfilmico.uji.es/web/modo-de-representacion-institucional-m-r-i/).

- Morris, Christopher. "The Reflexivity of the Road Film". *Film Criticism*, vol. 28, no. 1, Fall 2003, pp. 24-52.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen*, vol. 16, no. 3, Autumn 1975, pp. 6-18.
- . "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)". *Framework: The Journal of Cinema and Media*, no. 15/17, 1981, pp. 12-15.
- El muerto y ser feliz*. Dirigido por Javier Rebollo. Actores José Sacristán, Roxana Blanco, Splendor Films, 2012, DVD.
- "*El muerto y ser feliz*, cine de vanguardia por el que hay que luchar". *eldiario.es*, Eldiario.es, 3 ene. 2013, [www.eldiario.es/politica/muerto-feliz-cine-vanguardia-luchar\\_0\\_86441726.html](http://www.eldiario.es/politica/muerto-feliz-cine-vanguardia-luchar_0_86441726.html).
- Penalva, Joaquín Juan. "La leyenda de Santos y Camborio". *El espectador imaginario*, Aula Crítica: Escuela de Crítica Cinematográfica, vol. 42, may. 2013, [www.elespectadorimaginario.com/el-muerto-ser-feliz/](http://www.elespectadorimaginario.com/el-muerto-ser-feliz/).
- Pérez, Jorge. *Cultural Roundabouts: Spanish Films and Novel on the Road*. Bucknell UP, 2011.
- Ramón, Esteban. "Javier Rebollo viaja a la creación del mito en *El muerto y ser feliz*." RTVE: Noticias, ene 2013, [www.rtve.es/noticias/20130103/javier-rebollo-viaja-creacion-del-mito-muerto-ser-feliz/595066.shtml](http://www.rtve.es/noticias/20130103/javier-rebollo-viaja-creacion-del-mito-muerto-ser-feliz/595066.shtml).
- Rebollo, Javier. "No busco que el espectador se identifique con mis personajes". Entrevistado por Fernando G. Varea. *Espacio Cine*, Wordpress.com, 23 nov. 2012, [www.espaciocine.wordpress.com/2012/11/23/javier-rebollo/](http://www.espaciocine.wordpress.com/2012/11/23/javier-rebollo/).
- . "*El muerto y ser feliz* es una película clásica hecha por un moderno". Entrevistado por Juan Sardá, *El Cultural: El Mundo*, Unidad Editorial, S.A., 10 ene. 2013, [www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Javier-Rebollo/4241](http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Javier-Rebollo/4241).
- Salles, Walter. "Notes for a Theory of the Road Movie". *New York Times Magazine*, 11 nov. 2007, pp. 66-70.
- Sánchez, S. "*El muerto y ser feliz*: Carretera y manta". *Cultura: La Razón*, Audiovisual Española S.A., 11 ene. 2013, [www.larazon.es/el-muerto-y-ser-feliz-carretera-y-manta-FY652272](http://www.larazon.es/el-muerto-y-ser-feliz-carretera-y-manta-FY652272).

Taipe Campos, Néstor G. “Los mitos: Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos”. *Gazeta de antropología*, no. 20, art. 16, 2004, [http://www.ugr.es/~pwlac/G20\\_16NestorGodofredo\\_Taipe\\_Campos.pdf](http://www.ugr.es/~pwlac/G20_16NestorGodofredo_Taipe_Campos.pdf).

Tangherlini, Timothy R. “It Happened Not Too Far From Here... : A Survey of Legend Theory and Characterization”. *Western Folklore*, vol. 49, no. 4, oct. 1990, pp. 371-90.

Triana-Toribio, Nuria. “Auteurism and Commerce in Contemporary Spanish Cinema: *Directores mediáticos*”. *Screen*, vol. 49, 2008, pp. 259-76.

Trueba, Jonás. “El viaje vertical. Javier Rebollo filma en Argentina *El muerto y ser feliz*”. *Cahiers du cinéma: España*, vol. 47, julio-agosto 2011, pp. 57-59.

Vidal Sanz, Rafael. “*El muerto y ser feliz*: el héroe moderno es siempre una paradoja”. *Extracine*, Hipertextual, 2 mar. 2013, [www.extracine.com/2013/03/critica-de-el-muerto-y-ser-feliz](http://www.extracine.com/2013/03/critica-de-el-muerto-y-ser-feliz).





# Spaces and Journeys in Ernesto Daranas' *Conducta*: Che or Martí?

---

Yanira Angulo-Cano  
Eckerd College  
[anguloy@eckerd.edu](mailto:anguloy@eckerd.edu)

## Abstract

In his film *Conducta* (Behavior 2014), Ernesto Daranas portrays the ethical and physical challenges of an aging teacher, struggling to improve the lives of her students, not just within the classroom setting, but also in their family and social spheres. Thus, in response to a top/down social structure where an unseen government exerts economic and political pressure on schools and families in crisis mode, Daranas proposes model redirecting away from Ernesto Che Guevara and back toward José Martí as a pedagogic strategy for modulating conduct expectations of elementary school children. However, because government censorship sensitizes the spoken word, the filmmaker is careful to avoid negative repercussions by letting markedly visual elements of his *mise en scène* reveal indiscreet, if not outright subversive views of home, school, and cityscape. Also, through a recurring wandering narrative format, Ernesto Daranas conducts a political inquiry analogous to how Radicant aesthetics exercise wandering narratives.

**Keywords:** diegetic sound; framing; mise en scène; montage; palestina; Oriente; Our Lady of Charity; reconfiguration; Santería; Radicant aesthetics; wandering narrative

## Resumen

En su filme *Conducta* (2014), Ernesto Daranas destaca las pruebas éticas y físicas de una maestra que según envejece redobla esfuerzos por mejorar la vida de sus alumnos, no sólo dentro del aula, sino también en ámbitos familiares y sociales. Por lo tanto, como respuesta a una estructura social hegemónica, donde un invisible gobierno ejerce presiones económicas y políticas sobre escuelas y familias afectadas por la precariedad, Daranas propone substituir el modelo de Ernesto Che Guevara con el de José Martí como estrategia pedagógica para modular las expectativas de conducta para niños en escuela primaria. Sin embargo, debido a que la censura gubernamental pone en riesgo el libre uso de la palabra, el cineasta evita repercusiones negativas valiéndose de elementos marcadamente visuales que, en su puesta en escena, revelan condiciones subversivas en hogar, escuela y ciudad. Además, gracias a un ambulante formato narrativo, Ernesto Daranas ofrece al espectador una investigación política análoga a la que profesa la estética radicante.

**Palabras clave:** composición; estética radicante; montaje; narrativa ambulante; Nuestra Señora de la Caridad; Oriente; palestina; puesta en escena; reconfiguración; santería; sonido diegético; toma de cámara

Cuban cinematography requires a certain degree of expertise in reading tea leaves. One case in point is the film *Conducta* (Behavior), directed by Ernesto Daranas and released in 2014, which deals with classroom “rules of conduct” affecting two elementary school children. In *Conducta*, Daranas portrays the ethical and physical challenges of an aging teacher, Carmela (Alina Rodríguez), as she struggles to bring back from reform school Chala (Armando Valdés Freire), one of her troubled boys. While Carmela is first tested by objections from Marta (Miriel Cejas), a younger colleague and then the

principals of regular and reform schools Mercedes (Idalmis García) and Carlos (Tomás Cao), the veteran teacher is eventually able to enlist their support. At the same time that Carmela recruits allies, she makes enemies among district school officials, who in turn fear political repercussions from unnamed, higher-up government functionaries. Cubans in the island do not need tea readings for figuring out Daranas' message: government policy controls children's future.

Despite the film's narrative emphasis on the institutional and state structures that exacerbate the many troubles facing the youth for whom Carmela advocates, this article proposes that *Conducta's* agenda is not so much enjoined to an anti-government political statement, as it constitutes a plea for redirecting school conduct expectations away from the ideas of Ernesto Che Guevara and back toward those of José Martí. In addition to tracing the ideological movement toward Martí, I argue that the camera's meandering critical eye wanders from home to school and throughout a decaying Havana, moving spectators to share the filmmaker's critique of institutional rigidity and to evaluate the government's official internationalist policy against their own calamitous conditions. This kind of urban wandering is analogous to how Nicolas Bourriaud characterizes ambulatory narratives in his critical text *The Radicant* (2009). I maintain that Bourriaud's "Radicant" aesthetics are analogous to how Daranas conducts his own roaming political inquiry in support of creating distance from Che's and toward Martí's vision for Havana and, by extension, Cuba.

### ***Conducta's* Film Text**

Cuban film directors have had to exercise caution when attempting to demystify national heroes. When Ernesto Daranas dissects dysfunctional families, schools, neighborhood church and other barrio settings, he runs the risk of being perceived as challenging the Cuban Revolution socio-political system itself. Tomás Gutiérrez Alea, Cuba's most recognizable film director had

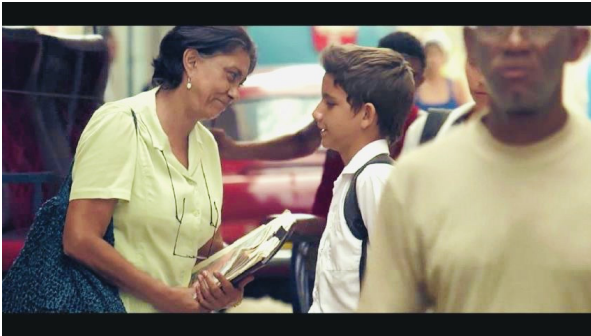
already charted a course for navigating such treacherous waters, especially in his last two films, *Fresa y chocolate* (Strawberry and Chocolate 1993) and *Guantanamera* (Girl from Guantánamo 1995). In his films from the 1990s, Gutiérrez Alea exposed socio-political restrictions on non-traditional gender roles and denounced female inequality within the family.

Despite his reputation as a pioneering figure in the filmic production of the Cuban Revolution and his reputed personal relationship with Fidel Castro, viewers quickly surmised his preference for narratives that played up the Revolution's achievements, while his *mise en scène* favored images of precariousness and official mismanagement. Of course, the audience was left with the task of contrasting the former with the latter. This strategic approach provided Gutiérrez Alea with a less exposed subtext for questioning politically sensitive subjects, such as bureaucratic inefficiency, machismo, and the precarious cityscape of the once elegant city of Havana.

Following Gutiérrez Alea, other film directors also offered useful tactics for avoiding government backlash. Rudy Mora's *Doble juego* (Double Game 2002) tactically rejects relocation to Miami for two girls suffering physical and emotional trauma at the hands of family and school mates, while allowing the camera to present visions of concurrent moral decay and persisting machismo. Similarly, Ian Padrón's *Havanastation* (2011) is a play on words that recalls the game platform, PlayStation, and its connotation inside Cuba of economic privilege for those empowered with access to the outside "capitalist" world. In this film, Padrón attempts to balance a visual narrative of unequal family access to children's toys with an unrealistic, but politically correct, pledge of solidarity from one privileged family to a less fortunate one. Given his predecessors' success in escaping overt government censorship, it is logical to assume that Ernesto Daranas would follow in their footsteps.

Throughout *Conducta*, Daranas shows precarious urban settings with ruinous buildings, streets and poorly dressed people, as in an early flowing scene

where Chala attends to his pets (01:43) and hurries to join Carmela on their way to school. Other than pigeon cooing and dog barking, the humming of a far-away engine and the ringing of a nearby bicycle bell, there are few urban, or industrial sounds, no diegetic music or—aside from Carmela’s and Chala’s—even human voices. Daranas’ opening street view feels disorienting, as it shows pedestrians silently and expressionlessly walking, in very close proximity, all around Carmela and Chala (e.g. see Fig. 1). What makes this and other scenes peculiar, is the director’s framing of walkers’ out-of-focus, half-faces and body parts obstructing the viewer’s line of sight of the teacher and student (02:50).



(Fig. 1). Carmela and Chala about to leave for school. Half-face framing of pedestrians creates viewer’s curiosity (*Conducta* 02:50).

Since framing is a tool for calling attention to something of importance, which the half-face/body-part frames do not warrant, it must be assumed that this is Daranas’ way for stimulating viewer’s curiosity: Where are these silent, expressionless people going to? Is their fragmented physical presentation symbolic of their broken lives? Framing, in addition to montage editing and Alejandro Pérez’s camera angles, together decode the director’s implicit institutional censure.

### Politics in the Classroom: Che vs Martí

As many of the above-mentioned Cuban films remind us, questioning family relations can be politically sensitive in Cuba, and so Daranas is careful to avoid potential censorship of the spoken word, letting markedly visual elements of his *mise en scène* reveal indiscreet, if not outright subversive views of home, school, and cityscape.

Take for example a morning routine enacted in a drab school patio where raucous children go through a well-rehearsed collective chant: “Llamados por el comunismo, ¡seremos como el Che! [When Communism calls, we will be like Che!]” prior to transitioning into Carmela’s classroom (42:03). Conversely, in the veteran teacher’s classroom there are no graphic or spoken references to Che Guevara, but instead, her classroom features a poster of a school-age José Martí (58:09). In her morning routine, with a José Martí quote—“Patria es humanidad [The Nation is kindness]”—written on the blackboard at her back, Carmela honors Martí’s standing in the national mythology by asking her students opinion questions about his philosophy: “¿Quién me va a comentar la idea martiana de hoy [Who is going to comment on Martí’s idea for today]?” Her question elicits significant student commentary. In a close-up shot, a boy links Martí’s broad humanistic concept of the nation to his uncle living abroad; after years residing in the United States, he still identifies himself as Cuban.

With this student’s politically innocent comment, Daranas pushes back on Che’s antagonistic political agenda (45:45). While Che-inspired slogans may provoke laughter and raucous behavior, Martí’s image and words soothe and prepare the children for academic enrichment. For multigenerational Cubans, Martí occupies the highest place of honor in the national mythology, therefore, when Carmela’s classroom features Martí’s school-age picture, his quote of the day written on the board, and the teacher eliciting class commentary on the quote, it represents Daranas’ intent to reenergize Martí’s presence in the classroom with arguably his best-known and most applicable statement

for the classroom, “Los niños son la esperanza del mundo (Children are the world’s hope).” It appears in his prologue to *La Edad de Oro* (The Golden Age), a children’s magazine he published in New York City for the benefit of pre-teen children of Cuban and Spanish American origin (*La Edad de Oro* 10a). The statement stresses developing in children a thirst for knowledge and improving communications between boys and girls as key for maintaining/improving economic and human development (10b). This magazine is made up of poems, children’s tales, short essays on mythical and historical figures, and current events that Martí considers helpful in the ethical development of children. Indeed, a long shot of the back wall of Carmela’s room reveals a front cover facsimile of the magazine (04:44).

In contrast with Che Guevara’s uncompromisingly bellicose rhetoric, Martí calls on Cubans, children, and grown-ups, for friendly engagement with both friends and rivals through his white rose metaphor: “Y para el cruel que me arranca / El corazón con que vivo, / Cardo ni oruga cultivo / Cultivo la rosa blanca [And to the cruel one whose blows / Break the heart by which I live, / Thistle nor thorn do I give / For him, too, I have a white rose]” (*Versos sencillos / Simple Verses* 104-105).

José Martí’s message can be summarized as promoting social harmony and tolerance of opposing views. Both ideas are seared into the collective memory as basic components of Cuba’s national allegory. From Jorge Mañach’s laudatory book title, *Martí: Apostle of Freedom*, to Fredric Jameson’s “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism,” José Martí has been recognized as Cuba’s preeminent foundational national figure (81). Very indicative of his status is the fact that Cuban currency both before and after the Revolution has carried his likeness in one-peso bills and coins. Interestingly, although Martí called for armed insurrection against Spain, he was careful to distinguish between the Spanish colonial government and the Spanish people. As a matter of fact, not just in “Poema XXXIX,” but also in “Poema VII,” his

message is nuanced toward reconciliation with all Spaniards (*Versos Sencillos / Simple Verses* 16-17). This poem is Martí's version of the biblical "turn the other cheek" doctrine. It is known arguably by every Cuban since it is often required reading and memorization assignment in elementary school. For Daranas, Cuban children need to learn the art of compromise and non-violence.

To most viewers of *Conducta* it would seem clear that Martí's message of hope in humanity sharply contrasts with Ernesto Che Guevara's uncompromising fighting words to Cuban youth wanting to join international work brigades, "we saw no way out for the Cuban people other than the voice of guns... we must firmly unite around those rifles" (*Che Guevara Talks to Young People* 59); or encouraging Young Communists to emulate the Bay of Pigs Cuban militia, many of them children, "who were manning *cuatro bocas* [four mouths, anti-aircraft weapons with four barrels]... defending their homeland from Yankee invaders" (Guevara 111). In the end, the Martí-inflected national mythology of tolerance and reconciliation allows the average Cuban viewer to detect a dissonance in Guevara's inappropriately bellicose message for elementary school children.

As a ringing bell heralds the end of the school day, Carmela reminds her students of their homework assignment—a free-topic essay, written from a first-person perspective—which draws a disingenuous question from Chala about the meaning of "I." Carmela responds to this minor challenge to her authority with some blackboard work, a little humor and a measure of discipline (04:15).

While addressing the class and moving closer to Chala's desk—a low-angle-shooting camera at her back—she casually drops her right hand near Chala's leg and playfully smacks him with a ruler, eliciting loud reactions of exaggerated surprise among the students. Carmela then immediately turns around—the camera now in a normal line-of-sight angle—and, while she walks back to the front of the class, her left hand caresses the boy's hair (04:38). The difference



in the two shots is important in determining her disciplinary philosophy. With one hand, she made sure that students could see her symbolic punishment, while with the other she demonstrated how much she appreciated Chala's presence in her classroom; Daranas tacitly proposes turning to a Martí-inspired, humanistic pedagogy to deal with classroom conduct.

### **Wandering Narratives**

Daranas appears to reject Che's message of sacrifice or martyrdom for the revolutionary cause, but given his awareness of the official censorship obsession with the spoken word, he lets his camera techniques do much of the talking, creating a critical eye that wanders from home to school throughout a decaying Havana. In doing so, spectators are moved to evaluate the government's official internationalist discourse against Cuba's real-life precarious conditions. This kind of urban wandering is akin to Nicolas Bourriaud's notion of ambulatory narratives in *The Radicant* (2009).

The Oxford Dictionary reveals that the adjective *radicant* describes how some plants can root from "a stem or fern frond: producing (...) roots or rootlets." This is a useful image to understand Bourriaud's concept of wandering narratives, stories that privilege the act of rummaging, the unsystematic experience of exploration as a kind of "political inquiry" into the city (100); where the journey not only "has become a dynamic art form in itself" (107), but simultaneously represents "a compositional principle" (113).

In such narratives—suggestive of the movements of Walter Benjamin's *flâneur*—characters move about offering visual commentary on the precarious social, political and physical conditions affecting the modern city (Bourriaud 76). Radicant aesthetics are analogous to the ways in which Daranas conducts his camera's wandering political inquiry—one that move's away from Che's revolutionary and bellicose rhetoric and toward Martí's conciliatory vision for Havana and the Cuban nation. *Conducta* exposes a society that constantly

invokes solidarity with the marginalized, but often falls short of practicing it. It does so by showcasing Carmela's exceptional classroom as an oasis of affection and academic rigor, from which her students leave bound for home, navigating precarious urban landscapes in their *barrio* (e.g. see Fig. 2). As a product of their comings and goings, the spectator is invited to reflect on a narrative that serves as counterpoint to that offered by official school policy, which mandates children's expulsion without providing effective alternatives for continuing their education.



[Fig. 2]. Chala and friends using locomotive to flatten metal pieces. People nearby are oblivious to their dangerous activities (*Conducta* 18:39).

One good example of this is Chala's wandering through his Old Havana neighborhood, contemplating his home/school troubles and the threat to send his dear friend, Yeni (*Amaly Junco*), back to the island's Oriente region. His steps—the framing of Chala's legs walking over the seawall (1:21:05)—take him back to the area across from Morro Castle where he previously undertook a swimming competition challenge. However, the montage now serves to represent Chala's wandering inquiry—if, given Chala's age, the viewer is willing to suspend disbelief—about a city unable to offer these children much needed

educational and social service assistance.

As Chala stands at the water's edge, across from Havana's iconic colonial fortress, all he sees is the Morro's rocky base, part of Daranas' framing of a green buoy marking the harbor's entrance/exit. This puzzling scene is followed by an upward camera angle showing a taller image of Chala standing at the seawall, deep in thought. His conflicted state of mind is then shown by a high camera angle, from the boy's line of sight, that lingers over the churning sea water below his feet (1:21:14).

Does Daranas pique audience curiosity towards a specific goal—Chala toying with the idea of fleeing the island? Daranas frames his political inquiry into the Havana cityscape by showing his characters sorting their life choices through unsystematic explorations of their environment, rich in Radicant symbols—here an exit channel to the ocean, snaking railroad tracks elsewhere (18:24)—and enlisting audience humanitarian desires to improve the children's lives.

### **Pyramid Structured Narrative**

*Conducta* is a film about an urban center with a pronounced top-down structure, where an unseen, unmentioned government hovers above and brings pressure to bear on schools and families through law enforcement officers, school administrators and teachers. It tells the story of families in permanent crisis-mode, affecting mainly two “nuclear” families (Chala's and Yeni's) but less so Carmela's extended family (Orlandito's).

The first family is Chala's, composed of his parents, who are unmarried and live separately: Sonia (Yuliet Cruz) and Ignacio (Armando Miguel Gómez); the second is Yeni's, only including Pablo (Héctor Noas), her father; the third is Orlandito's, Carmela's grandson (Oscar Rill), made up of her unnamed daughter and son-in-law (Joanna Gómez and Ariel Albóniga Carmona). Whereas the make-up of the three families includes one named child, the same cannot

be said about the parents. Also significant is the suggestion of a fourth family—that of the terminally ill and seemingly abandoned Camilo—by which Carmela’s protective role becomes even more evident. In contrast, afraid of government intervention, the upper levels of the school administration insist on the enforcement of residency status and school conduct policies, regardless of their impact on students’ needs. In the case of Chala, his misbehavior is rather common for his age, as in cases when he mischievously removes letter “T” from a sign designating his classroom as “SEXTO A” [Sixth Grade A],” and wolf-whistling Marta upon her arrival as temporary substitute for Carmela; however, what triggers his send off to reform school is when Marta catches other boys playing with Chala’s cards and demands that they be handed over.

Chala refuses to do so because he was not playing with them. While the young teacher seems puzzled by Chala’s behavior, she does not attempt to understand his refusal for accepting blame. However, Carmela’s later admonition to Marta also reflects Martí’s teachings: “Si quieres un delincuente, trátalo como un delincuente [If you want a law offender, treat him like an offender]” (43:32).

As far as Yeni is concerned, her case presented a serious threat to school administration, and perhaps even exposure to criminal prosecution. For them, the sweet, hardworking, well-behaved Yeni is “guilty” of two basic infractions that could bring about unwanted attention from higher ups. First, the girl and her father have moved into a railroad-depot shack in Havana, in violation of residential and school restrictions. Carmela not only knows this fact; she allowed her father to register Yeni illegally in school. For his part in this irregular situation, Pablo has managed to keep his daughter and himself in Havana by paying bribes to the police. However, increasing precariousness of life in the capital has made it progressively more difficult for Pablo to continue paying bribes.

Yeni’s second and more serious infraction relates to her cancer-stricken

classmate, Camilo. During the boy's illness, classmates come to visit him at the hospital, but except for Carmela, Daranas does not show family or school personnel visiting or otherwise involved with the terminally ill boy. Therefore, when Camilo dies, only Carmela and his classmates are grief-stricken. Carmela's class is interrupted with the tragic news and, while she tries her best to soften the blow, the camera starts framing individual student faces in various degrees of sorrow. In a close-up shot of Yeni's face, her tearful eyes deepen Chala's own sadness, soon followed by a partially out-of-focus, shot reverse shot sequence for capturing their pain-sharing tears (46:51).

It is then that Yeni opens her notebook, takes out a lithography of the Virgin of Charity, goes to a poster board displaying clippings of national heroes, and places the Virgin's image on it. Daranas framing calls attention to the image by showing it covering part of a José Martí quote. It can be identified as "Una escuela es una fragua de espíritus" [Schools forge character], but it does not supersede Martí's multiple representations in Carmela's classroom. Though it may cause viewers' reflection and concern about its place in a public school classroom, Carmela's support for the girl's action points to Daranas' real message: Yeni's right to express her sorrow, especially when risky, is proof of her growth in character (47:06).

It is worth explaining that if the position of the Catholic Church on the island already was weak prior to the 1959 Cuban Revolution, the new secular socio-political order brought about a more intensive scrutiny of any classroom activity that might be associated with the church. Displaying religious paraphernalia became ideologically delicate. Therefore, when the educational authorities learned about the religious card, they demanded its removal as a condition to keep Yeni in school. This episode of the lithography of the Virgin of Charity forces Carmela to respond to the reverberations from decades of religious prohibitions. The residual reproduction of control persists through the actions of her superiors within the educational system.

For Carmela, the crisis affecting Yeni and other students has deep personal repercussions beyond the classroom. Daranas' montage intertwines her speech to school authorities with student classroom activities, thus, when the student crisis over Camilo's death erupts, Carmela already had presented—through a series of medium close-up shots—her personal connection to the Virgin of Charity. She states: “Mi abuela era nieta de esclavos [My grandmother was a granddaughter of slaves]” (03:13); “No se lo creía el día que le enseñé mi título de maestra. Se gastó cinco pesos para un cuadro que colgó debajo de la Caridad [She could not believe it on the day I showed her my teaching degree. She spent five pesos for a frame that she hung under the Virgin]” (03:18); and “Ahí está todavía [It is there still]” (03:29).

As a professional, Carmela identifies with the Virgin's attribute as a savior of children in need. As an Afro-Cuban, it allows her to honor her ethnic heritage. She is not willing to compromise her ethics by appeasing bureaucrats afraid of losing their own jobs. As she sees it, her foremost responsibility is to guide her students' humanistic education in the context of the death of a fellow student.

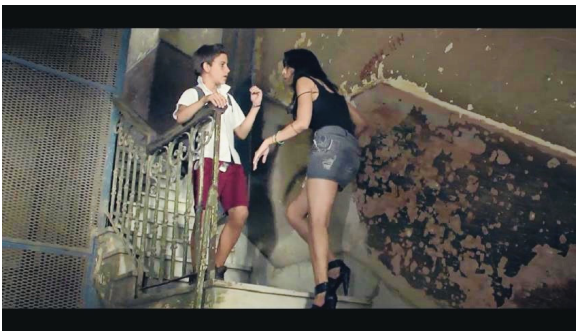
Carmela also is aware of why Yeni was so deeply affected by Camilo's death. As the girl told her, Camilo had been the only classmate that never called her by the derogatory term *palestina*, slang for mocking people from the Oriente region in the East of Cuba, whose geographic isolation, as well as their location in the “Orient”, assimilates them to Palestinians, in the metropolitan popular imaginary. His kindness towards her also included giving her the religious card and taking her to church for the first time.

### **Radicant Reconfiguration: The Family**

While Carmela's family is allowed to migrate to the US, Yeni's family hopes for a better life in Havana are dashed when they are forced to return to

Oriente. Such discrepancies about families treated unequally can be both hard to explain and politically risky. Daranas chooses to expose them indirectly by means of what Radicant esthetics call reconfiguration, a technique for evaluating how something changes over time after certain parameters are reworked or reconfigured (Bourriaud 135).

Thus, in the scene where the boy comes face to face with his disheveled mother coming back from an all-nighter, clearly under the influence of drugs/ alcohol, the camera tilts up, showing Sonia's back as she climbs the stairs with unsteady steps, while Chala is coming down from above her (02:10). The low angle shot reconfigures the traditional mother/son roles when sending a child to school, not just by showing the boy towering over the mother, but also by empowering Chala's decision-making. His position of authority is reinforced by his words to her—"Te dejé café en la cocina [I left coffee for you in the kitchen]" (e.g. see Fig. 3)—and by a medium shot of her dejected look silently leaning her back on the wall, as the boy hurriedly passes her on his way down to the street (02:18).



(Fig. 3). Chala leaves for school while Mom returns from an all-night out. In a reversal of roles, Chala offers advice for Sonia (*Conducta* 02:18).

In *Conducta*, most adults hold the opinion that Chala is a mischievous boy, while Carmela disagrees. She knows Chala's home situation and tolerates his antics in her classroom, but she is more than willing to offer him the guidance that no other adult can provide at school or home. She knows that Chala is maturing exponentially as he is forced to assume, within his family, grown-up roles and new models of conduct. Indeed, his responsibilities include those of housekeeper, by keeping track of the electric bill (06:23); home provider, by earning money by taking care of his father's pit bulls and raising pigeons (26:53); caretaker of his drug addicted mother, by cooking and feeding her (05:30) and father-figure, by actively curtailing her negative behaviors that had sent her to the hospital (1:35:10).

### **Radical Reconfiguration: The School**

Another entity subjected to reconfiguration is the school, specially the reform-type to which officials send Chala as their solution for his rebellious behavior. They are aware of the boy's home situation, and yet, despite its institutional shortcomings, they persist that its environment would be beneficial for the boy. Daranas camera offers a different opinion.

From a high camera angle, the film shows what must have been an old colonial mansion with rooms opening to a Mediterranean garden, but now transformed into a concrete-tile covered floor (29:30). It is over this surface that the children play soccer and engage in rowdy/violent behaviors. It resembles more a prison exercise yard than a place for academic learning (30:20).

The film does not show any academic activity in the reform school, but instead something of an overcrowded holding pen. Therefore, soon after Chala arrives, he is forced to fight a school bully, a scene that leaves the audience to surmise that, at the reform school, violence may be the most commonly used "pedagogical" tool (30:20).

At first, only Carmela dares to challenge Chala's reassignment. She



confronts her substitute, Marta, among others, arguing that the experience will not be good for the boy's future. As a teacher of long tenure, Carmela reminds Mercedes and Carlos that they were her students too, and that as children they were no better than Chala. She criticizes her colleagues for being more concerned with protecting their interests, *vis à vis* the higher ups in the school system, than living up to their professional ethics. Furthermore, she pledges to curtail Chala's negative behavior and does so with a combination of love and a firm hand. Ultimately, after an exasperated Carmela undertakes her unilateral rescuing of the boy from the reform school, their relationship grows.

While Carmela's interventions suggest a measure of improvement in the boy's family and school dynamics, the same cannot be said about Yeni. Despite the old teacher's efforts, and Yeni's excellent classroom behavior, the girl cannot stay at school because of her illegal status in Havana. Carmela's failure in this task turns on the Virgin of Charity holy card.

To Cubans, believers and non-believers alike, the traditional representation of La Caridad [Charity], as she is informally known to Cubans, is well known as the nation's spiritual protector, familiar in iconography that depicts her hovering and miraculously protecting three boys in danger of capsizing while crossing a stormy Bay of Nipe circa 1612.

For *Conducta's* viewers, it would seem surprising, given the long-standing exclusion of religion from the classroom, for the nation's Patron Saint to play such a prominent role in this film. Daranas uses the Virgin's display in Carmela's classroom to underscore what he sees as politically charged school hypocrisy toward religion; that is, while the government leadership generally has kept the Catholic Church, and its mainly Caucasian, middle-class followers at arm's length, it arguably has allowed a generally more flexible policy toward the mainly Afro-Cuban and lower-class *Santería* followers. Consequently, top levels in Daranas' pyramidal narrative exert strong anti-Catholic compliance pressure on lower administrators and teachers. However, Carmela's ability to unmask

their hypocrisy is on display too, as she makes school officials acknowledge their own *Santería* icons hidden in plain sight in their offices.

Once again, this is part of Daranas' indirect style of dealing with politically charged subjects. Carmela never addresses directly the issue of religion in the Cuban classroom; instead, she argues that, out of respect for the girl's feelings, if Yeni placed the religious card on display, then it is up to the girl to remove it. Carmela does not have to acknowledge the icon's traditionally accepted protective message; it serves as visual counterpoint to official school policy promoting solidarity with the oppressed peoples of the world.

Daranas suggests that no matter how often the slogan "Seremos como el Che" is repeated in schools throughout Cuba, it does not address the real needs affecting Chala and Yeni. Contrary to the Virgin's mythological protective message, seared into the collective memory, children like them are left unprotected from bureaucratic waves pouring down from the top of the social pyramid.

### **Safe/Unsafe Spaces**

*Conducta* is a reform-minded film about children caught in a sociopolitical crisis affecting home and school. As a first corrective step, it proposes returning to José Martí's philosophy for rearing children, but it also seeks to identify those spaces where adults and children can safely maximize their energies in the pursuit of happiness. Carmela's classroom is Daranas' safest place of choice. The room looks typical of traditional classrooms, with blackboards, poster boards, tightly packed student desks and a wide teacher's desk. Walls and window shutters need paint, but students are wearing clean uniforms. Nonetheless, what makes this room stand out is the framing of two poster boards, one on either side of a rear classroom corner, slightly above and beyond an array of students that have turned around to face Carmela, standing at the back of the room.

Among the two boards spectators can make out seven visible likenesses of José Martí at different stages of his life, including one where Martí is accompanied by two other 19<sup>th</sup> Century Cuban heroes who fought for independence from Spain (1:34:39). However, due to the liberal use of montage technique in *Conducta*, this scene has an earlier, ten-minute start in the film.

It begins with an medium close-up shot of Yeni and Chala attentive to Carmela, who questions Yeni: “¿Tú te acuerdas la razón por qué pusiste la estampita en el mural [Do you remember the reason why you placed the religious card on the display board]?” Apparently, a rhetorical question, since she immediately fires a general question to the class: “¿Alguien vio algo de malo en eso [Did anyone see something wrong in that]?” Then, while a medium close-up shot of Chala, Yeni and two other students shaking their heads indicate a negative response, the camera shifts to a long shot, from the back to the front of the room, showing all students directing their shaking heads toward Carmela. It is worth noting that while this exchange is taking place, the right edge of Daranas’ frame is slowly revealing a large poster of a sitting, student-age José Martí that presumably may also be, symbolically, part of the class (1:33:24).

At this point, Carmela presses her students for a more substantial response: “¿Qué pasó entonces [What happened then]?” As expected, the two class leaders, supported by other students, are eager to offer their opinions on what they fear is behind Carmela’s forced retirement. Daranas frames a back and forth of camera angles where Chala thinks is because she brought him back from reform school, while Yeni fears is because she placed the religious card. Carmela dismisses their concerns as motives.

Yeni asks Carmela, “Profe, ¿hay algo de malo que la estampita esté en el mural [Teacher, is there something wrong if the religious card is on the display board]?” (1:34:06), to which Carmela replies in the negative, but adds that what is important for herself is that everything should be as they, the

students, think it ought to be.

However, not entirely satisfied with the discussion, Chala hints at the real problem, “Aquí nadie es bobo; uno no sabe si se mete en tremenda candela [Let’s not fool ourselves; we don’t want to get into the fire],” but he does not dare to express himself openly (1:34:16). Note that, despite the day’s lesson words written on the blackboard, “Constitución. Deberes y Derechos [Constitution. Duties and Rights],” their fear of unseen authority makes the children practice self-censorship.

Unable to put the matter to a satisfactory rest, a long shot shows Carmela walking to Yeni’s desk, extending her hand, while asking the girl for the card (e.g. see Fig. 4). The camera then shifts around 180 degrees to show in a long shot Carmela silently walking back to the back of the room and carefully placing the card on the same spot where Yeni had placed it originally. She then turns around to face her students, straining to see the Virgin’s card on the display board, and after a few seconds, she reminds them that it is time to check homework.



(Fig. 4). Carmela asks Yeni for the Virgin’s lithograph. Her action is in keeping with the list of rights and responsibilities written on the board (*Conducta* 1:34:21).

It is obvious that the restoration of the Virgin's lithograph must be assessed not so much from a religious point of view, but rather from Martí's ethical perspective for educating children as responsible citizens (1:34:32).

To bring home the impact of the safe and pleasant space, Daranas illustrate the very opposite: Ignacio's dog fighting pen, located above Chala's apartment and below the roof enclosure where the boy keeps his pigeons' coop.

A long shot across the dog-fighting room shows a dark green back-wall, adorned with once artistic red drawings of lines and circles. Decorations beyond recognition due to paint chips revealing earlier white or light green pigments, and because of lower-wall damage inflicted by removal of a tiled wainscoting. The viewer thus acquires an image of withered past elegance now further spoiled by a hanging car tire, left over construction pipes and a rough ladder made of misshapen wood planks. As the camera pulls further back from the green wall, it reveals an old wrought-iron veranda, another reminder of a bygone glamorous era, contrasting with a makeshift wooden corral—set between wall and veranda—where the actual fighting takes place (06:36).

At first, Daranas' camera angles push men to his *mise en scène* periphery—human arms and legs, exerting some control over the fighting—portraying through different angles and out-of-focus framing a life and death struggle for the combatants. Later, it shows men drinking, removing injured and dead dogs, while laughing or arguing over gambling loses (06:25).

While Ignacio pays Chala to feed and look after his dogs, Chala has developed feelings for one young canine. Chala has snuck up around the fighting ring and he has seen “his” young pit-bull win several fights. Ignacio admonishes Chala for being there during fights, however, the sermon sounds hollow since he pays Chala from the proceeds of the fights.

At the same time, the dog-fighting ring is not just a cultural entity useful for Radicant reconfiguration, but it already represents a reconfiguration

of the long established Cuban *gallería* [cock fighting ring]. While the basic parameters remain the same—a life and death struggle between animals, combining the spirit of athletic competition with the greed of an exploitative money-making enterprise—the American import offers no improvement as it is not just as morally objectionable as the native Cuban blood sport, but also culturally alien.

It is in this context that Ignacio has been grooming the young pit bull to be his champion dog. He has selected very carefully the dog's opponents, and because of his handling, the dog has had a string of lucrative victories. Ignacio then asks Chala for all the money that he has earned in previous fights. He wants to gamble this money and his own on the next fight, only that unknown to Chala, he is betting on the opposing dog. For Ignacio this is an opportunity to make easy money at the expense of the life of Chala's dog and, while he provides support for the boy's household, he undermines his relationship with his presumed son. For Daranas, Ignacio's selfish action is not compatible with Martí's ethical upbringing of children. This is arguably the most negatively impacting experience in Chala's life, where he loses his good humor and his innocence by the dishonesty of his presumed father. Daranas' lens captures, in a close-up shot, Chala's anger on account of Ignacio offering to pay him his earnings from the fight (1:17:56).

To make matters worse, the dejected boy asks Ignacio point blank if he is his father. Daranas' lens reveals, in shot reverse shot technique, Chala's sadness upon hearing Ignacio's resounding "No sé [I don't know]" (1:18:30). Later, Chala will ask him again about his paternity and Ignacio will say, framed in a long pause and very sad voice: "Te juro que no lo sé [I swear to you that I don't know]" (1:38:23). This is, without a doubt, an intractable pain haunting both Ignacio and Chala.

## Oppositional Strategy

Daranas' anti-government, oppositional strategy is hidden in plain view from the film's very beginning: an out-of-focus, black and white, extreme close-up shot of an unrecognizable dark and squirming silhouette, while a loud and annoying high-pitch sound, presumably diegetic, is heard (00:29). Immediately, the camera abruptly shifts to a long shot of a clear, blue sky with pigeons flying against the background of Cuba's iconic National Capitol (00:35). As the lens pulls back to a medium close-up shot of the opening scene, it reveals Chala holding, shaking a pigeon and whistling (00:41).

After this strange and noteworthy start, Daranas adds further evidence that processing *Conducta* might present additional challenges. He does this by introducing a twist into the well-established shot reverse shot technique, which involves a long shot of a pigeon flying towards Chala's line-of-sight (00:44), followed by another long shot, from the bird's line-of-sight, as it flies towards Chala (00:47). This unusual application of the technique, normally reserved for human to human interaction, allows *Conducta's* viewers to share the pigeon's experience avoiding collision with a roof television antenna. By seeing what the bird sees, the viewer shares the feeling of first rapidly ascending over the obstructing antenna and then descending towards Chala's hands. At this very early point in *Conducta's* narrative, technical tricks may not be of much interest to most spectators, but Cuban audiences have had some experience interpreting post Revolution film texts. It is not a stretch for them to decode images of cages and chains, against the background of iconic government infrastructure, as implied symbols of government oppression.

For them, most intriguing of all is the manipulation of the shot reverse shot exchange between Chala and the pigeon. Cubans are aware that Fidel Castro not only pioneered television for "modulating" popular opinion, but also that he employed and controlled the medium intensely and assiduously; stations often carried Castro's four-to-six-hour-long speeches several times per

month, as reported by the US Embassy in Havana (*Castro Speech Data Base*).

However, just when the audience is getting used to Daranas' oppositional strategy built on conspicuously visual/circumscribed dialogue characteristics, he surprises them with a daring incursion into explicitly critical dialogue.

It starts with Carmela in a classroom setting, addressing an unseen audience, at first presumed to be her students, although the tone and content really do not fit this notion (02:40). Although this will not become clear until later, Carmela is addressing an ad-hoc committee of former students, colleagues and school administrators carefully managing her retirement.

Carmela begins by refuting the reform school plan for Chala, objecting to the injustice that has sent Yeni back to Oriente and bypassing references to her retirement, except to indicate her satisfaction that Marta will stay on as her replacement. The anachronistic speech will unfold in fragmentary form throughout *Conducta*, without the viewer being aware that it takes place towards the very end of the film.

At a later segment of her rebuttal, Carmela is challenged by Raquel, the most powerful of the administrators, bent on forcing Carmela to either comply or retire: "A lo mejor ha sido demasiado tiempo [Perhaps it has been too long (Carmela's tenure)]." Carmela's response to this kind of coercion borders on the heroic: "No tanto como los que dirigen este país [Not as long as those that govern this country]" (51:04). This exchange—a shot reverse shot verbal duel between Carmela and Raquel—not only represents Daranas' most direct political statement in all of *Conducta's* dialogue, but also marks a daring departure from the more prudent use of his conspicuously visual film text, and it implies confidence in his chances for getting away with his character's words.

However, except for this brief risky exercise, Daranas returns to safe ground by displaying significant differences between indoor and outdoor settings. Whereas the former are mostly dark, depressing and restricting; the latter



mostly appear in medium and long shots full of bright light, with bifurcating locomotive tracks suggesting journeys of opportunity and new life choices. Chala's open roof area provides a good example. When the boy releases his pigeons skyward—featured in the film's publicity poster—it represents not just the birds' irrepressible urge to spread their wings, but also a flight of destiny and self-fulfillment as may be interpreted by some in the audience.

Another outdoor scene involves a swimming competition challenge between Chala and a classmate across strong currents at the entrance to Havana harbor. This scene, complete with luminous underwater filming, may offer a coded and yet easily understood reference to maritime migration to Florida from the nation's most iconic port of entrance or, as would be more appropriate in the film's context, as the most direct port of exit to Miami.

However, even though outdoor sequences are bright and liberating, viewers soon notice that these scenes are continually interrupted. Pedestrians, cyclists, old American cars, newer police cars, buses, trucks, even locomotives, all get between the viewer's line of sight and the characters moving about (22:08 and 1:43:20). The spectator is constantly distracted, annoyed, even harassed to the point of wondering if they could represent negligence during editing.

Why these obstructions survived editing is more than a foolhardy question. Logic argues that because of their sheer number and spread throughout the length of *Conducta*, these “un-cuts” fit into Daranas' indirect strategy for opposing the status quo. Daranas' message must be that students, parents, teachers, school officials and even police officers labor under the weight of restrictions imposed by an unseen, but intrusive government.

The last few minutes of the film show Carmela and Chala walking back home, which constitutes the closing of the narrative circle of *Conducta*, that began at the outset of the film when they left from their respective homes to go to school.

What is going to become of Chala? The answer naturally springs from their chit-chat and body language, suggesting a new beginning for the old teacher out of a job and the young boy in need of a grandmother's nurturing guidance. Also, even if Carmela is out of her classroom, the veteran teacher feels very confident that Marta is now occupying her classroom, looking after Chala's education, and carrying out her pedagogic mission inspired by Martí's philosophy.

## Conclusion

As Cuba embarks on a new phase of economic and arguably political renewal, Ernesto Daranas has seized the opportunity to engage his viewers in this process. For him, continued beating on Che's war drum is no longer relevant, while Martí's educational philosophy does offer an inspirational path for the nation's moral renovation. Daranas locates the plight of children in peril at the center of this discussion, while he circumvents government censorship by investing in a conspicuously visual film text to display and perform the crisis affecting children's lives, instead of inscribing it through a more explicit dramatic dialogue.

Moreover, Daranas narrative methodology makes use of a wandering, radicant, narrative format as a surreptitious tool for eliciting reflection on societal inattention to children in need. By including Radicant aesthetics for a creative exploration of healthier reconfigurations of school and family, *Conducta* performs a political inquiry that exposes a top-down social structure as incapable of solving the nation's many sociopolitical woes.

Ernesto Daranas' *Conducta* clearly is an indictment of the contrasts between home and school in contemporary Cuba, but ultimately its criticism reaches all the way up the social pyramid. In fact, while seemingly invisible to the camera's lens, the government's presence is felt through the hollowed-out propaganda machinery of Che Guevara's internationalist political rhetoric,

which contrasts with economic and social policies on the ground that would support stable homes and nurturing schools, but betraying their manipulative presence through repeated obstructions of the film's *mise en scène*.

Daranas gives top billing to an old teacher fighting negligent parents and school officials. However, he also turns family dynamics on its head by showing how a mischievous boy can rise to become something of a father figure to his morally challenged parents. In doing so, Enrique Daranas is able to breathe life back into Martí's old maxim: "Los niños son la esperanza del mundo."

Note on translations: except for bilingual sources, translations are my own.

## Works Cited

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*.

Translated by Harry Zohn, Verso, 1983.

Bourriaud, Nicolas. *The Radicant*. Lukas & Sternberg, 2009.

*Castro Speech Data Base: Speeches Interviews Articles 1959-1996*, University of Texas Latin American Network Information Center (LANIC), [www.lanic.utexas.edu/project/castro/1959/](http://www.lanic.utexas.edu/project/castro/1959/).

*Conducta*. Directed and written by Ernesto Daranas, performances by Armando Valdés Freire, Alina Rodríguez and Amaly Junco, RTV Comercial and Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 2014.

*Doble juego*. Directed by Rudy Mora, written by Olga Consuegra and Rudy Mora, performances by Mónica Alonso, Liety Chaviano, Corina Mestre, Raúl Pomares, Miriam Socarrás and Broselinda Hernández, Embajada de Cuba and ICAIC, 2002.

*Fresa y chocolate*. Directed by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, performances by Jorge Perugorría, Vladimir Cruz and Mirtha Ibarra, ICAIC, 1993.

Guevara, Ernesto Che. *Che Guevara Talks to Young People*. Edited by Mary-Alice Waters, Pathfinder, 2000, [www.pathfinderpress.com](http://www.pathfinderpress.com).

*Guantanamera*. Directed by Tomás Gutiérrez Alea and Juan Carlos Tabío, performances by Carlos Cruz, Mirta Ibarra and Jorge Perugorría, ICAIC, 1995.

*Havanastation*. Directed by Ian Padrón, written by Felipe Espinet, performances by Claudia Alvariño, Rubén Araujo and Blanca Rosa Blanco, Ministerio de Cultura de Cuba, Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) and ICAIC, 2011.

Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, 1986, pp. 65-88, [www.jstor.org/stable/466493](http://www.jstor.org/stable/466493).

Mañach, Jorge. *Martí: The Apostle of Freedom*. Devin-Adair, 1950.

Martí, José. *La Edad de Oro*. 1889, Editorial Gente Nueva, 1979.

—. *Versos sencillos | Simple Verses*. Translated with introduction by Manuel A. Tellechea, Arte Público P, U of Houston, 1997.

*Oxford Dictionary*, [www.en.oxforddictionaries.com/definition/radicant](http://www.en.oxforddictionaries.com/definition/radicant).

e

Section III

Teaching and Exhibiting  
the Spanish Civil War in  
Contemporary Spain



# ***La guerre est finie y/o ¿La guerra ha terminado?: El filme de Alain Resnais y Jorge Semprún y su papel en la exposición permanente del Centro de Arte Reina Sofía***

---

Maureen Tobin Stanley  
University of Minnesota, Duluth  
[mtobinst@d.umn.edu](mailto:mtobinst@d.umn.edu)

## **Abstract**

This article analyzes the ambiguity in the film *La guerre est finie* ([The War Is Over] 1966, director Alain Resnais, screenwriter Jorge Semprún) whose declarative title becomes a question in the title of the permanent exhibit at the Reina Sofía National Museum in Madrid: *Is the War Over? Art in a Divided World (1945-1968)*. The works invite the viewer to question the nationalism that catapulted the Spanish Civil War, whose victory marked the first triumph for European fascisms and concomitant genocides. While the film entirely lacks symbols of irrefutable national identity, the paintings incorporate and subvert certain

icons of (regional, Francoist, Nazi or Fascist) nationalism, as well as emblems of the Spanish Republic and Spain. The artworks respond in theme and form to nationalist ideology and esthetics. Although the film—whose screenwriter Jorge Semprún had been imprisoned in the Nazi camp at Buchenwald—limits itself to implicit allusions to the eradication of the domestic enemy on Iberian soil and the so-called stateless undesirables exiled in foreign lands, the exhibit explicitly references Nazism and other 20th-century genocides. The collection of works exemplifies Aharon Appelfeld's assertion: that only art has the ability to redeem suffering from the abyss. The film and the plastic works respond not only to nationalist ideologies and concomitant lived and witnessed experiences, but also to nationalist art. Through the visual counter-narratives that give voice to myriad victimizations, these works make manifest and denounce, in theme and form, the anti-intellectualization and the fervent sentiment of political zeal.

**Keywords:** Fascism; Nationalism; Spain; Jorge Semprún; Alain Resnais; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Juan Genovés; Antoni Tàpies; Eduardo Arroyo; exile; genocide

## Resumen

En este artículo, se analiza la ambigüedad en el film *La guerre est finie* (1966, dirección Alain Resnais, guion Jorge Semprún) cuyo título declarativo se transforma en una gran interrogativa al ser el título de la exposición permanente en el Museo Nacional Reina Sofía: *¿La guerra ha terminado?: El arte en un mundo dividido (1945-1968)*. El propósito de las obras es hacer que el espectador cuestione el nacionalismo que dio pie a la guerra civil española y triunfó, así constituyendo la primera victoria para los fascismos europeos y concomitantes genocidios. Mientras la película carece casi por completo de signos de identidad nacional inconfundible, las pinturas incorporan y subvierten ciertos íconos del nacionalismo (sea regional o franquista, nazi o fascista) además de emblemas de la República o de lo español. De ahí responden en tema y forma a la ideología y la estética nacionalistas. Aunque el filme—cuyo guionista Jorge Semprún estuvo preso en el campo nazi en



Buchenwald—alude implícitamente a la erradicación del enemigo doméstico en suelo ibérico y los apátridas indeseables en tierras ajenas, la exposición explicita el empeño nazi y otros genocidios del siglo XX. El conjunto de obras del edificio Sabatini ejemplifica la afirmación de Aharon Appelfeld: que solo el arte tiene la capacidad de redimir el sufrimiento del abismo. El filme y las obras plásticas responden no sólo a las ideologías nacionalistas y las concomitantes realidades vividas y presenciadas sino también al arte nacionalista. Mediante la contranarrativa visual, al dar voz a una miríada de victimizaciones, estas obras ponen de manifiesto y denuncian, en tema y forma, la desintelectualización y el sentimiento ardiente del celo político.

**Palabras Clave:** Fascismo; Nacionalismo; Jorge Semprún; Alain Resnais; Centro de Arte Reina Sofía; Juan Genovés; Antoni Tàpies; Eduardo Arroyo; exilio; genocidio

“Only art has the power of redeeming suffering from the abyss”  
—Aharon Appelfeld

## Introducción

**E**l primero de abril de 1939 en el último parte de la Guerra Civil, el generalísimo Francisco Franco proclama en mayúscula, “LA GUERRA HA TERMINADO”. En 1966, Jorge Semprún y Alain Resnais estrenan el film *La guerre est finie*, sobre la resistencia clandestina, ironizando así la proclamación del Caudillo. En 2010 la exposición de arte titulada *¿La guerra ha terminado?: El arte en un mundo dividido (1945-1968)* fue inaugurada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [MNCARS] para el vigésimo aniversario del museo y forma parte de la colección permanente. Las obras de la colección, de artistas de todo el globo,<sup>1</sup> tratan directa e indirectamente el tema de la guerra y la autocracia, abarcando la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, las guerras en Asia, la Guerra Fría, además de los regímenes y conflictos en

Latinoamérica, Europa, África y Asia entre otros.<sup>2</sup> De las salas dedicadas a la exposición, me centraré en solo cuatro obras de los años 60, seleccionadas por ser de reconocidos artistas españoles coetáneos de Semprún y por ostentar un vínculo con el autor madrileño o por estar posicionados en relación a la instalación fílmica *La guerre est finie*. Las cuatro obras son *Blau amb quatre barres roges* de Antoni Tàpies (1966, pintura: óleo y arena sobre lienzo, 169,9 x 195,3 cm); *La puerta* de Juan Genovés (1966, técnica mixta sobre lienzo, 140 x 90 cm); *Los cuatro dictadores* de Eduardo Arroyo (1963, cuadríptico: óleo sobre lienzo, 235 x 140 cm cada pieza) y *España te miró* de Eduardo Arroyo (1967, óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm).

*Blau amb quatre barres roges*,<sup>3</sup> del artista catalán Tàpies, alude implícitamente a la deportación de los republicanos a los campos nazis. *Los cuatro dictadores*, en la sala 428, constituye un preludeo directo a la sala 429, titulada “La guerra ha terminado”, donde, cuando se realizó este estudio, se ubicaban el filme de Resnais y Semprún, *La puerta* y *España te miró*.<sup>4</sup> El diálogo intertextual entre el filme y la exposición—ejemplificada por las cuatro obras—subvierte tanto la estética como la temática del arte nacionalista y, por ende, presenta una denuncia de la dictadura posbélica y su concomitante represión. Además, en las llamadas guerras de la memoria de la España contemporánea,<sup>5</sup> dicho diálogo intertextual constituye un recordatorio de la pluralidad de perspectivas con respecto al pasado. El trauma colectivo refleja la libertad de pensar y de dar voz a la crítica. Al incentivar la diversidad de miradas críticas, la exposición de arte (anclada en el filme) subvierte el deshumanizante monolitismo ideológico y estético.

Desde los estudios del Holocausto, es posible reafirmar que la representación cultural—ya sea arte, cine, o literatura—genera un espacio psíquico e intelectual desde el que indagar y descifrar un fenómeno carente de sentido. En este estudio veremos que la colección impugna el intento de las ideologías deshumanizantes de conferir significado a la aniquilación de

la humanidad y revela el vacío y el engaño de la autocracia. Refutando las polaridades de verdad objetiva versus memoria explayadas por críticos como Santos Julià, Sebastiaan Faber advierte de los peligros de los discursos sobre el pasado basados en oposiciones binarias como, por ejemplo, el objetivismo vs. el subjetivismo, lo interesado vs. lo desinteresado y la verdad vs. la falsedad, ya que la supuesta objetividad inventa el mito de una lectura única en vez de concretizar una realidad compleja, completa, multifacética y poliexperiencial (15). Según Alejandro Baer y Natan Sznaider los estudios del Holocausto y el trauma en torno a la política de la memoria han concientizado a toda una generación de eruditos, artistas y escritores. Como resultado, la memoria histórica “is [...] tied to developments connected to the impact in Spain of a globalized Holocaust discourse” (66). La colección en el MNCARS provoca múltiples miradas al discurso globalizado del genocidio. No inculca ninguna perspectiva única, sino que el empeño es la intelectualización autónoma por parte de cada espectador, que ha de encarar a principios del Siglo XXI las guerras y los genocidios de mediados del Siglo XX y su legado.<sup>6</sup>

La guerra llega a ser un apocalipsis personal, familiar y social. La guerra traumatiza, mutila y desmiembra. La memoria y el acto de recordar han de constituir la contranarrativa a la desmembración del trauma bélico. La guerra es homicida, sea fratricida o genocida: la muerte es un final. En este ensayo propongo analizar la ambigüedad y el cuestionamiento del final del conflicto bélico en el film *La guerre est finie* (1966, dirección Alain Resnais, guion Jorge Semprún) y en particular cómo este film cuyo título declarativo, *La guerre est finie* (La guerra ha terminado), se transforma en un gran interrogante como título de la exposición permanente en el MNCARS en Madrid: *¿La guerra ha terminado?: El arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Tanto el filme como la exposición constituyen una paradoja y desestabilizan el paradigma binario del comienzo y el final, de un antes y un después, de la guerra y la paz. El propósito de las obras es hacer que el espectador cuestione, entre otras realidades, el

nacionalismo que dio origen a la guerra civil española y triunfó, constituyendo así la primera victoria para los fascismos europeos y concomitantes genocidios de los años 40. Saldrá a relucir que mientras la obra de Semprún carece casi por completo de signos de identidad nacional inconfundibles, las pinturas que seleccioné incorporan y subvierten ciertos íconos del nacionalismo (sea regional o franquista, nazi o fascista) además de emblemas de la República o de lo español, como *La maja desnuda* de Francisco de Goya recontextualizada. Así, estas obras responden en tema y forma a la ideología y la estética nacionalistas.

El título del filme no sólo se emplea (ironizado y subvertido) para dar nombre a la exposición, sino que también, de manera reveladora y provocadora, la película en blanco y negro constituye la última parada—el final del trayecto—para los visitantes a la galería y la exposición. Cabe decir que el filme llega a ser más que una obra cinematográfica en sí. Desempeña un papel polivalente que incluye el de ser una pieza de arte, una “instalación”, lo cual crea una nueva experiencia para el espectador cuyo trayecto culmina en un banco donde puede quedarse sentado por el tiempo que desee, bien para empezar a entender y profundizar en las complejidades de la exposición o para finalizar su experiencia con el segmento del filme que le toque. Tanto el filme de Resnais como la exposición del Reina Sofía desmienten y a la vez respaldan el concepto de finalización, mientras cuestionan la esencia de las ideologías deshumanizantes. El filme subraya que, mientras que la guerra (o sea la contienda armada en el campo de batalla) terminó el 1º de abril de 1939, la lucha clandestina a los dos lados de los Pirineos siguió vigente casi tres décadas después de la llamada “Victoria”. De forma paralela, la exposición pone de manifiesto y al mismo tiempo critica la universalidad del fenómeno bélico que brota del imperialismo, el totalitarismo, y el deshumanizante espíritu conquistador. Centenares de guerras empiezan y supuestamente terminan, pero los efectos devastadores no concluyen, los traumas provocan amargura,

tristeza, la pérdida de inocencia y la desconfianza además de, en ciertos casos, dar pie a más violencia y odio. La prevalencia de la guerra (que se extiende por la faz de la tierra sin diferenciar entre razas, clases o actitudes políticas, según revelan las mil obras que ocupan las 29 salas de la exposición) apunta al hecho de que la guerra, y la violencia que genera, es eterna e infinita. Mientras que el filme, cuyo guionista, Jorge Semprún, estuvo preso en el campo nazi en Buchenwald, alude implícitamente a la erradicación del enemigo doméstico en suelo ibérico y los apátridas indeseables en tierras ajenas, la exposición explicita el empeño genocida nazi y su incontrovertible evidencia repetida y emulada ad infinitum a lo largo del siglo XX. El conjunto de obras en la cuarta planta del edificio Sabatini ejemplifica la afirmación de Aharon Appelfeld de que solo el arte tiene la capacidad de redimir el sufrimiento del abismo (Kaplan 1). Según asevera Kaplan en *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*, aunque un documental histórico no afecte profundamente al espectador, el poder estético del arte (como la literatura, los memoriales y el cine) “encourages [readers and viewers] to remember the Holocaust rather than to shunt it aside” (2). A través del presente estudio se puede discernir cómo el filme y las obras plásticas españolas que seleccioné responden no sólo a las ideologías nacionalistas y las concomitantes realidades vividas y presenciadas, sino también al arte nacionalista y, en particular, franquista. Mediante la contranarrativa visual, al dar voz a una miríada de victimaciones, estas obras ponen de manifiesto y denuncian, en tema y forma, la desintelectualización y el sentimiento ardiente del celo político.

### **El arte en la literatura de Semprún y la función de Semprún en el arte**

En su estudio “The Significance of Art in Semprún’s Writing”, Tijana Miletic subraya la estrecha relación que tenía el autor con la pintura, particularmente las del Prado, el cual frecuentaba de niño cuando vivía a sólo cien metros del museo (169). De joven encontraba serenidad en las galerías. Además, según

explica Miletic, el Museo del Prado llegó a ser “a safe space or hideout of sorts during his years as ‘Federico Sánchez,’ the clandestine anti-Francoist agent working in the underground in 1950s Madrid [...]t also informs the creation of the museum as a space of respite as well as intrigue for one of Semprún’s alter egos, the Soviet spy Ramón Mercader in *La deuxième mort de Ramón Mercader*” (169). Para Miletic, las funciones solapadas del arte y las exhibiciones en la literatura sempruniana son cuadripartitas: la función narrativa (de reflejar el argumento en la narrativa visual del cuadro), la función estética, la función psíquica (en que el correlativo objetivo visual permite que el personaje sobrelleve las dificultades de su vida) y la función política. Respecto a la función política del arte en la literatura sempruniana, Miletic asevera que “[by] using the painting as a historical object whose past must be brought into the political conversation about the present [...art provides] an erudite commentary on the dynamics of power and theories of spectatorship, culminating in the critique of overbearing [...] powers” (170).

No ha de sorprender, por consiguiente, que el MNCARS celebrara su vigésimo aniversario con la inauguración de la exposición *¿La guerra ha terminado?* y la arraigara en el filme de este autor y guionista, ex-deportado y antiguo Ministro de Cultura, cuyas obras subrayan el valor del arte y el despertar de la conciencia que resulta de su contemplación. Curiosamente, si, según las teorías de mimesis, el arte imita la vida, se ve algo curioso en el caso de Semprún. En su literatura el arte literario imita el arte plástico. O sea, Semprún incorpora el arte como un punto de partida de la reflexión. Sin embargo, el contexto artístico, es decir, el conjunto de las casi mil obras, comparte espacio en la exposición con el arte literario y fílmico del autor madrileño a través de la temática y concomitante denuncia del trauma, la violencia y el genocidio. Por ende, la exposición que alude a Semprún también tiene las mismas funciones, expuestas por Miletic, que la literatura sempruniana, la cual alude al arte. Como lectores y espectadores del arte y del filme, podemos percibir

ciertas semejanzas. *¿La guerra ha terminado?* ostenta una función narrativa (en que cuenta múltiples y solapadas historias), es estética, permite el proceso psíquico de enfrentar y sobrellevar el trauma y, finalmente, desempeña un papel político. En “The Trauma of History/ The History of Trauma: Plotting Memory in Jorge Semprún”, Kathleen Vernon examina la interacción entre la temática del trauma y la forma traumática que realiza Semprún con el fin de testimoniar (158-62). Sus obras están repletas de anomalías y múltiples estratos temporales, “endless dilations in the narration of individual events [...] the embedding of diverse incidents and digressions in the style [...] within the account of another event discontinuous in time and space [...] accompanied by spatial distortions” (159). Igual que en las obras de Semprún, el conjunto de obras en las galerías (de vertientes desmesuradamente dispares y que abarcan el informalismo y la representación política española de los 60, el cine hollywoodense de los 50 y el modernismo internacional, entre otras) representan el trauma como temática (violencia, genocidio, sufrimiento, exilio, injusticia), pero también en sus aspectos formales (fraccionamiento, desintegración, rotura, abstracción, palimpsestos). Como resultado se abre una conversación con respecto al presente y su relación con el pasado traumático con el fin de analizar las dinámicas del poder.

### **El nacionalismo y sus símbolos: Estética e ideología y la subversión artística**

La exposición de arte no se puede considerar en un vacío. En particular responde al nacionalismo tanto en la temática como en la estética. El arte nacionalista, según Ángel Llorente en *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, se divide en tres etapas. La primera abarca desde 1939 hasta 1941 y propaga la monumentalización del Glorioso Alzamiento e imitación de la estética y la ideología del nacionalsocialismo alemán (93), las cuales se difundían mediante publicaciones como *Nueva España* y *La Vanguardia Española* (99). La segunda

(1941-1945) gira en torno a la modificación en la Sección de Plástica que se subsume a la Delegación Nacional de Propaganda (107). La tercera (1945-1952) resulta de la derrota de las fuerzas del eje en la Guerra Mundial. Llorente capta la transformación de la siguiente manera: “el régimen se fue desprendiendo de la simbología fascista que aún mantenía y que le relacionaba con la iconografía y el ritual de los derrotados. Entre otras medidas recordemos la supresión del Saludo Nacional” (112). El arte de estas etapas era militante; se enfocaba en el espectador y aspiraba a evocar en este el celo ardiente y la pasión colectiva por la nación.

A diferencia del arte franquista, ni *La guerre est finie* ni *¿La guerra ha terminado?* tienen la intención de evocar pasión ni sentimiento, sino que se distinguen por dos características: primero, apelan al intelecto, y segundo, no buscan ninguna reacción concreta, sino que ponen en marcha un proceso, una experiencia subjetiva. Así pues, la gran distinción yace en que el arte franquista circunscribe un resultado definitivo, mientras que la exposición alienta un proceso (mediatizado por el razonamiento crítico y la intelectualización).

Para Manuel Borja Villedo, Director del MNCARS, la exposición permanente se concibió como una respuesta, el comienzo de un diálogo a una época polarizada, entre dos ideologías de dos hemisferios geopolíticos. La guerra civil española llegó a ser un ensayo general para la segunda guerra mundial, la cual resultó en el nuevo equilibrio de poder y la creación de una sociedad de consumo que transformaron la percepción del mundo; de ahí, afirma Borja Villedo, la creación del arte se mueve entre el representacionalismo y la abstracción individualista (Borja Villedo 5).

Cuando se inauguró la exposición en el 2010, el recorrido arrancaba de manera explícita con dos obras sobre el nazismo: *Monument aux espagnols morts pour la France* (1946-1947) de Pablo Picasso y el filme de Alain Resnais *Nuit et brouillard* (1955). El óleo sobre lienzo (195 x 130 cm) de Picasso retrata una escena que linda en doméstica. A primera vista da la impresión de una



chimenea decorada, una estatua, dos plantas y una alfombra. Si se mira con detalle, dos macetas flanquean una alfombra que sirve de plataforma para el “monumento”, que parece un posible busto laureado de Napoleón, con el brazo derecho alzado en saludo. El busto está rodeado de la tricolor gálica. La alfombra ostenta una calavera y tibias cruzadas, ínfimo emblema del nazismo. La placa que da nombre al cuadro, “Aux espagnols morts pour la France”, denuncia la complicidad y culpabilidad franco-germana con respecto a los españoles (particularmente los republicanos) que murieron en la lucha antifascista al otro lado de los Pirineos. De modo parejo en la denuncia del fascismo, el icónico filme capta las espeluznantes imágenes de la liberación de los campos en abril y mayo de 1945. La película de Resnais capta en celuloide las macabras realidades de la falta de vida y la muerte dentro de las alambradas del universo concentracionario. Los punzantes planos cortos yuxtapuestos con los largos de los que habían sido seres humanos imbuyen (por su proximidad física en la galería) sensibilidad visceral a la frialdad cubista e intelectual del óleo de Picasso. Resulta lógico, y de hecho circular, que la exposición arranque con un filme de Resnais y closure con otro. No sorprende que Resnais, autor de *Noche y niebla*, y Semprún, ex-deportado, colaborasen en *La guerre est finie*. Las obras de Jorge Semprún (Madrid, 1923—París, 2011), exploran el desarraigo, el desasosiego, el despoje de nacionalidad y la pérdida de la patria, además de la lucha ideológica, el cuestionamiento de identidad personal y nacional que trasciende el trauma bélico.

Como he indicado en otra publicación la transitoriedad perenne se destaca en el guion/filme *La guerre est finie* (Tobin Stanley). Todas estas escenas de transporte, tránsito y sobre todo el desplazamiento apuntan a un hecho clave: que la guerra, el desarraigo y la dictadura contribuyen a un final al que nunca se llega, pero también a un comienzo que nunca termina de empezar. Es un estado de limbo, de desarraigo sin dar pie al arraigo. En 1966 se estrena el filme de Resnais, *La guerre est finie*, en el que Semprún, como guionista,

abordaba la infatigable lucha clandestina del partido comunista a ambos lados de los Pirineos además del desengaño con el partido comunista. Según explica Françoise Nicoladzé en *La deuxième vie de Jorge Semprún*, el propósito de Semprún es el de comprometer a su lector con “la Historia [con mayúscula] y la lucha contra las fuerzas de opresión” (13).<sup>7</sup> En su estudio de tres guiones semprunianos, Txetxu Aguado afirma que

Semprún chooses a voice that addresses political ailments as manifestations of concrete historical configurations. History [...] is the result of power and its entanglements. Violence, in the form of Nazism, the Francoist genocide, or the [...] questionable democratic practices in liberal and communist societies, obeys a rationale that is political and contingent. For [Semprún...] acknowledging the true nature of history requires a moral/ethical and political initiative, one that guides us through the past with a pedagogical purpose. (187)

Discrepo de Aguado en cuanto al propósito pedagógico, que linda en pedantería y supremacía intelectual. En vez tildar la intención de Semprún de didáctica, opino que el filme y, por extensión, la exposición no pretenden enseñar lo que uno tendría que saber o pensar, sino que invitan al espectador a razonar para llegar a sus propias conclusiones—repletas de contundentes complejidades.

Las obras que tratan el tema del exilio, como *La guerre est finie*, exploran la búsqueda de identidad del individuo desplazado, obligado a vivir las ambigüedades causadas por fuerzas históricas fuera de su control. En *A Critical Companion to Jorge Semprún*, Ofelia Ferrán y Gina Herrmann consideran el corpus literario del autor como autoficción, lo que Serge Doubrovsky denomina la fusión fluida de lo fictivo y lo autobiográfico en busca de uno mismo (11n35). De modo semejante, con respecto a la/s identidad/es transnacional/es, según Homi Bhabha, el derecho a narrar posibilita una búsqueda de identidad

nacional o comunitaria dentro de un contexto global que reinscribe la experiencia del sujeto a la historia transnacional (Bhabha xx). Al desestabilizar el paradigma centro-margen (o sea los nacionalismos hegemónicos versus los enemigos domésticos o apátridas), la temática de la obra de Semprún imposibilita el binarismo jerarquizado y fomenta el razonamiento crítico. De modo semejante, la prevalencia de imágenes intersticiales en *La guerre est finie* ejemplifica las ideas de Bhabha, según las que “temporal movement and passage [...prevent] identities at either end from settling into primordial polarities. This interstitial passage between fixed identities opens up the possibility of cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy” (5). Lo intersticial, los conceptos y las imágenes de estar “entremedias”—lo que Bhabha denomina “in-betweenness”—constituyen el Tercer Espacio que desmiente todo binarismo y revela la realidad matizada que desmiente el absolutismo. A saber, el lema franquista de “Una, Grande y Libre” se revela imposible a la luz de varios factores del filme: la resistencia, la condición de apátrida, las múltiples identidades, el perfecto bilingüismo, además de las imágenes concretas que refutan el binarismo de “aquí” o “allá”. Así, mediante la prevalencia de las imágenes intersticiales en *La guerre est finie*, Resnais y Semprún captan la verdad esencial del legado de la guerra y el cuestionamiento de la identidad.

*La guerre est finie* comienza en abril de 1965 con un refugiado español, revolucionario profesional (protagonizado por Yves Montand) cuyas múltiples identidades (Carlos, René, Domingo, Gabriel Chauvin y Diego Mora) ponen en tela de juicio su identidad. Diego regresa a Francia después de haber realizado los preparativos para una huelga general en España cuyo fin era derrocar a Franco. En la secuencia de apertura, en la frontera franco-española en el Puente Behobie, resalta la alienación del Pasajero (alias Diego) y lo que Bhabha denomina la interacción: “it is the space of intervention emerging in the cultural interstices that introduces creative invention into existence [...

P]erformance of identity as interaction [is] the re-creation of the self in the world of travel, the resettlement of the borderline community of migration” (Bhabha 12). El Pasajero y el Conductor están en el coche filmados en planos cortos a veces a través del vidrio. En el primer encuadre tras el cristal, el Pasajero está en el interior del coche mientras la mirada del espectador se origina en el exterior. Otro plano revela la perspectiva del Pasajero, que observa la frontera—símbolo del “in-betweenness”—a través del parabrisas. La cuestión lingüística y la escurridiza identidad franco-española también revelan el espacio “entremedias”. Recalca Bhabha, “‘in-between’ spaces provide the terrain for elaborating strategies of selfhood—singular or communal—that initiate new signs of identity, and innovative sites of collaboration, and contestation, in the act of defining the idea of society itself” (Bhabha 2). El Conductor aplaude el perfecto bilingüismo del Pasajero: “al oírte hablar, nadie creería que fueras español”.<sup>8</sup> De manera paralela, Diego se inmiscuye en medio de dos intereses eróticos: Nadine, una revolucionaria veinteañera, y Marianne, la pareja de Diego de hace años que aspira a recuperar la normalidad doméstica: una familia en España con un marido no revolucionario. El sinfín de situaciones ambivalentes y espacios intersticiales (el aeropuerto, puentes, la estación de ferrocarril, coches, la Isla Saint Louis en el Sena, caminatas apresuradas por la calle, escaleras, umbrales) da constancia del desarraigo y el tercer espacio que hace añicos, no solo los binarismos antitéticos (relación estable-desliz, nosotros-ellos, vencedores-derrotados, francés-español), sino también la identidad como una construcción monolítica y monológica. Diego, como revolucionario cuarentón y apátrida, dista mucho de su amante francesa y veinteañera Nadine, miembro del colectivo leninista “Acción Revolucionaria”, compuesto de hijos de españoles exiliados y universitarios franceses. Tampoco encaja en la organización clandestina de españoles en París, ya que reconoce la ineptitud y el alto riesgo de sus estrategias. Tras una serie de intrigas, Diego sale para Barcelona a emprender lo que podría ser su última misión. Los

últimos planos enmarcan a Marianne corriendo en el aeropuerto para advertir a su amante del inminente peligro que corre. Las imágenes intersticiales de aeropuertos, estaciones de trenes, amores pasajeros y transeúntes confirman la interacción y reflejan lo que la voz en off denomina “el pequeño universo de exilio” (*La guerre* 51, 52), o sea la realidad posbélica para medio millón de españoles.

En las obras de Semprún los conceptos de patria, patriotismo y repatriación reflejan una especie de desengaño teñido de nostalgia. En *La guerre est finie*, cuando su amigo Bill menciona España de paso, Diego responde con vehemencia: “Pobre España infeliz, heroica España. Estoy harto de España, más que harto. España ha llegado a ser un mito para los combatientes del pasado [...] España no es más que el sueño del turista o el mito de la guerra civil. España ha dejado de ser el sueño del 36” (93-94).<sup>9</sup> Cabe decir que Diego, ya desengañado, encara el romanticismo fracasado de casi media vida de clandestinidad.

En este sentido el último alias de Diego, Gabriel Chauvin, resulta revelador. Gabriel es el ángel de la anunciación, que vaticina la redención, la salvación—posiblemente la liberación. El apellido Chauvin alude a Nicolas Chauvin, el legendario soldado del primer ejército de la República Francesa, satirizado en la literatura por su fervor patriótico. Ahora bien, este *nom de guerre* Gabriel Chauvin apunta a varios elementos: Diego viaja a Barcelona, pero no anunciará la inminente salvación ni liberación de nadie, sino que su viaje presagia un nefasto fin para él y su colectivo revolucionario, tanto en el exilio como en España. El apellido de Chauvin arroja luz sobre una ideología quijotesca y da pie al cuestionamiento del patriotismo mismo. A pesar de presentar el desengaño y las repercusiones del fervor, el propio Semprún, a los 80 años, asevera, “Si ningún pueblo, sociedad, grupo, minoría, hubiera arriesgado la vida por la libertad, la justicia o la fraternidad, seguiríamos en una sociedad esclavista o no habríamos salido del despotismo” (Cayuela).

### **¿La guerra ha terminado?: ¿Qué revela de la España del siglo XXI?**

El filme de Sempurrn llega a ser un marco idóneo para la exposicin, que responde al despotismo. Si bien el arte franquista ostenta una vertiente militante, o sea de propagar y esperar cierta reaccin evocada del espectador (el sentimiento y celo ardiente por la nacin), es importante sealar que la exposicin *¿La guerra ha terminado?* no espera ninguna reaccin precisa del espectador, sino que aspira a despertar el raciocinio y la contemplacin. Segun explican Jesur Carrillo y Rosario Peiró, Jefe de Programas Culturales y Jefa de Colecciones de MNCARS respectivamente, los espacios de la exhibicin evocan una “cata” o lecturas transversales que reflejen visiones personales, como hilos que guían por el laberinto de las complejidades del siglo XX (27). Si hubiera una meta concreta del conjunto de obras colgadas, instaladas y proyectadas en la cuarta planta del edificio Sabatini, sería la dinámica entre la obra y el visitante, el proceso de pensar, contemplar e intelectualizar con respecto a las ideologías que supeditan la humanidad a la ambicin política. En *Nations and Nationalism*, Ernest Gellner dilucida que:

Nationalism is primarily a political principle, which holds that the political and national unit should be congruent [...] Nationalism as a sentiment, or as a movement, can best be defined in terms of this principle. Nationalist *sentiment* is the feeling of anger aroused by the violation of the principle, or the feeling of satisfaction aroused by its fulfillment. A nationalist *movement* is one actuated by a sentiment of this kind.” (Gellner 1)

El renombrado director de la industria cinematográfica española de los años 30 y 40, Florián Rey<sup>10</sup> explaya su afán por despertar ardor en el público nacional mediante el musical folclórico español: “la españolada contiene, en germen, lo español, este substrato nacional, ese elemento imponderable que hace al público solidarizarse de un modo caliente y absoluto” (Gubern citado en Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón 36). Cabría decir, con la ideología nacionalista. O

sea, dicho de otra manera, la española—debatiblemente la quintaesencia del arte popular nacionalista—evoca una emoción,<sup>11</sup> un sentido de unidad con los compatriotas.

Aunque la reacción evocada por las obras del MNCARS aquí estudiadas dista de la reacción deseada por el arte nacionalista, al indagar en la cuestión de intelectualización y la sensibilidad, he de subrayar que rechazo el dualismo cartesiano que diametralmente contrapone la emoción y el raciocinio. Según explica Antonio Damasio en *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, la emoción tiene un impacto en el razonamiento lógico, es decir, resulta imposible separar la lógica de la capacidad humana de sentir. Para Damasio, la racionalidad constituye “the quality of thought and behavior that comes from adapting reason to a personal a social context” (78-79). Sin embargo, como nos recuerda este neurocientífico, “Biological drives and the automated somatic-marker mechanism [...] can be pernicious to rational decision-making in certain circumstances by creating an overriding bias against objective facts or even by interfering with support mechanisms of decision making such as working memory” (191-192). El nacionalismo—ya sea el movimiento o el arte—se basa en el sentimiento que resulta de un sesgo dominante: la homogeneizada unidad nacional.

Con respecto a las obras antifranquistas aquí estudiadas, la manera por la cual la sensibilidad estética se compenetra con el razonamiento intelectual dista en gran medida del efecto deseado inherente al arte fascista. La producción cultural fascista o nacionalista aspira a evocar el celo, el ardor, la emoción sesgada, o sea, la unidad nacional descrita por Gellner, o la solidaridad caliente y absoluta elaborada por Florián Rey. El arte fascista es un estímulo heterónomo (es decir, viene de afuera)<sup>12</sup> que tiene como fin una experiencia homogeneizante: el celo nacional compartido. En las obras de Semprún, Resnais, Genovés, Tàpies y Arroyo coexisten la razón y la sensibilidad. Las obras estimulan el pensamiento y respuestas somáticas<sup>13</sup> de sus espectadores

individuales. Estas constituyen experiencias subjetivas, individualizadas y, sobre todo, autónomas. Lo subjetivo y la subjetividad no han de considerarse antitéticos a lo intelectual. El razonamiento intelectual es subjetivo y no excluye la posibilidad de sentir. Las pinturas y el film no dictan respuestas, sino que hacen preguntas. No proporcionan clausura, sino que abren un diálogo e invitan a la indagación en su significado.

### **Las obras**

Las cuatro pinturas españolas de los sesenta que seleccioné de *¿La guerra ha terminado?* afirman, desmienten y/o dialogan con el coetáneo texto fílmico que da título a la exposición. Al igual que el filme, todas son de un creador español de renombre y de mediados de la década. *Blau amb quatre barres roges* (1966) de Antoni Tàpies (Barcelona 1923-2012), alude implícitamente a la colaboración franquista-hitleriana y los campos nazis, en los cuales estuvo internado Semprún. *Los cuatro dictadores* (1963) de Eduardo Arroyo (Madrid 1937), por ubicarse en la sala 428, constituye un prelude a la sala 429 titulada “La guerra ha terminado” donde se exhiben *La puerta* (1966) de Juan Genovés (Valencia 1930), y *España te miró* (1967) de Arroyo. De hecho, cuando se inauguró la exposición, *La puerta* y *España* eran las únicas obras que se exhibían en la sala con el filme y daban fin al recorrido.

### ***Blau amb quatre barres roges***

Pasemos ahora a comentar el óleo y arena sobre lienzo (169,9 x 195,3 cm) del artista catalán Antoni Tàpies. El título (en catalán) *Blau amb quatre barres roges* (Azul con cuatro barras rojas) resulta ambiguo. Las cuatro barras representadas parecen aludir a las rayas raspadas por un preso con el fin de cuantificar su existencia y a su vez para conferirle significado a su encarcelamiento. Además, las cuatro barras rojas, para un barcelonés, podrían aludir a la bandera catalana. Según Xavier Antich y Carles Guerra, estas barras aluden no solo a la bandera



prohibida aún en 1966, sino también a la Caputxinada, o sea el movimiento anti-franquista universitario en que participó Tàpies mismo y por el cual fue detenido. Las gafas en el centro empiezan a desaparecer, recordando a las conocidísimas imágenes de los efectos personales arrebatados a presos, internos y deportados. Antich y Guerra hacen hincapié en que las gafas y el ojo de perfil invitan a la mirada, el escrutinio crítico. La cara a la izquierda de la primera barra roja, al igual que las gafas, se esfuma. A la derecha de las barras rojas aparece una raya horizontal con cinco rayas diagonales; resulta reminiscente de una cicatriz, la evidencia del trauma vivido. El azul del título, apenas visible en el cuadro, nos hace cuestionar su significado: azul, el matiz de la división de 47.000 voluntarios franquistas que lucharon para los nazis en el frente ruso, el color de los nacionales y, por supuesto, el tono del triángulo que llevaban los españoles en los campos nazis, además del nombre de la Asociación para los catalanes deportados a los campos de concentración: Triangle Blau. A partir de obras como *Figura de paper de diari i fils* (1946), Tàpies coloca la materia como protagonista en sus obras, una decisión que imbuje la materia misma de sentido simbólico. Su producción posterior forja un espacio pictórico nuevo “concebido como lugar que invita a pensar sobre la apariencia de la realidad. Tàpies anula todas las categorías formales en favor de una representación en la que no hay diferencias entre la materia y la forma: no trata de expresar una idea en un medio tradicional, sino que el propio medio sea la expresión de la idea” (MNCARS, Figura). La pintura matérica incorpora materiales “pobres”<sup>14</sup> como la arena y da fe de la violencia técnica de tajar y romper la superficie de la obra misma. De ahí, Tàpies ejemplifica de manera plástica la analogía que presenta Naomi Diamant con respecto a la memoria narrativa-literaria del Holocausto. Igual que un caleidoscopio, la memoria se fragmenta, aparece y desaparece en dispares configuraciones, presentando así un conjunto hecho y rehecho de los mismos fragmentos (207). De modo parejo a Semprún en *La guerre est finie*, pero especialmente en lo que se puede considerar sus novelas

de campos de concentración (*Le grand voyage, L'écriture ou la vie*), Tàpies, también antifranquista, activista y preso, construye una inefable narrativa memorialista repleta de valor sensorial, emotivo y estético que divaga por los senderos del pasado, deambulando fantasmalmente entre los intersticios de la presencia-ausencia y el presente incapaz de exorcizar el pasado traumático. Tàpies contrapone un símbolo del nacionalismo regional con el matiz de la persecución, pero a fin de cuentas su obra pone de manifiesto la celebración de autenticidad que va indisolublemente ligada a la represión posbélica.

### **Los cuatro dictadores**

Eduardo Arroyo, de modo semejante a Semprún, Tàpies y Genovés, asumió una postura antifranquista tanto en su vida como en su producción cultural. Arroyo, artista multidisciplinar madrileño que vivió en el exilio desde 1958, se ha dedicado no solo a las artes plásticas (pintura, escultura, litografía, ilustraciones, carteles), sino también al teatro (como escenógrafo y dramaturgo) y la literatura. Este gran exponente de la figuración es conocido por su arte contestatario, provocador y beligerante. Su producción artística presenta una crítica punzante y mordaz, ya sea de las costumbres según revela *Caballero español* (1970) o del autoritarismo. *Los cuatro dictadores* no solo mutila y desentraña macabramente a los sujetos de su crítica dentro de los bordes del lienzo, sino que la obra en sí, al igual que el *Guernica*, funciona como emblema de la iconografía antifascista. Al presentarse el políptico en 1963 en la III Bienal de París, el gobierno franquista protestó. Cuando se exhibió en Madrid el siguiente año, se censuró y el artista huyó por temor a ser detenido. Según Antonio Lucas, “Desde los años 60 [...] estableció un discurso lúdico, febril, autónomo y potencial donde asume el arte como un acontecimiento urticante, un espejo ácido, una mirada zotal ante un presente que repite sus vicios y malformaciones” (Lucas). *Los cuatro dictadores* pone de manifiesto “las vísceras”<sup>15</sup> literal y metafóricamente de cuatro dictadores

totalitarios del siglo XX: Franco, Mussolini, el portugués Salazar y Hitler. Este políptico cuatripartito de orientación horizontal (óleo sobre lienzo, 235 x 560 cm) se divide en cuatro partes iguales—una para cada líder totalitario. El trasfondo de cada retrato (cabeza, tórax y abdomen) consta de las franjas de las respectivas banderas nacionales. Las cabezas quedan desenmascaradas de la cara, dejando a plena vista las maquinaciones, motivos e influencias (el Papa, la matanza, la muerte). Curiosamente, todos menos Salazar están uniformados, enfatizando que el jefe de estado también era el jefe militar—que exigía control a toda costa mediante la fuerza. Si el arte totalitario, con su iconografía, es monumental y ostenta el propósito de ocultar la bajeza y el genocidio, el políptico de Arroyo desmiente la singularidad de Il Duce, Der Führer y el Caudillo, y los iguala, subvirtiendo los emblemas que empleaban para enaltecer su ideología. Además, al yuxtaponerlos subraya la colaboración que posibilitó las deportaciones y el genocidio.

### ***La puerta***

Juan Genovés,<sup>16</sup> artista plástico destacado por su antifranquismo durante el régimen, posteriormente emblemizó la reconciliación de la Transición con su conocidísima obra *El abrazo* (1976), cuyo original se ubica en el Reina Sofía, mientras que su réplica se halla en el Congreso de los Diputados. Esta obra sirvió como imagen para un cartel de la ONG Amnistía Internacional y también inspiró la escultura homónima en 2003 que homenajea los abogados laboristas asesinados por la extrema derecha en la calle Atocha en 1977 (García; Hernando). Actualmente, desde una perspectiva izquierdista, el valor de *El abrazo* radica en su simbolización “de un tiempo que aún sigue estando presente en la memoria colectiva” (Hernando). En los años sesenta aparecen en las obras de Genovés “los símbolos de la violencia política”, “el realismo de la alambrada”, “la crueldad de la culata de los fusiles”, “la dialéctica del miedo”, y la “soledad del individuo en medio de la multitud”, además de

criaturas que corren (Vicent). Genovés decía que después de desbordar los límites del lienzo, “sus criaturas no paraban de correr hasta encontrar un sueño de paz, justicia y armonía” (Vicent). De manera paralela a *Blau*, *La puerta* de Juan Genovés, explora los temas del trauma, la persecución y el genocidio. Esta obra comparte la sala 429 con el filme de Semprún y *España te miró* de Arroyo.

*La puerta* (pintura de técnica mixta sobre lienzo, 140 x 90cm) se divide en dos partes, la superior y la inferior, que captan el momento antes y después de una masacre. La puerta que domina la composición resulta ambivalente. No se sabe si la muchedumbre está excluida de lo que hay al otro lado de la puerta y se le prohíbe salir o si está encerrada, atrapada a este lado. No obstante, queda claro, por los cadáveres en la parte inferior que unas violentas fuerzas hegemónicas dispersaron a los que aguardaban para pasar por la puerta. Del mismo modo que las imágenes intersticiales del filme, *La puerta* de Genovés pone de manifiesto la interacción y la situación precaria de los que se encuentran en la frontera de dos realidades, ya sea el exilio interior o exterior, la condición de apátrida indeseable o la de enemigo doméstico.

### ***España te miró***

Por último, analicemos otra obra de Arroyo que comparte sala con *La puerta* de Genovés y el filme de Semprún. *España te miró* está repleta de intertextos artísticos: la fragmentación del desnudo femenino recuerda a *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, pero también a su *Guernica*. La cara del desnudo viene de *La maja* de Goya, que parece mimetizar, hasta cierto punto, la *Venus del espejo* de Velázquez. El espejo pone de relieve la triple mirada: la del sujeto, la de su reflejo y la del espectador. Es factible que el desnudo, mediante el espejo, sostenga la mirada del espectador. Mediatizada esta por el reflejo del espejo, resulta incierto si la mujer mira al espectador o se mira a sí misma. La figura desnuda de Arroyo está sentada en un taburete tapizado

con la imagen cartográfica de España y rodeada de la tricolor republicana, mientras la alfombra (o el suelo) ostenta la bandera monárquica y franquista, repetida y dividida por franjas azules. Ahora bien, nos preguntamos cuál es el significado del título, especialmente con respecto a su relación física con el filme de Semprún. ¿Quién o qué es España? ¿Es la República en el exilio, son los españoles en Francia como muchos ex-deportados o refugiados o exiliados, como Semprún o Arroyo mismo cuando pintó el cuadro? ¿A quién se refiere el pronombre reflexivo “te”? Ya que la maja recontextualizada sujeta un espejo, si se mira a sí misma, constituye una mirada reflexiva. Sería una especie de desdoblamiento, una entidad que dialoga consigo misma. Si “te” apela directamente al espectador, a quien clava la mirada como si estuviera en un espejo retrovisor, resulta una mirada desafiante y urticante, una invitación a interactuar con ella. La obra, entonces, resulta ser una exhortación a ponderar complejidades, atrocidades y realidades del pasado con miras hacia el futuro a la luz de la unidad e Historia oficial impuestas durante casi cuarenta años de dictadura.<sup>17</sup>

## Conclusiones

Para concluir, aunque las pinturas y el filme empleen métodos dispares (es decir, la eliminación de símbolos nacionales vs. su recontextualización), el efecto es el mismo: el cuestionamiento de los emblemas que supuestamente representan una ideología y una identidad, propagadas e impuestas durante las décadas posbélicas. Sin lugar a dudas, todas las obras estudiadas denuncian los fascismos de toda estirpe y proponen una gran interrogativa: ¿quiénes somos dentro del contexto posbélico, postraumático y posdictatorial, pero también posdemocrático? La descripción de *La guerre est finie* concluye con el motivo de su selección como marco contextualizador de la colección y final del recorrido: por ser el “retrato de la paulatina desaparición de los fantasmas de la guerra y del despertar a un presente lleno de incertidumbres” (*¿La guerra*

*ha terminado?*). El espectador de nuestra década del siglo XXI que contempla estas obras de los años 60—y que ve en las noticias a diario los vestigios y el legado del franquismo, ya sea, por ejemplo, mediante la exhumación de fosas yuxtapuesta a una controvertida exposición de artefactos nacionales y nazis—¿cómo se puede aproximar a los espectros del franquismo y los fantasmas *hauntologiques*<sup>18</sup> de la guerra si siguen entre nosotros? Puede que no sea factible exorcizarlos, pero el arte, sin lugar a dudas, posibilita encararlos.

El filme de Semprún y Resnais constituye el marco contextualizador de la exposición permanente *¿La guerra ha terminado?* que concientiza e invita a examinar de diversas maneras los múltiples fenómenos deshumanizantes de mediados del Siglo XX. El conjunto que forman el filme del escritor madrileño, expreso de los nazis, y las cuatro obras descritas presenta un testamento de escrutinio del fascismo y a su vez una subversión del arte nacionalista. Mientras que el arte nacionalista exalta la gran nación y su líder, inspirando celo, neutralizando el intelecto y evocando una singular mentalidad colectiva, la exposición *¿La guerra ha terminado?: El arte en un mundo dividido (1945-1968)?* desmitifica y desenmascara a los líderes fascistas (como revela *Los cuatro dictadores* de Arroyo), pluraliza y cuestiona la identidad (según vemos en *España te miró*), rechazando así la imposición heterónoma, denuncia el genocidio (como indican *La puerta* y *Blau amb quatre barres roges*) y, sobre todo, exige la intelectualización y la crítica como elementos esenciales a la libertad de pensamiento. En otras palabras, la exposición, clausurada con el filme de Semprún, quiebra y hace añicos la monolítica ideología inductinada (y su concomitante estética nacionalista) para revelar la pluralidad, fragmentación y diversidad de pensamiento que conlleva la plena democracia. Esta exposición es única. Revela el empeño descrito por Baer y Sznajder con respecto a los esfuerzos memorialistas contemporáneos, metaforizados por el Angelus Novus, el ángel de la historia,

“an unwelcome messenger who will alter perception and make us attentive to the dark flipside of a factuality that is built on ruins [...] What we deem progress in a modernized Spain—the subsequent waves of economic development built upon in the 1960s—has its roots in unspeakable barbarity. The time of memory questions that of history” (78).

Ya en el Siglo XXI con la polémica y, quizá polarización, entre memoria y olvido, esta colección permanente sirve de constante recordatorio de que no es la pluralidad de perspectivas—producto de la libertad—lo que amenaza a la sociedad y la humanidad, sino que es la imposición de un falso sentido de unidad y uniformidad lo que da pie a las atrocidades impensables, indecibles e increíbles que atestiguó el siglo XX.

## Notas

- 1 De Alemania, Argelia, Bélgica, Brasil, Bulgaria, Egipto, España, Estados Unidos, Francia, Italia, Reino Unido, Suecia, Suiza, Venezuela, entre otros.
- 2 Un ejemplo de una obra no española que evoca el pensamiento crítico es el filme-performance de Öyvind Fahlström titulada *Mao-Hope March* en que capta en película la manifestación callejera organizada por el artista en la Quinta Avenida (Nueva York). Los manifestantes llevaban carteles de Mao Tse Tung y del cómico Bob Hope. Paseantes fueron entrevistados con la pregunta “¿Es Ud. feliz?” así aludiendo a la constitución de EE.UU. y la premisa occidental de gozar de la libertad de buscar la felicidad, y poniendo en tela de juicio la factibilidad de la felicidad como meta de la libertad al yuxtaponerse con la imagen del líder chino.
- 3 Se puede realizar una visita virtual en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-2-la-guerra-ha-terminado-arte-en-un-mundo-dividido>. Blau se ubica en la sala 417, *Los cuatro dictadores* en la 428 y la sala 429 “La guerra ha terminado” incluye *La puerta*, *España te mira* y *La guerre est finie*.
- 4 Ha de entenderse que, entre la realización de este análisis y la lectura del artículo que el lector tiene entre manos, la obras pueden haberse reubicado. Este estudio capta un momento particular en el MNCARS y, de ahí, refleja la naturaleza efímera de una exposición, aunque las obras formen parte de la colección permanente. Para la conceptualización concreta que respecta a la apertura de la exposición

permanente, véase *Is the War Over?: Art in a Divided World (1945-1968)* publicada por el MNCARS en el 2010.

- 5 Resulta imprescindible subrayar que, aunque no participe exclusivamente en el esfuerzo español por recuperar de la memoria histórica, la colección se exhibió durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero que proclamó la Ley de Memoria Histórica (2007) y una década después de fundarse la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.
- 6 Las galerías se distinguen entre sí. Por una parte, ciertas obras, como las de Fahlström indagan en los conflictos bélicos entre oriente y occidente, mientras que la colección de fotografía en blanco y negro de Andalucía (por ejemplo la serie “Sevilla 1950” de Brassai o “Pueblos españoles” de Eugene Smith) captan la paradoja del aislamiento de la España posbélica y su apertura al turismo—revelándose exótica y pintoresca con las andaluzas de negro en un velorio, estatuillas de penitentes en un escaparate y una sevillana de negro cargando su bata de cola al hombro.
- 7 “l’Histoire et la lutte contre les forces d’oppression et de mort” (13).
- 8 “To hear you talk, no one would ever guess you’re Spanish” (*Guerre* 17).
- 9 “[Diego]: Poor unhappy Spain, heroic Spain, I’ve had enough of Spain, more than enough. Spain’s become a [...] myth for veterans of past wars. Meanwhile fourteen million tourists go to Spain every year on vacation. All Spain is any more is a tourist’s dream, or the myth of the civil war. [...] Spain isn’t the dream of ’36 any longer” (*Guerre* 93-94).
- 10 Florián Rey—junto con Benito Perojo—se consideraban los directores “mejor formados de la industria cinematográfica nacional” (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón 29).
- 11 Como la ira que describió Gellner respecto al sentimiento nacionalista.
- 12 Utilizo los términos “heterónomo” y “autónomo” de manera paralela a su uso en la psicología moral. La moralidad autónoma es individualizada y es producto del razonamiento moral, mientras que la moralidad heterónoma resulta de la interiorización de un código predeterminado e impuesto.
- 13 Damasio se refiere a la manifestación física de la emoción como “marcadores somáticos”.
- 14 Aludiendo al movimiento italiano del Arte Povera.
- 15 Antonio Lucas discierne que “la figuración ‘visceral’ fue su [de Arroyo] territorio”.



- 16 Falleció el 15 de mayo de 2020 mientras se estaban haciendo los últimos toques a este artículo.
- 17 No es hasta 2015 que la Real Academia de Historia reconoció a Francisco Franco como dictador.
- 18 Teoría que Jacques Derrida desarrolla en *Spectres of Marx*.

### Obras citadas

- Aguado, Txetxu. "Dissidence, Citizenry, and Witnessing: Three Screenplays by Jorge Semprún." *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald Before and After*, editado por Gina Herrmann y Ofelia Ferrán, Palgrave, 2014, pp. 187-202.
- Antich, Xavier, y Carles Guerra. *Tàpies: Biografia d'un compromís*. Grup Enciclopèdia.
- Asociación Cultural Libre Configuración. "¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968)." *Lcmagazine*, Fecha de acceso: 6 feb. 2015.
- Baer, Alejandro, y Natan Sznajder. *Memory and Forgetting in the Post-Holocaust Era*. Routledge, 2017.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. Routledge, 1994.
- Borja Villel, Manuel. "At the End of Utopia." *Is the War Over?: Art in a Divided World (1945-1968)*, editado por Sonsoles Espinós, Amaia Múgica y Ruth Gallego, MNCARS, 2010, pp. 5-9.
- Carrillo, Jesús, y Rosario Peiró. "Introduction." *Is the War Over?: Art in a Divided World (1945-1968)*, editado por Sonsoles Espinós, Amaia Múgica y Ruth Gallego, MNCARS, 2010, pp. 13-27.
- Cayuela Gally, Ricardo. "Entrevista con Jorge Semprún: La memoria como escritura." *Letras Libres*, año 5, núm. 60, diciembre 2003, pp. 37-42.
- Damasio, Antonio. *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Penguin, 2005. Primera edición 1994.
- Diamant, Naomi. *The Boundaries of Holocaust Literature: The Emergence of a Canon*. 1992. Columbia University, PhD Dissertation.
- Espinós, Sonsoles, Amaia Múgica, y Ruth Gallego, editoras. *Is the War Over?: Art in a Divided World (1945-1968)*. MNCARS, 2010.
- Faber, Sebastiaan. "¿Usted, qué sabe?: History, Memory and the Voice of the Witness." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 36, no. 1, otoño 2011, pp. 9-27.

- Ferrán, Ofelia. "'Cuanto más escribo, más me queda por decir:' Memory, Trauma, and Writing in the Work of Jorge Semprún." *MLN*, vol. 116, no. 2, *Hispanic Issue*, mar. 2001, pp. 266-94.
- Ferrán, Ofelia, y Gina Herrmann, editoras. *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald Before and After*. Palgrave, 2014.
- . "Introduction." *A Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald Before and After*, editado por Ofelia Ferrán y Gina Herrmann, Palgrave, 2014, pp. 1-36.
- García, Ángeles. "Muere Juan Genovés, el defensor del arte como abrazo." *El País*, 15 may. 2020, <http://elpais.com/cultura/2020-05-15/muere-el-pintor-juan-genoves-el-artista-que-retrato-a-las-multitudes.html> Fecha de acceso: 15 mayo 2020.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Cornell UP, 1983.
- ¿La guerra ha terminado?: *El arte en un mundo dividido (1945-1968)*. Exposición permanente, MNCARS, Madrid. <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-2-la-guerra-ha-terminado-arte-en-un-mundo-dividido>
- La guerre est finie*. Dirigido por Alain Resnais, Guion de Jorge Semprún, Europa Film, 1966, DVD.
- Hernando, Silvia. "'El abrazo' que fue símbolo de la Transición." *El País*, 15 may. 2020, <http://elpais.com/cultura/2020-05-15/el-abrazo-que-fue-simbolo-de-la-transicion.html>. Fecha de acceso: 25 jul. 2020.
- Kaplan, Brett Ashley. *Unwanted Beauty: Aesthetic Pleasure in Holocaust Representation*. U of Illinois P, 2007.
- Llorente Hernández, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Visor, 1995.
- Lucas, Antonio. "Muere Eduardo Arroyo, el último león de la figuración." *El Mundo*, 14 octubre 2018, <https://www.elmundo.es/cultura/2018/10/14/5bc31d3f268e3e0c668b4574.html>. Fecha de acceso: 16 de septiembre 2020.
- Miletic, Tijana. "The Significance of Art in Semprún's Writing." *Critical Companion to Jorge Semprún: Buchenwald Before and After*, editado por Ofelia Ferrán y Gina Herrmann, Palgrave, 2014, pp. 169-84.
- Nicoladzé, Françoise. *La deuxième vie de Jorge Semprún: Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*. Climats, 1998.
- Nuit et brouillard*. Dirigido por Alain Resnais, Argos Films, 1956, DVD.

Ruiz Muñoz, María Jesús, e Inmaculada Sánchez Alarcón. *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Centro de Estudios Andaluces, 2008.

Semprún, Jorge. *La escritura o la vida*. Tusquets, 1995.

—. *La guerre est finie*. Paris, 1966.

—. *El largo viaje*. Tusquets, 2004. Edición Gallimard 1963.

—. *Mal et modernité: Le travail de l'histoire*. Climats, 1990. Discurso presentado en la Sorbona el 19 de junio de 1990.

Tobin Stanley, Maureen. "El tránsito, el transporte y la trascendencia: El exilio y la deportación en Jorge Semprún." *El exilio republicano de 1939 y la segunda generación*, editado por Manuel Aznar y José Ramón López García, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 590-97.

Vernon, Kathleen. "The Trauma of History/The History of Trauma: Plotting Memory in Jorge Semprún." *Cine-Lit III: Essays on Hispanic Film and Fiction*, editado por George Cabello-Castelet, Jaume Martí-Olivella y Guy Wood, Oregon SU, 1998, pp. 157-67.

Vicent, Manuel. "Juan Genovés: El sueño interminable." *El País*, 15 may. 2020, <http://elpais.com/cultura/2020-05-15/juan-genoves-el-sueno-interminable.html> Fecha de acceso: 15 may. 2020.

## Obras de arte

*El abrazo* (1976) de Juan Genovés

*Blau amb quatre barres roges* (1966) de Antoni Tàpies

*Caballero español* (1970) de Eduardo Arroyo

*Los cuatro dictadores* (1963) de Eduardo Arroyo.

*España te miró* (1967) de Eduardo Arroyo

*Figura de paper de diari i fils* (1946) de Antoni Tàpies

*Monument aux espagnols morts pour la France* (1946-47) de Pablo Picasso

*La puerta* (1966) de Juan Genovés

*¿La guerra ha terminado?* (acceso virtual) <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-2-la-guerra-ha-terminado-arte-en-un-mundo-dividido>



# Teaching Representations of Resistance and Repression in Popular Spanish Film

---

Nicole Mombell  
Marist Catholic High School  
[nmombell@marisths.org](mailto:nmombell@marisths.org)

## Abstract

This essay presents a brief analysis of three popular Spanish films released between 2001 and 2012 that are set in the immediate post Civil War period and first decades of the Franco dictatorship. Specifically, it considers three films which aim to reconstruct and represent the experience of the men, women, and children who fought Francoism or who endured repression after the end of the Spanish Civil War: *Silencio roto* (Armendáriz 2001), *El laberinto del fauno* (Del Toro 2004), and *30 años de oscuridad* (Martín 2012). This essay explores the way in which tropes of politics, history, resistance, and repression are represented in each film, and how filmmakers using popular cinematic forms have appropriated the Spanish Civil War and Franco period settings to comment on contemporary political and social issues in Spain.

Most of the recent Spanish cinematic productions (fictional and

documentary) that depict the Spanish Civil War and Franco period have focused on the moral vindication of the vanquished. The three films considered here aim to reconstruct the particular experience or memories of the Spanish maquis and topos, and the civilians who supported them in their struggles. Each of the films discussed has sought to play a role in the recasting of collective identity in Spain, and affords important insights into the social processes and experiences of the time in which they were created. In a world where the visual immediacy of cinematic images increasingly works to displace traditional historiography, these representations have become ever more important and merit discussion. This essay takes into account that these cinematic representations are subjective and mediated depictions of events, participants, and circumstances of the Civil War and Franco period, and suggests pedagogical approaches to discussing each film in order to enable students (and other viewers) to grasp how to distinguish between history and the historicizing effect of its representations.

**Keywords:** Film; Documentary; Maquis; Spanish Civil War; Francoism; Film Studies; Del Toro; Armendáriz; Pedagogy; Students

## Resumen

Este ensayo presenta un breve análisis de tres películas españolas populares estrenadas entre 2001 y 2012 que se desarrollan en el período inmediatamente después de la Guerra Civil española y las primeras décadas de la dictadura franquista. En concreto, considera tres películas que pretenden reconstruir y representar la experiencia de los hombres, mujeres y niños que lucharon contra el franquismo o que sufrieron la represión tras el fin de la Guerra Civil española: *Silencio roto* (Armendáriz 2001), *El laberinto del fauno* (Del Toro 2004) y *30 años de oscuridad* (Martín 2012). El ensayo explora la forma en que los tropos de la política, la historia, la resistencia y la represión están representados en cada película, y cómo los cineastas que utilizan formas cinematográficas populares se han apropiado de los escenarios de la Guerra Civil española y el período de Franco para comentar sobre cuestiones políticas y sociales contemporáneas en España.

La mayoría de las últimas producciones cinematográficas españolas (ficción y documental) que retratan la Guerra Civil española y el período franquista se han centrado en la reivindicación moral de los vencidos. Las tres películas aquí consideradas tienen como objetivo común reconstruir la experiencia o los recuerdos particulares de los maquis y topes españoles, y de los civiles que los apoyaron en sus luchas. Cada una de las películas comentadas ha buscado desempeñar la refundición de la identidad colectiva en España y aporta importantes conocimientos sobre los procesos sociales y las experiencias de la época en que fueron creadas. En un mundo donde la inmediatez visual de las imágenes cinematográficas trabaja cada vez más para desplazar a la historiografía tradicional, estas representaciones se han vuelto cada vez más importantes y merecen discusión. Este ensayo toma en cuenta que estas representaciones cinematográficas son representaciones subjetivas y mediadas de eventos, participantes y circunstancias de la Guerra Civil y el período de Franco, y sugiere enfoques pedagógicos para discutir cada película a fin de que los estudiantes (y otros espectadores) comprendan cómo distinguir entre la historia y el efecto historizante de sus representaciones.

**Palabras clave:** Cine; Documental; Maquis; Guerra Civil española; Franquismo; Del Toro; Armendáriz; Pedagogía; Estudiantes

**T**his essay presents an analysis of three popular Spanish films released between 2001 and 2012 that are set in the immediate post-Civil War period or first decades of the Franco dictatorship and aim to reconstruct the particular experience or memories of the Spanish *maquis* (resistance fighters) and *topos* (people who went into hiding) in order to recast collective identity in Spain: *Silencio roto* (Armendáriz 2001), *El laberinto del fauno* (del Toro 2006), and *30 años de oscuridad* (Martín 2012). In a seminar course designed to introduce undergraduate or graduate students to filmic, literary, and cultural analysis about contemporary Spain, a study of these films prompts development of knowledge about the historical periods they represent, and an understanding

of the legacies of the Spanish Civil War and Francoism. An examination of how tropes of politics, history, resistance, and repression are represented in each film affords insights into the social processes of the time in which they were created, and develops students' critical thinking about how filmmakers using popular cinematic forms have appropriated the Spanish Civil War and Franco period settings to comment on contemporary political and social issues in Spain, which students can also connect to themes of authoritarianism, human rights abuses, and anti-fascist/anti-totalitarian resistances in a variety of nations and time periods.

The relation of Francoism and Spain's Francoist legacy to Spanish popular culture is a complex one. Remembering and forgetting war and its aftermath is not an object of disinterested inquiry, but a burning issue at the very core of conflicts over forms of organizing the state, social relations, and subjectivity. For decades, artists, filmmakers, novelists, political parties or movements, and other social agents have been involved in constructing versions of Spain's national past and national identity, selecting from or reworking the repertoire of national stories and symbols to fashion accessible public memories for their particular ends. The immediate post-Franco period evidenced a short-lived rush of publication about the Civil War and the dictatorship. Although historical studies on the Civil War and dictatorship continued to appear throughout the post-dictatorship period, it was not until the 1980s that Spanish feature films and novels about the Civil War reached best-selling status. Though some publications, most notably by Pío Moa, defend the Francoist version of Spain's mid twentieth-century history, most historical studies, novels, documentary and feature films since the late 1990s have focused overwhelmingly on the theme of repression experienced in wartime and the postwar Francoist era, and more recent Spanish cinematic productions (fictional and documentary) focus on the moral vindication of the vanquished (Labanyi, "Politics of Memory" 124).

Films employ narrative strategies that allow audiences to experience



social or political tensions, and are particularly powerful in their function as active transmitters of images and imaginings about the past. Richard Sperber posits the instability of public memory anchored in visual representation and argues for the power of the visual image to “infect and affect” written history. This essay considers that cinematic representations are subjective and mediated depictions of events, participants, and circumstances of the Civil War and Franco period. It builds upon Marianne Hirsch’s thoughtful discussion of the role of images in the generational transfer of memory, examines the role of the cinema as a repository of memory and experience, and suggests pedagogical approaches to each film to enable students (and other viewers) to grasp how to distinguish between history and the historicizing effect of its representations.

### ***Silencio roto***

Montxo Armendáriz’s original screenplay *Silencio roto* (2001) draws from the tradition of the Spanish memory novels written immediately after the dictatorship and during the Transition. Released in the spring of 2001, *Silencio roto* is a historical fiction film inspired by Alfons Cervera’s novel *Maquis* (1997) and Fernanda Romeu’s 1987 history of the anti-Franco guerrilla movement in the Levante region. Rather than giving his film the same title as the novel (like Sánchez Valdés did with his cinematic adaptation of Julio Llamazares’s *Luna de lobos*), Armendáriz borrowed his title from Romeu’s second book—a collection of leftist women’s prison testimonies that she published in 1994.

Armendáriz’s personal interest in the figure of the maquis resistance deepened after he met many maquis and their *enlaces* (liaison agents) at a town festival honoring them in Santa Cruz de Moya, Cuenca in the late 1990s. After this meeting and conversations with surviving maquis, he decided to write and direct a movie based on the resistance. The action and characters of *Silencio roto* are born of the knowledge that Armendáriz acquired from

investigating the maquis in history as well as from insights and anecdotes taken from hours of interviews with still living guerrilla fighters and the people who had supported them.<sup>1</sup>

*Silencio roto* is set in the year 1944 and it depicts the postwar conditions of a rural village in Northern Spain. The film tells a love story between Manuel, a young blacksmith who flees into the mountains to join his father in the guerrilla resistance, and Lucía, a young woman who arrives from the city to live with her Aunt Teresa in order to alleviate the domestic burden from her Republican war-widowed mother. Though the menacing presence of the Guardia Civil is evident from the moment of Lucía's arrival in the town, there is still a strong sense of hope and conviction of cause among the maquis and their supporters.

The Franco regime was highly invested in separating the maquis from the political nature of their resistance in order to discredit and vilify them as domestic terrorists. In its representation of the maquis, *Silencio roto* also distances them from a fervent political militancy, but to a different end in order to turn the historical Francoist narrative about the maquis on its head and change public perceptions about this group. For example, in the film it is the Guardia Civil who wantonly menace and terrorize the townspeople, not the maquis. In an undergraduate seminar course, classroom discussion of the film might consider how the guerrilla's composition of a diverse group of men functions to underscore their shared interests and shared need against common Francoist threat: some, like Manuel's father, Matías, were Republican soldiers motivated by a militant communist political agenda who stayed in Spain to resist the dictatorship and await aid from the western Allies; others, like Manuel, were not soldiers during the Spanish Civil War, but come from highly political families and flee to the mountains; all arm themselves defensively in fear for their lives.

Lucía becomes involved in the clandestine resistance as a civilian *enlace*, delivering food and news to the men hiding in the mountains, not because of

any ideological conviction (in fact, she is quite ignorant of the entire resistance movement or any political motivation when she first arrives), but rather because she has fallen in love with Manuel. While the love story and the political story within *Silencio roto* are not by necessity mutually exclusive, the film does go from emotional to political in ways that intertwine and conflate politics with emotions. Students can be guided to think about how framing the story of the guerrilla resistance within a love story between two very good-looking young people may arouse spectator identification at the same time that it disrupts an explicitly political message. Class discussion might focus on how the film flattens the complexities of the political history behind the resistance movement, highlighting the creation of sympathies through the humanity and romantic appeal of the characters, thus inviting the spectator to root for the underdogs, and, by proxy, with their general antifascist political cause.

One possible approach to *Silencio roto* is to focus on how various cinematic techniques communicate the psychological terror of the regime's repression. For starters, Armendáriz's visual technique makes the Civil Guard's costuming—full military dress, long black capes, handguns, and the *tricornio* hat—ominous and threatening. Perhaps most striking is Armendáriz's recourse to audio cues to reinforce the presence of the Civil Guard: either suspenseful music (original score by Pascal Gaigne) or a fearful silence accompanies their presence throughout the film. These audio-visual cues reinforce the dynamic of fear and intentionally exacerbate the sensation of stress or uncertainty experienced by the maquis and their supporters.

*Silencio roto* abstains from elaborating an explicitly political anti-Francoist discourse. Students may consider how opposition to the dictator is not presented within a categorical political argument, but rather as a human reaction against the abuses perpetrated by supporters of the regime. In the film, the Caudillo is an abstract figure. The immediate enemy of the maquis and their sympathizers is the Guardia Civil, who use fear and a masculine fascist

performativity as a psychological weapon to terrorize and control the public.

Another topic to explore is how this film focuses on the complex social relationships in the small rural community during the immediate postwar period, particularly on the plight and condition of women. As the film narrative progresses, almost all men with Republican sympathies flee to the mountains to join the maquis. Women are left to suffer and endure interrogational torture, public humiliations, and the general threat of the Guardia Civil who try to extract from them information about their husbands and sons hiding in the mountains. As the episodes of brutality and repression increase, these women become the ultimate victims of the men's war, and as the years pass, few are able to preserve their hope in the cause.

Instructors who choose *Silencio roto* might draw students' attention to the final scene of the film. In this sequence, Armendáriz signals that, in spite of women's victimization, women are the ones who keep alive the positive memory and the legacy of the Republican resistance. Lucía is on a bus leaving the village to return to the city. As she looks out the window of the bus and out onto the mountain-scape, the clouds in the sky open to let through a ray of sunlight and a rainbow. A quotation by German poet, playwright, and life-long committed Marxist, Bertolt Brecht appears on the screen: "En los tiempos sombríos ¿se cantará también? También se cantará sobre los tiempos sombríos" (1:44:10). With this, Armendáriz implies that Lucía will one day tell her daughter about her father, Manuel, and grandfather, Matías, who fought to defend Spain and their Republican ideals. In current discussions and politics of memory in Spain, Lucía represents ordinary people caught up in extraordinary circumstances who survived the Spanish Civil War and Franco regime and who will give testimony to their experience after the death of Franco. Like the stories about life, death, struggle, and intractable hope that Lucía will tell her daughter, Armendáriz imagines oral testimonies as the primary voice that will shape cultural memory about the Spanish Civil War and the aftermath of

that struggle. In spite of the maquis' failure to restore Republican Spain, the film ends with an allusion to their heroism and works to commemorate their antifascist legacy.

### ***El laberinto del fauno***

Part of the cultural project undertaken by *Silencio roto* is to contest the previous Francoist criminalization of the maquis by depicting them as victims. *Silencio roto*, like other films that depict the maquis in this way (consider Sánchez Valdés's *Luna de lobos*), has worked to contribute to the creation of a sympathetic public space for the cultural memory of the maquis. Likewise, Guillermo del Toro's celebrated *El laberinto del fauno*, works to rehabilitate the historical depiction of the maquis. Del Toro's film, which tells the story of a young girl named Ofelia, is set in 1944 when Francoist repression is at its height and the maquis are actively engaged in armed resistance against Falangist troops. *El laberinto* depicts a version of the historical world that is dominated by an allegorical political narrative with fantastic elements that looks back to an age of Republican virtue and ascribes the sins and crimes of the world to the Francoist establishment in Spain. The film inserts itself into the cultural and memory wars in contemporary Spain by inventing a new myth of the maquis that undermines the heroic ordering of history offered by the regime. Its treatment of the postwar period invites viewers to ruminate on notions of what Spain might have become without Franco's victory over Spain.

Since its release in 2006, *El laberinto* has received much attention in critical and scholarly commentary. Jane Hanley and Victoria Martínez have discussed tropes of fantasy, escapism, and power in the film, Timothy Reed has analyzed the rhetorical presence of monsters and hauntology, and Beverly Cook has commented on del Toro's use of a child's perspective in his cinematic depictions of the Civil War and post-war periods. None, however, has examined del Toro's representation of the maquis nor discussed the historical revisionism

inscribed within the film. One possible approach to studying the new myth of the maquis set up in *El laberinto* is to ask students to explore dichotomies they perceive in the narrative and visual sequences (interior and exterior spaces, law and lawlessness, male and female, good and evil, etc.) and to discuss their effects (Hanley). Examining these dichotomies underscores the explicit and unequivocal division between good and evil in the film. Here, for example, the maquis are active agents of good. They are vital, active, and strong in numbers, a benevolent force in the forest (“hombres mágicos en el bosque”), who fight for freedom and justice in repeated attacks against the despotic, violent, and volatile Captain Vidal. Even the colors in which these characters and scenes are cast are juxtaposed in stark relief: the maquis are always cast in the morning light, in the outdoors, where shades of orange, brown, and green are predominant. In contrast, Captain Vidal is almost always in dark rooms, or, if outside, in stormy weather; his scenes are dominated by dark blue, gray, and black.

Instructors may ask students to examine the function of metaphor throughout del Toro’s film and its role in a narrative strategy that suggests a (re)mythologized version of Spain’s historical past. A particular example is how del Toro effectively constructs a fantasy world set in a historical moment in order to portray the struggle to return to idyllic origins—a promised future in which the princess will be reunited with her father and the world will be restored to its true and perfect balance. The initial sequence of the film uses a mythical-narrative structure to inscribe the story within a cyclical time sequence concerned with the return to origins, and the film juxtaposes the “real” world with the fantastical world of the Faun. Audiences should examine and discuss the princess described in the opening sequence as a metaphor for the Second Spanish Republic. This metaphor implies that the world from which the princess escapes represents the utopian ideal that the Republican democratic government was founded upon. The princess’s suffering, blindness, and death

represent the pain of Republican defeat and the subsequent Francoist erasure of the Republican past.<sup>2</sup> Furthermore, that the princess would emerge from a secret underground paradise is an overt allusion to the clandestine guerrilla resistance as well as to the dormant (but enduring) Republican hopes that, one day, the Spain that was lost will once again be restored.

The protagonist of *El laberinto* is Ofelia, a young girl who is already orphaned at the beginning of the film—her Republican father was killed in the Civil War. She goes to live with her mother and new stepfather, Captain Vidal, at the military outpost where the Captain is the leader of Nationalist efforts to defeat the guerrilla resistance active in the surrounding mountains. Like Lewis Carroll's Alice, who escapes reality in a "wonderland" at the bottom of a rabbit hole, del Toro's Ofelia enters the labyrinth and engages in a fantasy world to escape the harsh realities she encounters (del Toro, *Guión* 255, 266, 269-70). There, she meets a faun who sets her on a journey to complete three tasks so that she can reclaim her true identity as the Princess Moana. While not so innocent as a child's fantasy, national myth seeks harmony beyond a culture at war with itself. Ofelia's struggle to protect her baby brother and quest to recover her true identity as the Princess Moana to restore peace and order to her reality represent Spain's ongoing battle over cultural reconciliation and search for a new collective identity in order to ensure a more stable future.

Ofelia's first task is to remove a key from the belly of a giant toad that lives under a fig tree in the forest. The toad has destroyed the tree, sucking all life from its roots, but according to the instructions that Ofelia receives, once the toad is removed the tree will begin to bloom again ("volverá a florecer"). Ofelia climbs down deep into the root system under the tree to confront the toad. In this sequence, invite students to observe and comment how the tree may be understood as a metaphor for Spain and the toad a metaphor for Franco. In order for the tree to regain its health and flower once again, the toad must be removed from underneath its roots. Likewise, the first step in

redeeming Spain's true, democratic form is the removal of the dictator, and, by extension, the Francoist legacy, from Spanish politics and society.

Other allusions are made in the film to the illegitimacy of Franco's claim to Spanish government and history in order to construct an alternate to the Francoist historical narrative. For example, Ofelia repeatedly denies the Captain's claim to paternity. When the Captain and her mother insist that she call him "father," Ofelia vehemently refuses and reminds them that her real father died in the war. As in *Silencio roto*, a character acting as Francisco Franco himself never appears in *El laberinto*. Franco's authority and purpose are conferred upon and embodied in the menacing military fascistic performance of Captain Vidal. Ofelia's refusal to validate the Captain's claims of paternity (even as he is the supreme authoritarian figure who controls the circumstances of her life) represents the Republican resistance's refusal to accept Franco's paternalistic claim to authority in Spain after the war.

Students should observe that Captain Vidal, who spends a great deal of time repairing, cleaning or looking at his pocket watch, is a man obsessed with forward motion. He refuses to acknowledge the past—silencing his wife, Carmen, at dinner as she tells how she and the Captain met, and refusing to acknowledge another guest who shares a war story about the Captain's father in Morocco. He fixates on the impending birth of his infant son and on the legacy of "una España nueva y limpia" that he will procure. The Captain's urgent obsession with forward motion points to the regime's imperative of controlling and preserving the particular historical narrative of the war and its future legacy.

The Captain does not succeed, however, in securing his legacy. At the end of the film he follows Ofelia, who has fled with her baby brother, into the labyrinth, murders her, and takes back his infant son. He emerges from the labyrinth and is surrounded by maquis soldiers who have defeated the Guardia Civil and burned the fascist military outpost to the ground. Captain Vidal is



forced to hand over the child to Mercedes, his housekeeper whose brother, Pedro, is the leader of the maquis. In the final exchange before they kill him, Captain Vidal begins to instruct Mercedes and the maquis to “Dile a mi hijo... dile a qué hora murió su padre. Dile que yo...” and is abruptly interrupted by Mercedes who tells him “No. Ni siquiera sabrá su nombre.”

The end of *El laberinto* makes us ask “What if?” What if the guerrilla resistance had triumphed in their efforts to restore the Republic? What *would* be the legacy of Spain if Franco had not won the war? It was the intention of the regime to extinguish the resistance in Spain—both physically and in Spanish historical memory. By declaring that the Captain’s infant son will never know his father’s identity, *El laberinto* effectively declares its intention to snuff out any memory of the Francoist legacy in Spain. The denial of Captain Vidal’s last request and the handing over of the child to the maquis suggest a re-writing of history, that the new generation will learn an alternate telling of the past—one which would relegate to the realm of *silencio* and *olvido* the Francoist legacy and redeem that of the Republicans. Thus, by representing the maquis as virtuous and triumphant in their resistance, *El laberinto* subverts the mythic and heroic ordering of Spain’s history offered by the regime, and indulges the temptation to tell history as a viewer sympathetic to the Republican cause might wish it to have been.

### ***30 años de oscuridad***

When the Spanish Civil War ended and the borders were closed, some Spaniards were forced to go into hiding to escape repression. These so-called *topos* (moles) lived for decades, hidden in their homes, afraid of being discovered at any moment. Manuel Martín’s *30 años de oscuridad* is a documentary film that combines interviews, archival images, analysis, and animation to recuperate and tell the stranger-than-fiction true story of the Spanish *topos*. The film was nominated for Best Documentary at the 2012 Goyas. Like *Silencio roto* and *El*

*laberinto*, *30 años* tells a story about the desire for freedom and the struggle for survival. Most notably, it depicts how the harm and fear felt by the victims of Francoism endured the term of the dictatorship and beyond. Jo Labanyi argues that once the experience and suffering of victims becomes public knowledge, they can be depicted as the historical agents they were before they were made into victims against their will (“Politics of Memory” 121). This film seeks to restore the moral, political, and legal personhood of Franco’s victims. Including *30 años* alongside *Silencio roto* and *El laberinto* for critical analysis serves to inform students’ understanding of the consequences of war and dictatorship in a way that fleshes out the real, lasting effects of fear on the minds and hearts of people.<sup>3</sup>

The main character of this story is Manuel Cortés, “el topo de Mijas.” Cortés was the socialist mayor of Mijas (Málaga) elected during the Second Republic. When Franco’s troops invaded the region, Cortés fled to fight for the Republicans in the Spanish Civil War. After the war, he returned to Mijas to surrender himself to the Francoist authorities and serve a prison sentence. Upon his return, however, he learned that other Republican mayors from the region had been executed by the regime, so, to escape repression and in fear of his life, Cortés decided to hide in his home. He remained hidden for thirty years, living like a ghost behind a small hole in the wall of his house.<sup>4</sup>

Through storytelling, suspenseful soundtrack, and graphic illustrations and animations, *30 años* successfully evokes the perpetual fear that the topos and their families experienced during the dictatorship. Jonathan Holland notes that the film is “especially good in detailing the paranoid, morally blurred day-to-day existence of the post war years in Spain, when neighbors would inform on neighbors to establish their pro-Franco credentials and so ensure survival.” Students may observe and analyze this dynamic and the cinematic strategies that create tension-filled scenes that depict the remarkable, often tragic, events in Cortés’s life: failed escape attempts to France, illness, a clandestine

move into a new house, being unable to attend his daughter's wedding or his granddaughter's funeral.

*30 años* represents the personal, lived experience, and consequences of Francoist repression from the perspective of those who endured it. To tell Cortés's story, the film mixes still graphics and moving-camera animation with interviews by impassioned historians and family members. Celebrated actors Juan Diego and Ana Fernández voice Cortés and his wife, Juliana. Archival visual images like black and white photographs and period footage function as physical visual evidence that frames the narrative about the personal experience of the post-war years.

Documentary calls public attention to its subjects and concerns by bringing them to light, yet its representation is allied with rhetoric and persuasion rather than merely likeness or reproduction. In Spain, documentary films that represent the traumatic national history purport to bring their subject matter new visibility. Jo Labanyi, Gina Herrmann, and Joan Ramon Resina have observed that since 2003, a very small number of print testimonies have been published contrasting with the production of a large body of documentary film, mostly made for television, based on interviews with eyewitnesses or surviving relatives of the wartime or postwar repression. Anne Hardcastle posits that, in the debate on what and how the Spanish past should be remembered, documentary film has become a "flashpoint in the memory war" for the ways it instructs viewers to think about the past (149). Students and other viewers must learn to be aware of the constructive, material practices that are inherent to documentary film.

In so far as documentary acts as a didactic visual artifact, it is useful to contemplate what kind of education the viewing public receives from *30 años* about the topos and this part of Spain's national past. Teachers may begin a discussion of *30 años* by asking students to consider two interrelated themes. First, to what degree the documentary works to recover and preserve the

history of a repressed population that has been generally overlooked by other cultural and historical projects in Spain? Second, how does the film cast a previously marginalized group (the *topos* and their families) as transmitters of the history of the dictatorship? And how, in turn, is the spectator interpolated into the dynamic of historical reception?

To understand the argument *30 años* makes about the historical world, classroom discussion can begin with an examination of how the opening scene of the film establishes the narrative frame. *30 años* is based on Jesús Torbado's book *Los topes* (1978). Martín's film opens with an interview of Torbado who compares the reality endured by the Spanish *topos* to that of Anne Frank and her family. In this way, Martín immediately situates the story of Spanish *topos* into a similar historical context of other known confinements caused by repression.<sup>5</sup> Students may consider how part of the narrative project of *30 años* is to place a local issue of survival into a wider context. To what extent does this validate or evoke empathy for the subject of the film?

Students should examine how the tropes of fear and darkness are developed in the film in order to foster empathy for the *topos* and their suffering. Over the course of three decades, Cortés's fear turns into deep anguish. With no way to come out of hiding, he feels that he is serving a life sentence with madness, blindness, or death (suicide) as his only options. The experience of living in hiding for so long has a dehumanizing effect on Cortés and others like him—in the film the *topos* describe themselves as zombies, physically alive but morally dead. Fear (“miedo enredado”) becomes inseparable from the identity of the *topos* and of their families who suffered to protect their secret. Students may analyze how the questions the film raises about the psychological toll that fear has on a person after so many years relate to the lasting impacts of fear and repression on Spanish society during and after the Franco regime.

In *30 años*, the treatment of the repressed should be seen as part of a recent trend in Spanish cinematic productions to focus on the moral vindication

of the vanquished. In this regard, ask students to consider how the trope of fear circumscribes the historical representation of the topos? We have seen how *Silencio roto* and *El laberinto* purport to contest Francoist historiography by tending toward a positive or heroic depiction of Republican resistance. In contrast, *30 años*, though it does stand to criticize the injustice of Spain's past and highlights the suffering endured by a part of the Spanish population, does not regard the topos as heroes of Spanish history in any way. In fact, Martín argues that the topos cannot be called heroes because their lives were dominated by fear. Their victimhood is absolute. For Martín and the historians he interviewed, the topos are the greatest victims of the whole national tragedy. However, by shedding light on this obscure and little-known phenomenon that spanned the dictatorship and the transition, *30 años* offers a redress to this victimization. The documentary recovers the previously excluded history of the topos and inserts it into the cultural discourse on human suffering and consequences of the Spanish Civil War and Franco's dictatorship. Thus, by working to restore moral, political, and legal personhood to the topos, the film offers catharsis to those who lived this experience or who aided them. It also stands as a reminder of what or whom else we may be excluding from Spanish historical memory and politics, and pushes the viewer to interrogate the historical record for other erasures in order to consider a new collective identity in Spain.

## Conclusion

Given the power of the medium, students must learn to analyze the relation between film and society. Film influences the ways we imagine the past and project to the future. By representing the past through narrative strategies that allow audiences to experience and reimagine social and political tensions, *Silencio roto*, *El laberinto*, and *30 años* each play a role in the recasting of collective identity in Spain. In del Toro's *El laberinto*, fantasy and historical

contexts, which should be oppositional, instead become labyrinthine as the lines between history and fiction are blurred. During the dictatorship and Transition, Spanish citizens had to negotiate a labyrinth of silence. Today, Spaniards are negotiating a labyrinth of memory. As they confront their country's fratricidal past, they must decide where to enter, which path to choose in the narration of the past and creation of history, and who will emerge (and how) from the labyrinth.

It is impossible to know fully how the three films considered in this essay might seep into the consciousness of the nation or into the attitudes and knowledge of future audiences. However, when considering Spain's evolving relationship with the historical memory of the Civil War and its Francoist past, these films that portray resistance and repression can teach us about how contemporary filmmakers have reacted to the historical period and recreated it. While it is true that these films share some techniques and interests in their portrayal of resistance and repression, connecting those artistic and rhetorical choices to the considerations and politics of memory at their moment of creation would be most informative and pedagogical. It helps us to see how artistic works, even those attending to historical matters, are nonetheless subject to the circumstantial exigencies of their present. Students, and other viewers, should analyze what these films tell us about how filmmakers select or rework national symbols and stories to construct aesthetic versions of the national past, and provide motive for future political action and a renewed cultural identity.

## Notes

- 1 An important documentary treatment of this guerrilla group, Agrupación Guerrillera de Levante y Aragón (AGLA), is Javier Corcuera's 2001 film *La guerrilla de la memoria*. Armendáriz's film works well in class alongside the Corcuera documentary and Gina Herrmann's 2013 article on the testimonies of the women guerrillas of AGLA.
- 2 Jo Labanyi remarks the trope of the Republic as "paradise lost" in Spanish novels of the 1950s which identify "the Fall" with Nationalist victory (*Myth and History* 44).
- 3 Almudena Carracedo and Robert Bahar's acclaimed documentary *The Silence of Others* (2019) also reveals the lasting effects of fear on the minds and hearts of Francoist victims. This documentary, produced by Pedro Amodóvar, tells the story of victims and survivors who continue to this day to seek state recognition for the crimes they suffered under the regime by bringing legal action against Spain's "pact of forgetting". Shown together, *30 años de oscuridad* and *The Silence of Others* would work well for a lesson plan or discussion unit that prompts students to explore Spain's particular reckoning with state-mandated amnesia and the human need for truth and closure.
- 4 The recent acclaimed film *La trinchera infinita* (The Endless Trench 2019) also deals with the story of a topo. Here too the original score was composed by Pascal Gaigne. A lesson plan or discussion unit could be developed to help students attend to how soundtrack creates meaning in cinema by comparing Gaigne's soundtrack for *Silencio roto* with his score for *La trinchera infinita*.
- 5 This conceptualization is elaborated further in the film's press packet. In addition to Anne Frank, the press packet cites Soichi Yokoi (who spent 28 years in a cave after the end of World War II), Nelson Mandela (who was imprisoned for 27 years as a victim of apartheid), and Aung San Suu Kwei (who was released in 2010 after spending 15 years under house arrest) (n.p.).

## Works Cited

- 30 años de oscuridad*. Directed by Manuel Martín, performances by Juan Diego and Ana Fernández, La Claqueta, 2012.
- Armendáriz, Montxo. *Silencio roto: Un guión*. Prologue by Fernando León de Aranoa, Oria Films, 2001.
- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Penguin, 1998.
- Cervera, Alfons. *Maquis*. Barcelona, Montesinos, 1997.
- Cook, Beverly. "Children of War in *El espinazo del diablo* and *El laberinto del fauno* by Guillermo del Toro." Kentucky Foreign Language Conference, 18 Apr. 2009, University of Kentucky. Reading.
- del Toro, Guillermo. *El laberinto del fauno: Guión cinematográfico*. Ocho y medio, 2006.
- La guerrilla de la memoria*. Directed by Javier Corcuera, Oria Films S.L., 2001.
- Hanley, Jane. "The Walls Fall Down: Fantasy and Power in *El laberinto del fauno*." *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 4, no. 1, 2007, pp. 35-45.
- Hardcastle, Anne E. "'El documental es un arma cargada de pasado': Representation in Documentary and Testimony." *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*, edited by Carlos Jerez-Farrán and Samuel Amago, U of Notre Dame P, 2010, pp. 148-55.
- Herrmann, Gina. "A Useable Nostalgia for Spain: Oral History and the Novel." *Journal of Romance Studies*, vol. 2, no. 2, 2002, pp. 71-90.
- . "Documentary's Labours of Law: The Television Journalism of Montse Armengou and Ricard Belis." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2008, pp. 193-212.
- . "'They didn't rape me:' Traces of Gendered Violence and Sexual Injury in the Testimonies of Spanish Republican Women Survivors of the Franco Dictatorship." *Tapestry of Memory*, edited by Selma Leydesdorff and Nanci Adler, Rutgers UP, 2013, pp. 77-96.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103-28.



Holland, Jonathan. "Review: '30 Years of Darkness.'" *Variety*, 22 May 2012. <https://variety.com/2012/film/reviews/30-years-of-darkness-1117947613/> accessed Sep 12, 2020.

Juliá, Santos, et al. *Víctimas de la guerra civil*. Temas de Hoy, 2004.

Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, Cambridge UP, 1989.

—. "The Politics of Memory in Contemporary Spain." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, 2008, pp. 119-25.

*El laberinto del fauno*. Directed by Guillermo del Toro, performances by Sergi López, Maribel Verdú, Ivana Baquero and Adriana Gil, New Line Cinema Picturehouse, 2006.

Llamazares, Julio. *Luna de lobos*. Seix Barral, 1985.

*Luna de lobos*. Directed by Julio Sánchez Valdés, performances by Álvaro del Luna, Santiago Rosas and Antonio Resines, Brezal Productions, 1987.

Martín, Manuel. *30 años de oscuridad: Press Packet*. La Claqueta, 2012.

Moreno Gómez, Francisco. *La resistencia armada contra Franco: Tragedia del maquis y la guerrilla*. Barcelona, Crítica, 2001.

Resina, Joan Ramón. "Faltos de memoria: La reclamación del pasado desde la Transición española a la democracia." *Memoria literaria de la Transición española*, edited by Javier Gómez-Montero. Iberoamericana, 2007, pp. 17-50.

Romeu Alfaro, Fernanda. *El silencio roto: Mujeres contra el franquismo*. F. Romeu Alfaro, 1994.

*Silencio roto*. Directed by Montxo Armendáriz, performances by Lucía Jiménez, Juan Diego Botto, Mercedes Sampietro and Álvaro de Luna, Vanguard, 2001.

Torbado, Jesús. *Los topos*. Argos/Vergara, 1978.



e

Section IV

GLobal Crisis and  
Social Critique



# Para gustos, los colores. El matizado mundo delirante de los géneros: La “patergaynidad” en otro tipo de familia en *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari

---

Pécio Castro  
University of Dayton  
[pcastro1@udayton.edu](mailto:pcastro1@udayton.edu)

## Abstract

*Blue and Not So Pink* (2012), created by Miguel Ferrari as director and screenwriter, received innumerable positive and negative critiques. In spite of the negative evaluations, the film managed to become a great box office success in Venezuela and in 2013 obtained the Goya Award for the best Spanish American film.

This study will analyze the film's most significant themes; that is, that the consideration of human diversity as an element should be accepted in our societies, the possibility of giving voice to persons who suffer discrimination

and the issue of self-acceptance. The notion that the film proposes that there should be other types of families in our societies will be considered: families with gay parents, those with only one parent, and therefore, families that are formed with no blood relationship whatsoever. The trajectory of the main characters within parameters that are juxtaposed and, at the same time, complement each other will be observed—the private and public world, the social sphere and the familial one. Consequently, the transformation that occurs in the family unit to include more unbiased parental rights for homosexuals and transsexuals in the formation of a new kind of family core will likewise be examined.

By way of conclusion, it will be observed how the musical diversity of the film is developed intradiegetically to support gender diversity, as well as an examination of the concept of gender within heterocentric society and the way in which relationships of homosexual couples and transgender couples challenge patriarchal society and the dichotomous, binary system it adopted.

**Keywords:** Latin American Film; Film Studies; Venezuelan Film; LGBTQ Rights; Human Rights; Queer Cinema

## Resumen

El primer largometraje, *Azul y no tan rosa* (2012), de Miguel Ferrari como director y guionista recibió innumerables críticas positivas y negativas. A pesar de las evaluaciones negativas, la película alcanzó tener un gran éxito de taquilla en Venezuela y obtuvo en 2013 el Goya de mejor película hispanoamericana.

Este estudio analizará la temática de mayor peso de la película; es decir, la de considerar la diversidad humana como un elemento que debe de ser aceptado en nuestras sociedades, la posibilidad de dar voz a seres discriminados y la cuestión de la auto aceptación. Se considerará que la película postula la consideración que deberían de tener otros tipos de familia en nuestras sociedades: familias homoparentales y familias monoparentales, y por ende, familias que no se forman por medio de una relación sanguínea. Se observará la trayectoria de los personajes principales dentro de parámetros que se yuxtaponen y al mismo tiempo se complementan—el mundo privado y el público, la esfera social y

la familiar. Se estudiará, por lo tanto, la transformación que ocurre en la célula de la familia para incluir derechos parentales más equívocos para los homosexuales y transexuales en la formación de un nuevo tipo de seno familiar.

A título de conclusión, se planteará cómo la diversidad musical del film se desarrolla intradiegeticamente para apoyar la diversidad de género y se examinará el concepto de género dentro de la sociedad heterocéntrica y la manera en que las relaciones de parejas homosexuales y el transgenerismo desafían la sociedad patriarcal, el sistema dicotómico y binario adoptado.

**Palabras clave:** Cine Latinoamericano; Estudios de Cine; Cine venezolano; derechos LGBTQ; Derechos humanos; Cine queer

**E**l concepto de que “No se nace mujer, se llega a serlo...” de Simone de Beauvoir generó un gran alboroto en 1949 con la publicación de su libro, *El segundo sexo*. Hoy, en la sociedad cambiante, tolerante, y multigénero del siglo XXI, se podría ampliar este concepto para abarcar a cualquier ser humano: a los hombres, a las mujeres y al tercer sexo. Marta Lamas, en su artículo “La perspectiva de género”, plantea varios interrogantes: ¿Hay o no hay una relación entre la diferencia biológica y la diferencia sociocultural? ¿Qué posibilidades hay de modificar los papeles sexuales si son determinados biológicamente? ¿Por qué la diferencia sexual implica desigualdad social? Lamas menciona que “lo que el concepto de género ayuda a comprender es que muchas de las cuestiones que pensamos que son atributos ‘naturales’ de los hombres o de las mujeres, en realidad son características construidas socialmente, que no tienen relación con la biología” (4).

*Azul y no tan rosa* (2012), el primer largometraje de Miguel Ferrari como director y guionista, trae a la pantalla la temática de la diversidad de género en una sociedad multigénero en mutación que todavía busca encontrar un equilibrio. En este ensayo se estudiará la película de Ferrari como un elemento que confronta los prejuicios sociales de nuestras comunidades revelando, consiguientemente, su hipocresía y el prejuicio de que la heterosexualidad es

la “normativa obligatoria y aceptada” y que la homosexualidad es la opcional y, por ende, rechazada. Se analizará, en particular, la trayectoria de los personajes principales dentro de parámetros que se yuxtaponen y al mismo tiempo se complementan: el mundo privado y el público, la esfera social y la familiar. Se considerará, consecuentemente, la transformación que ocurre en la célula de la familia para incluir derechos parentales más ecuanímenes para los homosexuales y transexuales en la formación de un nuevo tipo de seno familiar. Finalmente, se planteará, a título de conclusión, cómo la diversidad musical del film se desarrolla de forma paralela, de manera intradiegetica, es decir, dentro de la trama para completar y celebrar la diversidad de género.

A pesar de las varias críticas negativas recibidas, que señalan frecuentemente la falta de profundidad que tiene la trama y el final, quizás, un poco apresurado del argumento, “demasiado previsible y poco inteligente” (Barriga 2), esta producción venezolana-española alcanzó un gran éxito de taquilla en Venezuela, permaneciendo en cartelera durante más de diez semanas, y logrando vender más de seiscientos mil entradas. La cinta recibió en 2013 el Goya a la mejor película hispanoamericana.

Las cuestiones abordadas en *Azul y no tan rosa* son múltiples y diversas: la homosexualidad, el matrimonio de parejas del mismo sexo, y la homofobia; la violencia doméstica, la violencia de género, y la opresión contra la mujer; la paternidad y las relaciones familiares; la hipocresía social, entre otros temas que incluyen la anorexia y otros trastornos de la conducta. José Barriga, por ejemplo, menciona que Ferrari “deleita la retina del espectador con una estética impresionante y deja de lado profundizar en un argumento que merecía ser explotado” (2) y añade que “[h]ablar de homofobia, incomunicación de padres e hijos, violencia doméstica y tolerancia, no es meramente citar breves casos de estas problemáticas, sino profundizar inteligentemente en los temas y arrojar interrogantes a la mente del espectador” (2). Otros, no obstante, discrepan de esta perspectiva y aseveran que la película “es transformación,



es atrevimiento brillante, es un beso distinto, un rescate del concepto de la familia, una cachetada a los burlones, una patada en el culo a los odiantes. Y sobre todas las cosas es un mensaje que llega en momentos de necesidad” (Arzola 2).

La temática de mayor peso en el film tal vez sea la de considerar la diversidad humana como un elemento que debe de ser aceptado en nuestras sociedades; la posibilidad de dar voz a seres discriminados y, por ende, la cuestión de la autoaceptación: “[c]oncebí la historia sin el propósito de hacer algo distinto. Simplemente quería escribir una historia que tratara sobre el derecho de cualquier persona a ser y pensar diferente [...] Es una historia sobre el reencuentro. Sobre el respeto que merece cualquier persona a tener una opción diferente [...] Sobre el derecho que tiene cualquier persona a pensar distinto y que no por ello deba ser discriminado” (Ferrari citado en Tavárez 3).

Desde un principio, con la apertura de la película, el espectador puede visualizar parte de la trama de la historia. El director la inaugura con escenas de un ballet moderno en el cual identificamos a seis personas—tres del sexo femenino en ropa interior blanca y tres del sexo masculino en calzoncillos negros—que bailan los unos con los otros mientras uno de los personajes principales, el fotógrafo Diego, fotografía a los bailarines. Ferrari intercala en esta presentación escenas de un parto en el agua en el cual encontramos el otro eje fundamental de la trama, que gira en torno a Fabricio, médico y pareja de Diego. Durante el transcurso del ballet, parece que estas personas, los bailarines, estuvieran buscando su otra mitad dentro de su propia realidad sexual. Así que el baile concluye con la formación de tres parejas distintas: una homosexual gay, una lesbiana y una heterosexual, y culmina con la entrega corporal de cada elemento que forma las parejas a través de un simbólico beso en la boca. Nos presenta Ferrari en este momento a la coreógrafa Delirio del Río, transexual y amiga de Diego. Es quizás por medio de este personaje que el director venezolano logra marcar de forma sutil que su película va más

allá de la discusión de la temática gay, y busca revelar la complejidad más amplia de una sociedad multigénero, una sociedad que desafía las barreras del binarismo sexual tradicional. O como la propia Delirio se presenta: “En realidad mi nombre es Alejandra. Mi nombre artístico es Delirio, Delirio del Río. Como Dolores, pero Delirio. Claro que antes de llamarme Alejandra, me llamaba Alejo, pero luego me operé y me cambié el nombre [...] Es que era bailarín, pero luego quise ser bailarina. Y mientras estaba en el cambio, no era ni una cosa ni la otra, me llamaban Delirio y así me quedé” (21:17). Dicho en palabras del propio Ferrari: “[n]o es una película de temática gay porque no hay películas de temática hetero. Es una película que trata de lo diferente, de cómo [la diferencia] puede crear escozor en una sociedad que está llena de prejuicios” (Ferrari citado en Ramón 2). El personaje de Delirio en sí encarna distintas posibilidades a nivel de sexo y género. Nació con sexo masculino, se operó más tarde, físicamente, para asumir su identidad femenina como mujer y a pesar de ser coreógrafa, trabaja como si fuera un travesti con sus pelucones, enormes tacones, maquillaje exagerado y un consolador como micrófono en un antro llamado 69 donde interpreta éxitos conocidos—“No soy una señora”, y “A punto de caramelo”—de la cantante de origen peruano, Melissa.

Es evidente que el cine de Almodóvar le impactó a Ferrari cuando estudió dirección de cine en España y en “Rueda de prensa de *Azul y no tan rosa*”, el cineasta, hablando del director español, menciona que: “fui a un ciclo de Almodóvar que hicieron en Venezuela y quedé asombrado con sus historias inverosímiles pero que al final te acabas creyendo” (2). No es difícil ver algunas semejanzas y cierta afinidad temática entre *Azul y no tan rosa* y algunas de las películas de Pedro Almodóvar. Ferrari no niega su influencia; sin embargo, los diálogos de esta cinta venezolana parecen ser más humanos, más parecidos al discurso cotidiano y popular, a los diálogos que encontramos a diario en nuestro propio vivir como personajes de la vida y se distancian, consecuentemente, de los diálogos más abstractos o intelectualizados creados por el director

manchego, que muchas veces se acercan a las figuras alegóricas o satíricas del teatro del absurdo. Sin embargo, Delirio, como personaje, puede tener cierta afinidad con Tina en *La ley del deseo*. Ambas son transexuales y los dos personajes encarnan el tema de la diversidad e insertan en la trama la idea de que el erotismo y la sexualidad no tienen sexo; que el “género” trasciende al sexo y que los sentimientos de amor, soledad, rechazo, tristeza y abandono pueden ser sentidos por cualquier ser humano: “[q]uise hablar no solo de la homosexualidad, sino de la diversidad, de lo que es considerado diferente: un homosexual, un transexual, un chico que se siente feo porque no corresponde al patrón de lo que es considerado belleza, y una chica que es discriminada solo por ser mujer” (Ferrari citado en Ramón 3). En resumen, a través de estos personajes, Ferrari da voz a distintas personas y puntos de vista de la sociedad y revela la complejidad de diversos problemas con los que se enfrentan los individuos de una sociedad multigénero.

Almodóvar ha mencionado en diversas ocasiones que *La ley del deseo* no trata de la homosexualidad, sino del amor en general y de la familia (Smith 190). De igual manera, lo mismo puede ser dicho sobre *Azul y no tan rosa*, como señala su director: “[e]l tema central de *Azul y no tan rosa* gira en torno a la relación de un padre y un hijo que se reencuentran y se ven obligados a solucionar sus diferencias. Es una historia sobre el amor, la amistad, sobre la familia en su sentido más amplio” (Tavárez 3). La película de hecho observa el concepto de familia desde distintos enfoques. Es decir, va más allá de los arcaicos parámetros demarcados por la sociedad patriarcal y heteronormativa de lo que debe constituir o ser una familia. Dicho de otra forma, rompe con las dogmáticas creencias de la sociedad androcéntrica para plantear un nuevo modelo de familia a lo largo del film. Así pues, la película presenta varias posibilidades de lo que es y lo que podría ser considerado “familia” en el siglo XXI, sin eliminar por ello la tríada tradicional familiar del padre, la madre y los hijos, estructura de roles tradicionales visibles en parte en las

familias de Diego y de cierta manera también en la de Fabricio. Es decir, contar con miembros familiares con distintos tipos de orientación sexual no impide que estas familias tengan los mismos problemas que cualquier otra, con sus prejuicios, con sus desacuerdos, con sus alegrías y tristezas. La película a través de esta temática, postula así la consideración y el lugar que deberían de tener otros tipos de familia en nuestras sociedades: familias homoparentales y familias monoparentales y, por ende, familias que no necesariamente se forman por medio de una relación sanguínea. Quizás, incluso, la temática de la película podría romper con sus propios parámetros para que, como sociedad, empezáramos a plantear los derechos de paternidad de los homosexuales no sólo los derechos biológicos, sino los de adopción o cualquier otra posibilidad y pudiéramos entonces establecer derechos a los que definiremos aquí como derechos a la “patergaynidad” o a la “parentalidad” gay ya que “[l]o más frecuente en los países democráticos es que la paternidad biológica esté protegida, aún a título individual, mientras que la paternidad compartida por una pareja esté reservada al matrimonio heterosexual, mientras que las parejas homosexuales están excluidas de esta opción” (Montes 2). Este horizonte legislativo consideraría no solamente los derechos de grupos individuales (mujeres, gays, lesbianas, transexuales, etc.), sino que permitiría desarrollar un sistema que respaldara una noción de igualdad todavía más abarcadora basada en la justicia de género. En este sentido, *Azul y no tan rosa* se vuelve parte de un grupo de filmes que reclaman esta justicia. Ferrari en una de sus entrevistas, al hablar sobre el tema de la homosexualidad, afirma que “hasta esta película nunca dos hombres se habían besado en una película venezolana [...] Es un tema latente [...] Hay una necesidad de mostrarlo” (“Rueda de prensa” 2).

Es evidente que Diego, en lo que corresponde a la paternidad, no se encuentra con este tipo de dilema en la película puesto que Armando es su hijo biológico aunque viva en España con su madre biológica. Sin embargo,

especialmente en la época del estreno de la película, en un país como Venezuela—, al igual que en otros países latinoamericanos, en los cuales los homosexuales continuaban siendo discriminados, donde ni siquiera el matrimonio entre personas del mismo sexo era considerado—aunque Diego y Fabricio hubieran podido llevar a cabo la formación de “una pareja como otra cualquiera”, como lo mencionó Fabricio, y si quisieran adoptar o tener un hijo, solo uno de ellos podría legalmente ser el padre del niño. Dicho esto, la familia como célula social, no se encuentra en crisis, sino que, a partir del momento en que empezamos a revalorar y a redibujar las convenciones y a dismantelar el patriarcal androcentrismo de la sociedad, se evidencia una deconstrucción de los modelos tradicionalmente asociados con la paternidad y con la maternidad, desestructurando, por ende, el binarismo femenino y masculino.

*Azul y no tan rosa* no solo proporciona un concepto más profundo de lo que podríamos determinar cómo familia en el siglo XXI, sino que también plantea a la audiencia una nueva visión de la salida del clóset. Es innegable que ni Diego ni Fabricio esconden su homosexualidad y ninguno de los dos es presentado con las estereotipadas características gay de “hombres amanerados o con cuerpos de gimnasio o promiscuos. [Ferrari se aleja de estos prototipos para] mostrar seres humanos que sienten y padecen como cualquier otro” (Ferrari citado en Tavárez 3-4). Con la llegada de Armando a Caracas para vivir con su padre después de una ausencia de cinco años, ambos tienen que reencontrarse como personajes que son partícipes de una historia en común, la de ser padre e hijo. Diego no disimula su homosexualidad; no obstante, el tener que exponer su orientación sexual a su hijo adolescente y heterosexual le da al público una práctica alternativa a la convencional estructura de la salida del clóset. En este caso, no es el hijo sino el padre quien tiene que hacerlo. En ningún momento Armando parece criticar la homosexualidad de su padre y la única vez que lo hace, al poner una película homosexual en la tele, lo hace

no para atacar directamente a su padre, sino para reclamar su ausencia y el abandono que le fue impuesto por la deserción paterna:

—Apaga eso.

—¿Qué pasa? ¿Te da vergüenza que sepa que eres maricón?

—Apaga eso.

—Porque eres maricón, ¿no?

[...]

—¡Escúchame! Sí, soy maricón y también soy tu papá y contigo me he mostrado tal cual soy sin estar escondiendo nada.

[...]

—¿Qué tengo que entender, papá? ¿Que pasas de mí? ¿Es eso lo que tengo que entender? (37:04)

Cuando Armando descubre que la pareja de su padre ha sufrido una paliza homófoba y que se encuentra hospitalizado y en estado de coma, apoya a Diego y le brinda también apoyo cuando Fabricio fallece. La homofobia se representa de manera explícita en la película, haciendo patentes los prejuicios sociales a través de un programa televisivo bastante estereotipado de temas variados al estilo “talk show” que parece ser uno de los programas favoritos de la sociedad venezolana en la película. La primera vez que aparece la emisión televisiva es en la casa de los padres de Diego donde se encuentran no solamente sus padres, sino también su hermano, su cuñada y su sobrino. Estrellita, la presentadora, anuncia el tema del día que abordará el programa: “El matrimonio de gays y lesbianas. ¿Se acerca el fin del mundo?” El niño le pregunta al abuelo qué es gay y el abuelo le contesta: “un maricón” (12:59). Más tarde, el niño le pregunta al abuelo qué es lesbiana y este le contesta: “una puta camionera” (13:06). Las conversaciones sobre el matrimonio del mismo sexo, la homosexualidad, y la diversidad de géneros siguen en el seno familiar con distintos comentarios, enseñándonos la falta de conocimientos sobre la temática abordada, los prejuicios homófobos y la curiosidad que podríamos

encontrar en cualquier familia: “un matrimonio de verdad es el mío con vuestra madre y no uno de estos modernos de ahora” (13:50) [...] “No es por nada, pero yo prefiero que mi hijo sea un delincuente que sea un maricón” (13:58). En un momento dado, Patricia, la cuñada, le pregunta a Diego sobre su amigo que es médico y le menciona que le parece raro que con esa edad todavía no se haya casado. Diego le contesta que Fabricio está a punto de casarse y cuando Patricia indaga con quién, este contesta simplemente que con él. El sobrino entonces le pregunta: “Tío, ¿eres maricón?” (15:18). Momento en que la madre de Diego interrumpe la conversación, tirando el postre sobre la mesa y preguntando si alguien lo quiere. En resumen, a partir del momento en que la cuestión “gay” interfiere con el orbe privado de la familia tradicional, se transforma de alguna forma en tabú, puesto que “¡de eso no se habla!” Dicho de otra forma, “Ferrari’s film explores the transnationality of LGBTQ issues and how they operate in the Spanish-speaking world... and relies more on the dialogues and interactions between characters to explore hard-hitting themes such as homophobia, hate crimes, and body acceptance... [bringing] to light important queer issues in Venezuela” (Venkatesh 2).

Ferrari parece sumar la temática de su film a otras películas iberoamericanas que también tratan los prejuicios y el acoso a los homosexuales tanto al nivel público social como al nivel privado familiar. En el largometraje peruano de Francisco Lombardi, *No se lo digas a nadie* (1994), el padre del protagonista también menciona que prefiere tener un hijo retrasado mentalmente antes que un hijo “maricón”.

La homofobia en *Azul y no tan rosa* se hace todavía más evidente con el desarrollo de la historia, y no solo por la horrenda paliza que recibe Fabricio debido a su orientación sexual, sino dentro del ámbito familiar. El padre de Fabricio le niega a Diego el permiso de entrar a la habitación donde éste se haya hospitalizado. En este momento, la película trae a la pantalla el dilema de muchas parejas homosexuales que sin tener el respaldo legal se

ven completamente paralizadas y sin derechos ante un sistema médico que reconoce solamente las tradicionales relaciones familiares heteronormativas:

—Voy a verlo.

—Lo siento, Diego. Mi marido no quiere que entre nadie. Solo él y yo.

—¿Qué?

—Que no quiero que lo veas ni tú, ni los depravados con los que andas.

—Yo no ando con depravados y lo voy a ver aunque usted no quiera.

—Tú no eres nada de mi hijo. Tú tienes la culpa de todo lo que le pasó.

—Fabricio y yo somos pareja y apenas él salga de aquí, nos vamos a ir a vivir juntos.

—Antes prefiero que se muera.

—Usted es igual que los hijos de puta que jodieron a Fabricio, igual. (34:32)

Diego maniobra para lograr entrar en la habitación donde está Fabricio y para decirle que esperará por él todo el tiempo que haga falta. Antes de salir de la habitación saca dos anillos de compromiso y le dice a Fabricio: “te traje esto para que no se te olvide. Te lo iba a dar aquella noche, pero tú no llegaste” (42:21). Ferrari trabaja la escena con maestría, con distintos planos, eliminando el monólogo de Diego, introduciendo el silencio y subiendo el volumen de la música extradiegética que acompaña la escena. A través de tomas en primer plano y plano detalle, Diego le pone el anillo en el dedo a Fabricio y el otro en su propio dedo y sobrepone una mano sobre la otra. Se concreta en esta secuencia de escenas una boda simbólica espiritual que clama y reclama el derecho al matrimonio de parejas del mismo sexo, retando, por consiguiente, la falta de reconocimiento y legislación sobre el tema en Venezuela y en otros países. La despedida se concluye cuando, también en primer plano, Diego le da un beso en la frente a Fabricio mientras una lágrima se escurre por su mejilla.

Ya en el título de la película, *Azul y no tan rosa*, se demarca claramente la asociación cromática supuestamente estable de los distintos géneros: azul para los varones y rosado para las hembras. Dicho de otra forma, el título



del film alude a la división binaria cultural, histórica y socialmente adquirida que estipula ciertos criterios y colores según el sexo del bebé, muchas veces a través del proceso de asignación de género, basado simplemente en los genitales, y que ocurre mayormente durante el nacimiento y muchas veces, hoy, incluso antes del nacimiento por medio de ultrasonografías. Claro está que podríamos interpretar el título de forma más metafórica, considerando que la vida no siempre es color de rosa, pensando en las batallas que cada uno de los personajes principales tiene que afrontar en su vivir diario. No obstante, es evidente que las relaciones de parejas homosexuales y el transgenerismo de los personajes protagonistas y de las personas en general desafían la sociedad patriarcal, el sistema dicotómico y binario adoptado que, a su vez, se compone de roles y actitudes que enfatizan ciertas características como femeninas y otras como masculinas y desembocan en la yuxtaposición del paradigma del machismo y del marianismo; es decir, una sociedad que acentúa ciertos roles y funciones como masculinos y otros como femeninos: “[e]ntre los autores que estudian género y sexualidad hay consenso en entender al [sic] género como una construcción cultural que, a partir de la diferencia sexual, establece qué características definen a la mujer o al hombre en una sociedad determinada. Para la sociedad patriarcal los diferentes roles sexuales surgen de la división del trabajo, la que, a su vez, se basa en la diferencia biológica” (Díaz Rodríguez 3).

El término “género” puede provocar cierta confusión ya que ha sido definido y redefinido por estudiosos del campo desde la década de los cincuenta. Para hablar de género en español es necesario que nos adueñemos del concepto anglosajón y de la terminología que poco a poco es adoptada en nuestros usos lingüísticos para poder abarcar ideas y conceptos que vayan más allá de la sencilla división entre masculino y femenino. En 1955 John Moley, analizando las conductas relacionadas con los comportamientos de hombres y mujeres, propuso el término “rol de género”. En 1968 Robert Stoller definió lo que se conoce psicológicamente como “identidad de género” y aclaró que esta no se relaciona

de manera mecánica con el sexo biológico. El movimiento feminista de los años 70 enfatizó que las desigualdades entre hombres y mujeres son construcciones sociales y no biológicas (Murguialday 1). Las muchas teorías acerca de cómo se define esta identidad de género siguen siendo estudiadas y desarrolladas a través de las décadas en búsqueda de un común denominador que quizás pueda explicar lo que es el género y de qué forma se adquiere la identidad de género. Seguimos a lo largo de los años acoplando nuevas nomenclaturas y concepciones al término “género” para definir las relaciones, orientaciones y formaciones sexuales de los seres humanos: homo-bi-pan-trans-inter-antrossexual. Desafortunadamente, la sociedad sigue desarrollando de forma paralela y reactiva distintas fobias: homo-lesbo-transexo-fobia. Según Tania Esmeralda Rocha Sánchez conceptualizar lo que pueda ser la identidad de género ha sido una tarea difícil, sobre todo por la confusión que rodea al término “género”:

De acuerdo con Hawkesworth (1977) este término en principio tiene al menos 25 usos diferentes... [E]n algunos se hace evidente la noción de identidad: (a) Sexo: Diferenciación biológica; (b) Sexualidad: prácticas sexuales y conducta erótica; (c) Identidad sexual: designación de un individuo como heterosexual, homosexual, gay, lesbiana, bisexual, transexual, o asexual; (d) Identidad de género: sentido psicológico de sí mismo como hombre o mujer; (e) Rol de género: un conjunto de expectativas culturales específicas acerca de qué es apropiado para un hombre y para una mujer; (f) Identidad de rol de género: grado en el cual una persona aprueba y participa de un conjunto de sentimientos y conductas consideradas como apropiadas para sí mismo en su género constituido culturalmente... (3)

Aunque intentemos encontrar una posible y, tal vez, más lógica concepción para la pluralidad de las distintas identidades de género disponibles, las fobias se desarrollan como defensa contra los retos al sistema heterocéntrico y los patrones heteronormativos histórica, cultural, social y políticamente aprendidos. Es decir, si la identidad de género no amenaza la preservación del

poder patriarcal androcéntrico, la sociedad no busca una razón para rechazarla. Consecuentemente, es fácil percibir que se hable de tantas fobias; no obstante, no es sorprendente que no escuchemos hablar del término “asexofobia.”

En *Azul y no tan rosa*, la formación de la nueva familia se constituye con distintos elementos, generando una familia multigénero: un homosexual como padre, Diego; una transexual como madre, Delirio; un adolescente heterosexual con un posible trastorno dismórfico corporal como hijo, Armando; y una mujer adulta heterosexual embarazada como hermana, Perla Marina; esta última, separada de su pareja a causa de la violencia doméstica, de la violencia de género. La nueva familia se apoya mutuamente tanto en los momentos difíciles como en las circunstancias favorables. La familia brinda apoyo a Diego para que pueda viajar a Mérida y plantar un pino en homenaje a Fabricio. Le ayuda a Armando a aprender a bailar el tango para que pueda conocer e impresionar a una novia cibernética y sentirse más seguro de sí mismo. Le apoya a Delirio en sus espectáculos para que pueda decir adiós a Luis Fernando—su primer amor como Alejo—y, consecuentemente, decir adiós a su mitad masculina del pasado. Y, finalmente, ampara a Perla Marina durante la separación para que pueda creer en sí misma como mujer independiente.

De la misma forma que la película ofrece una multiplicidad de alternativas en lo que concierne al género humano y su diversidad, su director intercala en el film también una multiplicidad de armonías musicales: desde la música pop de los años 80 con Melissa, “No soy una señora” y “A punto de caramelo”, hasta el tango “Poema” de 1925 de la orquesta de Francisco Canaro con música de Mario Melfi, letra de Eduardo Bianco y cantada por Roberto Maida; desde un aria de Vincenzo Bellini, “Casta Diva”, de la ópera *Norma* hasta la música folclórica “Tonada de luna llena” del compositor y poeta venezolano, Simón Díaz. La combinación de música y silencios utilizada por el cineasta conduce a la audiencia a vivir junto a los personajes sus angustias y sus alegrías. Tanto en el plano diegético como en el extradiegético, la música transporta a los

espectadores a través del tiempo fílmico, a través de los días, y les lleva a compartir el torbellino de emociones de todos los protagonistas y sus sentimientos más recónditos. El tango “Poema” le sirve al cineasta de telón de fondo para la trama (Ferrari citado en Tavárez 4) y de la misma forma en que viven los protagonistas la letra del tango—“fue el poema de ayer / que yo soñé / de dorado color, / vanas quimeras del corazón”—, Ferrari escribe su propio poema fílmico y compone su propio tango poema al montar el rompecabezas de la vida de sus personajes. La heterogénea banda musical de la película parece interpelar a la audiencia planteándole si al aceptar esta gran variedad de géneros musicales no sería lógico también ser tolerante con la diversidad sexual: ¿por qué no podemos aceptar de la misma forma nuestras múltiples y distintas identidades de género como sociedad?

La película también ha sido criticada por ser a veces un poco melodramática y exagerada como si fuera una telenovela, casi un culebrón. Su director menciona que siempre defiende las telenovelas: “A los venezolanos les puede quitar el pan, pero no las telenovelas... El melodrama no puede ser visto como algo menor...” (“Rueda de Prensa” 2). Si observamos cuidadosamente, nuestras vidas, la vida de nuestras comunidades, nuestra diversidad de género, la vida de nosotros, espectadores, no es tan distinta de las vidas de estos personajes. Nuestro existir también podría ser parte de una telenovela. O como lo dice Perla Marina: “Ah pues, bueno con mi vida podría hacerse sino un culebrón, sino una boa constrictor de mil capítulos” (39:23).

Al final *Azul y no tan rosa* vuelve a los colores del título. Perla Marina está a punto de tener el bebé y está arreglando las cosas en el cuarto para su llegada cuando su madre le critica los colores seleccionados: “y resulta si tienes un varón no le va a poner escarpines rosados. Ah mamá, no sé quién inventó esto de que el azul es para los varones y el rosa para las hembras. A mí me gustan los dos colores [...] Yo lo voy a querer igual, sea hembra o varón. ¿Cuál es la diferencia?” (1:44:20) La pregunta se queda en el aire, como una

pregunta retórica que busca una respuesta dentro de una sociedad disímil. Perla Marina de hecho tiene un varón y lo nombra Fabricio, así que sabemos que es del sexo masculino, pero no sabemos con qué género se identificará. La película cierra así su ciclo con escenas de muerte y vida, con otro parto en el agua. El programa de Estrellita es reemplazado por “Noches de delirio”. Y la presentadora ahora, Delirio del Río, “una mujer con un par de tacones” (1:48:05) como afirma Perla Marina, anuncia el tema de su programa: “Hoy en ‘Noches de delirio,’ un programa sobre la diversidad: soy como soy, ¿y qué?” (1:48:48) Un programa que recalca que “vivimos en una sociedad plural donde todos tenemos cabida y donde todos debemos ser escuchados” (1:48:30).

En conclusión, con *Azul y no tan rosa*, Ferrari desafía los cánones binarios de la sociedad androcéntrica que determina indiscriminadamente lo que es masculino y femenino para exponer la falta de derechos y la desigualdad sexual dentro de un contexto social. A través de la historia de sus protagonistas reclama los derechos de la “parentalidad” al nivel homo o monoparental y trae a la superficie la idea de que el concepto de género no tienen una relación directa con la biología. Al insertar una diversidad de géneros musicales el cineasta parece sutilmente proponer que si podemos aceptar esta diversidad musical, deberíamos, por ende, poder acoger también la diversidad multigénero del ser humano del siglo XXI. En otras palabras, con *Azul y no tan rosa*, Ferrari compone su propio tango; pinta un cuadro de escenas, a través de la música, a través de los dramas de sus personajes; pinta un lienzo dentro del matizado mundo de los géneros con tintes rosados y azulados y a veces distintos tonos de gris. Nos lleva a reflexionar sobre nuestros propios prejuicios y deliberar como audiencia participe: quiénes somos, quiénes son las personas a las cuales queremos, con las cuales compartimos nuestras vidas, con las cuales formamos nuestras familias; quiénes son los personajes secundarios, los protagonistas y antagonistas de nuestro propio culebrón, la vida, que muchas veces es azul y no tan rosa.

## Obras citadas

Arzola, Daniel. "Azul y no tan rosa y cien colores más". *Blogspot*, 4 Dec. 2012, [arzolad.blogspot.com/2012/12/azul-y-no-tan-rosa-y-cien-colores-mas.html](http://arzolad.blogspot.com/2012/12/azul-y-no-tan-rosa-y-cien-colores-mas.html). Accessed 14 Feb. 2015.

*Azul y no tan rosa*. Directed by Miguel Ferrari, TLA Releasing, 2013, DVD.

Barriga, José. "Critica Azul y no tan rosa". *Cine 2012, Críticas 2012*, <http://academyawards2009.blogspot.com/2012/12/critica-azul-y-no-tan-rosa.html>. Accessed 14 Feb. 2015.

Beauvoir, S. de. *El segundo sexo*. Debolsillo, 2007.

Díaz Rodríguez, Alba. "Educación y género". *Colección Pedagógica Universitaria*, vol. 40, julio-diciembre 2003, [www.uv.mx/cpue/coleccion/N\\_40/Eb%20alba%20diaz%20genero%20educaci%C3%B3n.pdf](http://www.uv.mx/cpue/coleccion/N_40/Eb%20alba%20diaz%20genero%20educaci%C3%B3n.pdf). Accessed 8 Sep. 2020.

*La ley del deseo*. Directed by Pedro Almodóvar, El Deseo SA, 1987, VHS.

Lamas, Marta. "La perspectiva de género". *La Tarea: Revista de Educación y Cultura*, diciembre 1995, Guadalajara, México. Accessed 5 Feb. 2015.

Murguialday, Clara. "Género". *Diccionario de Acción Humanitaria y Cooperación al Desarrollo*, 2005-06. Accessed 5 Feb. 2015.

*No se lo digas a nadie*. Directed by Francisco Lombardi, Picture This! Entertainment, 2000, DVD.

Montes, Jaime. "Padres que son ellos mismos gays o lesbianas". *Ensayos sobre homosexualidad*, 2008, <http://www.arrakis.es/jmn/Libro/paternidad.html>. Accessed 5 Feb. 2015.

"Poema". Lyrics by Eduardo Bianco, music by Mario Melfi, recorded by the Orquesta de Francisco Canaro, interpreted by Roberto Maida, 1925.

Ramón, Esteban. "Azul y no tan rosa, la película que ha sacado al cine venezolano del armario". *RTVE.es*, 21 Apr. 2014, [www.rtve.es/noticias/20140421/azul-no-tan-rosa-pelicula-sacado-cine-venezolano-del-armario/923701.shtml](http://www.rtve.es/noticias/20140421/azul-no-tan-rosa-pelicula-sacado-cine-venezolano-del-armario/923701.shtml). Accessed 5 Feb. 2015.

Rocha Sánchez, Tania Esmeralda. "Desarrollo de la identidad de género desde una perspectiva psico-socio-cultural: un recorrido conceptual". *Interamerican Journal of Psychology*, vol. 43, no. 2, agosto 2009. Accessed 5 Feb. 2015.

- “Rueda de prensa de *Azul y no tan rosa*”. *Cine Maldito*, 24 Apr. 2014, [www.cinemaldito.com/rueda-de-prensa-de-azul-y-no-tan-rosa/](http://www.cinemaldito.com/rueda-de-prensa-de-azul-y-no-tan-rosa/). Accessed 8 Feb. 2015.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. Verso, 1994.
- Tavárez, Felicia. “Entrevista, Miguel Ferrari, director de *Azul y no tan rosa*”. *El Antepenúltimo Mohicano: Revista Independiente de Actualidad y Análisis Cinematográfico*, 17 Apr. 2014. Accessed 8 Feb. 2015.
- Venkatesh, Vinodh. “Top 9 Latin American Films”. *University of Texas Press*, 26 Sept. 2016, [utpressnews.blogspot.com/2016/09/top-9-queer-latin-american-films.html#sthash.IBopAvOO.dpbs](http://utpressnews.blogspot.com/2016/09/top-9-queer-latin-american-films.html#sthash.IBopAvOO.dpbs). Accessed 15 Apr. 2020.





# Unsheltered: Visions of Future Scarcity in the Past. Pablo Berger's *Blancanieves* and Jesús Carrasco's *Intemperie*

---

Jesse Barker  
University of Aberdeen  
[jbarker@abdn.ac.uk](mailto:jbarker@abdn.ac.uk)

## Abstract

This article connects the dehistoricized pasts in Pablo Berger's film *Blancanieves* (2014) and Jesús Carrasco's novel *Intemperie* (2013) to the present economic, cultural and ecological crises occurring within Spain and at a worldwide level. Both film and novel can be linked to contemporary anxieties: *Blancanieves* to an image-obsessed society of consumer abundance facing a present and future of increasing scarcity; *Intemperie* to the threat of environmental collapse. Their invoking of the past suggests that economic and ecological strife bring back the specter of past violence and misery, unleashing the negative affects that pervade an individualist society based on competition and inequality. The aesthetics of verbal silence in both texts encourage a raw affective engagement and are

analyzed here as a critical response to the individualist culture at the root of current crises, proposing alternative ethics of empathy and intersubjectivity. The social-political projects underlying these texts can thus be related to the 15M movement in Spain. They construct similar landscapes of anguish and hope, and they confront the same destructive ethos of fear, envy and domination that operate simultaneously on a societal level and within the self.

**Keywords:** Pablo Berger; *Blancanieves*; Jesús Carrasco; *Intemperie*

### **Resumen**

Este artículo conecta los pasados deshistorizados de la película *Blancanieves* (2014) de Pablo Berger y la novela *Intemperie* (2013) de Jesús Carrasco con las actuales crisis económicas, culturales y ecológicas que ocurren en España y a nivel mundial. Tanto la película como la novela pueden vincularse a ansiedades contemporáneas: *Blancanieves* a la sociedad de hiperconsumo, obsesionada con la imagen, que enfrenta un presente y futuro de escasez creciente; *Intemperie* a la amenaza del colapso ecológico. La invocación del pasado en ambos textos sugiere que los conflictos económicos y ecológicos resucitan el espectro de la violencia y la miseria del pasado, desatando los afectos negativos que impregnan una sociedad individualista basada en la competencia y la desigualdad. Tanto en la película como en la novela, la estética del silencio verbal subraya la relación afectiva que los personajes mantienen con sus entornos. Dicha estética se analiza aquí como una respuesta crítica a la cultura individualista que es la causa de raíz de las crisis actuales, proponiendo éticas alternativas de empatía e intersubjetividad. De esta manera, los proyectos sociopolíticos que sustentan estos textos pueden relacionarse con el movimiento 15M en España. Como el 15M, se enfrentan a las dinámicas de miedo, envidia y dominación que sustentan el individualismo.

**Palabras clave:** Pablo Berger; *Blancanieves*; Jesús Carrasco; *Intemperie*

**B**oth *Blancanieves* and *Intemperie* recall narrative traditions based in a backwards rural Spain but universalize these settings. In *Blancanieves*, the use of the Snow White fairy tale and the visual referencing of European and Hollywood silent film, along with the over-the-top exploitation of Spanish stereotypes, mythologizes the 1920s Andalusian context. The film maintains the allegorical character of the fairy tale, but the true evil here is capitalist inequality and consumerism, the motors of the stepmother's destructive jealousy. *Intemperie*'s setting is recognizably rural Spain, but the novel never specifies when or where the narration takes place. Its dystopian drought-stricken setting calls to mind the chronic droughts in Central and Southern Spain, but it can also be taken as an allusion to worldwide water shortages projected for the near future.

Although they dehistoricize Spain's past to some extent, they retain its legacy of scarcity and brutal exploitation. As is well known, Spain spent much of the twentieth century under abusive violent regimes, with an ingrained sense of lack: both material shortages and a lack of personal/social freedoms. The country was a late joiner to Western Europe's boom of consumer abundance and personal liberties and then was hit particularly hard by the 2008 economic crisis. So now we witness a strange moment in time, where abundance is still visible but scarcity also remains evident everywhere. New social movements and political parties seem to offer a profound and broad political engagement to citizens, but an ingrained establishment elite offers creepy specters of Franco-era authoritarianism and patronage systems, including the recent irruption of Vox, the third largest party in parliament after the 2019 elections. To many the economic, political and social advances of the democratic transition appear to be a temporary illusion, now being dismantled by the global crisis. Likewise, in these texts the specter of past suffering and privations can be read as a haunting reminder of what will occur when our comfortable bubbles burst. The title *Intemperie* proves especially poignant in this sense, suggesting an

array of meanings: exposed to the elements, out in the open, out of one's comfort zone, unsheltered. And the protagonists of these stories are both unsheltered—orphans on their own in unforgiving surroundings, dependent on the solidarity and help of strangers.

The word *intemperie* can also be taken as a mantra for Spain's present context. Unsheltered are those evicted from their homes, those with no possibility of stable work. Exposed to the elements are all of us under the threat of ecological disaster and economic collapse. Out of its comfort zone is a political, financial, and cultural establishment that has no script to respond to the economic situation, and much less to the new movements and political parties. Out in the open are those in the *Indignados* movement who built experimental cities and practiced face-to-face democracy in city squares. And finally out in the open we find the stories of precarious livelihoods and economic injustice that have long remained off the radar, as well as the public expression of outrage, anxieties and collective aspirations.

This context reflects the growing collective realization Slavoj Žižek discusses in his 2011 book *Living in the End Times*:

the global capitalist system is approaching an apocalyptic zero-point. Its 'four riders of the apocalypse' are comprised by the ecological crisis, the consequences of the biogenetic revolution, imbalances within the system itself (problems with intellectual property; forthcoming struggles over raw materials, food and water), and the explosive growth of social divisions and exclusions. (x)

Žižek suggests that our dominant social values and structures are leading us directly to oblivion. The very multiplicity of factors leading to this "zero-point" oblivion means we will not be able to divine its shape until we see it arrive, or until we awake one day to find that it has already been installed for quite some time. It is no revelation to point out that popular culture has produced a great number of apocalypse narratives of late and that these narratives, as fantastic

as they may sometimes be, are a way of confronting fears and anxieties rooted in the four very real horsemen Žižek identifies. He focuses on these emotional cultural responses to a generalized sense of imminent disaster, categorizing them according to the five stages of grief that psychologist Elisabeth Kübler-Ross outlined in cases of personal loss: denial, anger, bargaining, depression and acceptance (xi).

Acceptance of today's real situation, for Žižek, is tantamount to the recognition that the only viable political-social project is a complete disavowal of individualism. This transformation would pave the way for a "communist culture," which Žižek defines in his characteristically provocative style as "a shamelessly total immersion into the social body, a shared ritualistic social performance that would send all good liberals into shock with its 'totalitarian' intensity" (371). He does not pretend to know what form this new culture would take, only claiming to spy hints of it in scattered cultural manifestations in the present. John Gray argues that Žižek's iconoclasm is itself a product of the current cultural logic of late capitalism. He is a highly media-conscious public figure whose heterodox thinking made him unacceptable to the Communist establishment during the Cold War in his native Slovenia and has made him a celebrity enfant terrible within the global intellectual circles of the post-Cold War. Gray charges that he reproduces the contradictions of our "end times:"

With the prevailing capitalist order aware that it is in trouble but unable to conceive of practicable alternatives, Žižek's formless radicalism is ideally suited to a culture transfixed by the spectacle of its own fragility... In a stupendous feat of intellectual overproduction Žižek has created a fantasmatic critique of the present order, a critique that claims to repudiate practically everything that currently exists and in some sense actually does, but that at the same time reproduces the compulsive, purposeless dynamism that he perceives in the operations of capitalism.

Žižek is symptomatic of a culture that foresees and perhaps at some levels relishes its own demise, struggling fitfully to break free of its own “purposeless dynamism,” seeking to transform this manic solipsism into a total collective immersion.

The aesthetics of silence in *Blancanieves* and *Intemperie* can be related to the sort of raw affective engagement Žižek seeks. By silence I do not mean the absence of sound but rather of verbliness. The floodgate of words is lifted in these texts, unleashing a raw affective engagement. *Blancanieves* uses the lack of spoken dialogue to overwhelm the audience with images and music. The gaps in dialogue direct our attention to the sensations and emotions we read on the characters’ faces, in the soundtrack, in the rhythm of the images. They have an intoxicating effect, as does *Intemperie*’s repeated references to the sun, the heat, the dryness of the air and land. The verbal interaction here is also minimal, and the protagonist’s thoughts focus on the bare physical elements of survival: getting shade, water, and food; escaping the abusive bailiff (*alguacil*) that is pursuing him. Moreover, this raw affective engagement constructs alternative models of subjective relations, which break with the violence and domination that govern the worlds of both the film and novel. The focus on sensorial and physical interaction breaks down the subject-object divide. In *Blancanieves* the stereotypical images and sounds of southern Spain transform from reified objects into active stimulants of intersubjectivity, porters of shared affective intensities. In *Intemperie*, the boy’s inner landscape of neurons, cells, thirst and hunger enter into a fluid relation with the outer landscapes, people and animals he encounters when he runs away from his village. These dynamics provide glimpses of the type of “communist culture” Žižek envisions, the “total immersion in the social body” (371). Both *Blancanieves* and *Intemperie* feature characters that move from sheltered but highly exploitive domains to other ways of living in common with other people, animals and the Earth. They call on us, metaphorically, to leave our

own bubbles, our Oedipal ego-homes, in order to face the pain, scarcity and potential solidarity on the outside.



Figure 1a: photograph of bullfighter dwarves from García Roderó's *España oculta*



Figure 1b: photograph of Carmen and the bullfighting dwarves from *Blancanieves*

## **Blancanieves, a Capitalist Dystopia**

In *Blancanieves*, the protagonist Carmen is thrust into an environment of scarcity with the loss of her mother, her grandmother and finally her father. Like in classic versions of the Snow White tale she finds a new family in the dwarves. However, it is not a temporary refuge before being reinstated to her rightful place in the palace, but rather a reconnection to the outer world, to the affective engagement she had lost with the deaths of her family members.

One of the film's inspirations was photographer Cristina García Rodero's book *España oculta* (1989), which documents traditional festivities. Specifically, a portrait of bullfighting dwarves led Berger to reconfigure Snow White and the Seven Dwarves as a band of travelling bullfighters. Rodero's pictures, taken in the era of the transition to democracy, provide stark contrasts with the image of a modernized country portrayed on many fronts, most famously in the 1992 Barcelona Olympics. They bring up the complex relations between Spanish identity and traditions like these, as well as bullfighting and Flamenco more generally. These elements have been exoticized and essentialized by foreigners and by the Franco regime to sell Spain as a tourist destination, poeticized by Federico García Lorca and others, fetishized ironically by the likes of Pedro Almodóvar. To many in Spain, like Berger who is from Bilbao, they may seem distant from their own cultural background, connected to others like Gypsies, the rural poor or older generations. Yet at the same time they are in some way part of the collective cultural history. Therefore, when Berger and his team recreate a world of Flamenco and bullfighting within the aestheticized medium of an anachronistic silent film, they open up a long history of tensions between the use of these practices as collective cultural expression, on the one hand, and their use as instruments of objectification and domination on the other (Cox; Deveny).

These same tensions around images are played out in the story. In the first sequence a bullfight represents a stereotyped and patriarchal image



of social cohesion, which is then torn apart, leaving Carmen to construct alternatives. Her father Antonio is a famous bullfighter and her mother, also named Carmen, is a famous Flamenco singer, pregnant in this scene with Carmen the daughter. The moment of collective anticipation before he attempts to kill the bull is drawn out through cuts to him, his pregnant wife, his manager, a newspaper photographer and the bull. As he moves in for the kill, though, Antonio is trampled by the bull and paralyzed from the waist down. The moment of tragedy moves across the screen in rapid-fire, choppy cuts that fuse the emotions we read on the faces of a larger group of people, those in the audience shown and the public implied by a newspaper photographer's camera. These images, in fact, pass before our eyes like a series of photographs, emphasizing the different individual persons and actions that are brought together in this moment of collective intensity. The image of a skull appears for a split second, almost subliminally, accentuating the specter of death that unites all these participants (08:36-09:42). The interconnecting element of mortality—the shared base element that defines our existence—is focused here on the patriarchal figure of Antonio. The collective energy of the social ritual, its totalitarian intensity in Žižek's words, gathers around this head of family and community hero.

Carmen is born into the world of shattered patriarchy resulting from the tragedy. Her mother goes into labor at this moment and dies in childbirth. A distraught Antonio rejects Carmen and she is raised by her grandmother, until she dies suddenly while dancing at Carmen's first communion. She then goes to live at her father's house where an emasculated wheelchair-bound Antonio resides under the power of the stepmother Encarna, who prohibits Carmen from visiting him on the top floor. The evident Oedipal undercurrents of this scenario pertain to our reading of the film inasmuch as Carmen is born into a divided world of constant lack. However, she shows no sexual desire for her father or murderous desires towards her stepmother. The stepmother imposes

the Oedipal regime of competition and domination but Carmen seeks self-realization through affective attachment rather than differentiation.

The opposition between these two models of subjectivity is played out through the use of images and cultural practices. First of all, an ethic of intersubjective belonging is exemplified in portraits that Carmen and her parents wear around their necks as amulets. We see Antonio kiss a portrait of the mother before his bullfight (04:10). The mother opens the portrait of Antonio as she enters the labor room and drops it at the moment of her death (11:59). When Carmen is later strangled by the stepmother's lover the father's portrait also drops to the ground (52:12). These images of others, kept in the bosom and lost only with one's death or near death, are a part of the wearer in each case. The other forms a core part of the self.

Without physical interaction, though, these images express a loss of a part of the self. Throughout Carmen's early life, images of her parents in newspaper clippings and family photographs express distance from the ideal of affective belonging. Likewise, we often see her father gaze at her from a distance. At the communion he watches her from a car (21:30-22:05), and during her first days at his home he watches her cross below his window (29:48-56). In these scenes we do not see him but rather view her from his perspective, always distant and with the frames of the windowsills. Their mutual gazes are one-way and separated from each other. The different images—photographs and direct sightings—remain individual and cut off from the collective intensity presented at the beginning. The absence of Antonio's face when he sees Carmen expresses a sense of incompleteness within their forced separation.

On the other hand, the stepmother has a narcissistic relation to images, stimulated by consumerism and the media. In a twist on traditional versions of the story, the magic mirror that awakens her jealous rage is a society magazine, which puts the bullfighting Carmen on the front page and relegates a feature about her new home in Seville to a short secondary article (1:09:52-1:10:48).

Significantly named Encarna—short for Encarnación, meaning incarnation in Spanish—she first appears usurping the role of the mother, as a drugged Antonio confuses their images. She is also constantly seen smiling for cameras in inappropriate situations, using her husband’s fame to become a celebrity in her own right. In order to cement her new class standing, she has a grand portrait painted of herself as an aristocratic hunter. In the middle of the session she orders her lover to pose as a dog on her leash, underlining how her images, and cultural practices in general, are a means to domination and to establishing one’s status and identity.



**Figure 2: Point-of view shot where Antonio sees Encarna’s face transform into that of his wife Carmen**

This is directly opposed to what is occurring down the hall, where Carmen now secretly meets with her father, performing Flamenco dancing and learning bullfighting moves. These cultural practices—based on movement, eye contact and the family-based transmission of skills—are portrayed as a means to affective interconnection. In an echo of Encarna's first appearance, Carmen is also seen incarnating her mother's image for her father (37:00-04). However, in this case it is not usurpation but a sense of belonging to a family, a community, a world of physical and emotional relations. The film accentuates the moment when she violates the stepmother's prohibition and goes upstairs to find Antonio sleeping, then reaching out to touch him physically (31:28-34:57). To get there she must cross the threshold of the staircase with an imposing painting of him on the landing. Rendered in the same rigid aristocratic style as the stepmother's portrait, he looks trapped in the dark background and his bullfighting uniform. As the patriarch has been emasculated, the community of two he and Carmen create is vulnerable. Eventually Encarna throws him down the stairs and he dies under his portrait (48:35-46). He has been destroyed by his own patriarchal image, which Encarna has usurped, after first usurping the role of the mother.

Upon his death Carmen is cast off into an underdeveloped rural society, highlighted in the film's second bullfight, when the dwarves perform a traditional "torero bomber" show in a small village. This burlesque version of a *corrida*, with small cows, acts as a dark parody of Antonio's bullfight. At first Carmen enjoys the antics of her new friends, but when the group's leader Jesúsín is trampled the audience continues laughing. This is traditionally when the *bombero* would come out with a hose to distract the cow but the dwarves do nothing, complicit with the crowd's desire to see Jesúsín suffer. The performers are not honored like Antonio but rather exploited for cheap entertainment. Shots of the crowd show a clear split between the poor members, with one extreme closeup revealing a smile of rotting teeth, and

the local gentry, priests and men in opulent suits. The crowd's derisive laughter exteriorizes the divisiveness and violence of an unequal society. The pacing of the shots is fairly quick but nowhere near the photographic pacing of the first scene (56:03-59:16). They show us an assemblage of individuals united only in discord. They are not brought together by a collective intensity but by what Jacques Rancière has called "inequality's passion": "It is easier to *compare* oneself, to establish social exchange as that swap meet of glory and contempt where each person receives a superiority in exchange for the inferiority he confesses to" (80; emphasis in the original).

At this point, Carmen steps in to rescue Jesúsín and proves to be an excellent bullfighter. Her skill soon brings fame and economic success to the group, which comes together to form a queer family unit, substituting the conventional family from the beginning. Unlike in traditional versions of the Snow White story, here the cross-dressing Josefa occupies the maternal role, cooking and cleaning for the rest. The young Carmen becomes the heroic bullfighter, and her adoring spouse, the enamored dwarf Rafita, a prince charming who, while handsome, is not a tall dark savior. This family's structure also subverts the centralized convergence around a single patriarchal figure. Carmen, Rafita, Josefa and the others reveal themselves as unconventional individuals with unexpected qualities. None of them would survive on their own but together they thrive. They echo the "communist culture" that Žižek perceives in recent pop narratives of superhero freaks like the *X-Men* and *Heroes*: a social interdependency that does not uniformize individuals but permits their particularities and even weaknesses to flower (376).

This family unit and Carmen's bullfighting career are inaugurated with an act of solidarity—saving Jesúsín. But this act also places her directly within the ecology of "inequality's passion." A jealous Jesúsín is yet another patriarch displaced, here by Carmen's superior skill. Despite presenting an alternative family unit, Carmen and the dwarves are also absorbed by the

logic of a capitalist structure where she becomes the star and effective leader of the group. Additionally, she enters the socially constructed imagery of the bullfighter who asserts mastery over the angry irrational animal: an archetypal symbol of nature, raw life and death. This role within the community was broken with Antonio's downfall, and Carmen is perhaps destined to restore it but with the difference that she is a girl leading a tribe of eccentric dwarves. Thus she is placed in an ambiguous territory: between the patriarchal heroism of her father, the subaltern burlesque of the dwarves and something different that could install an alternative cultural logic. She has no desire for personal glory but rather pursues an ethic of affective interconnection and empathy. However, unable to read, she naively signs herself over for life to the exploitive promoter Carlos Montoya de Val and the fame he brings her incites Encarna's jealous rage.

All these interlocking elements culminate in the film's final bullfight, when Carmen returns to the arena of her origins, Seville's legendary Real Maestranza (1:14:32-1:46:38). As opposed to the idyllic first scene, here there are not only supporters present but also the evil stepmother, the exploitive manager and even within the family Jesúsín, who switches the small cow she is supposed to fight with the bull set for the day's main attraction. Nobody knows Carmen's family history until Antonio's manager recognizes her. Just before she and the dwarves walk out to be presented to the public, he approaches her and says "hoy Antonio Villalta estaría orgulloso de su hija." The gravity of this phrase visibly affects Carmen and the words "Antonio Villalta" appear in large white letters across the screen. The extra-diegetic words combine with the emotion we read on her face, presenting her father's legacy as a source of affective intensity. When Carmen and the dwarves move/stand in the center of the ring, overexposed long shots show them alone under the blinding Seville sun: unsheltered. In a messy world of inequality and capitalist exploitation, Carmen finds herself engaged in a struggle to achieve a sense of belonging—to a

family, to a community, to a collective history.

When she is face-to-face with the unexpectedly large bull, a hand-clapping Flamenco rhythm accompanies rapid photographic cuts between different images of her life, ending in an extreme closeup of her father's gaze. Similar rhythmic sequences occur earlier in the film when she dances with her grandmother after her communion and when she plays with her father and the stepmother is seen coming up the stairs with hunting dogs—both to her mother's singing on the record player. These sequences underscore the connection between rhythm, the passing of time and a basic sense of lived experience. Carmen's grandmother dies just as the record player finishes the song, and a threat of death hangs over the other two scenes, particularly here in the form of the bull. The sense of mortality and the photographic pacing, which in the first bullfight connected the participants in a collective affective intensity, now engage Carmen in a shared history. The remembered images of her father and the singing of the mother she never knew provide an affective archive of lived experience. Like the collectivity represented by the photographic pacing in the first scene, this coupling of music and images shows Carmen's life history not as a seamless whole but an assemblage of component parts contingently held together by an affective glue. The intensity of these musical sequences also stimulates the film audience to feel itself as participant in these assemblages, rather than distanced observers of reified stereotypes.

At this point Carmen is crying, overwhelmed by the weight of everything, her vulnerability and emotions exposed in front of the huge crowd. She turns and walks away from the bull, which begins to charge at her. But she again sees her father's face: an extreme closeup of his eyes is superimposed over hers and his words "Nunca dejes de mirar al toro," jolting her into action. The act of watching the bull is linked here to the mutual gaze of father and daughter. This intersubjective connection emphasizes the aspect of bullfighting that is not mastery over nature but integration with its movements and flows,

observing the bull's body language, anticipating and responding in time to its rhythm—as Carmen does masterfully in this scene. She then turns to the crowd and looks surprised by their support and enthusiasm. Their clapping is synced with the flamenco soundtrack, a joining of Carmen's personal history to the collective energy of the shared moment in time. Her beaming smile appears not proud and grand but grateful and cathartic. The “totalitarian intensity” of this moment is not harnessed by a central figure but refracts *rhizomatically* through the bull, Carmen, the different audience members and the virtual presence of past histories.<sup>1</sup>

As Carmen celebrates her victory the veiled stepmother hands her the poisonous apple and thus defeats her rival. However, Encarna is eclipsed by a new villain, capitalist exploitation, represented by Carmen's manager. The terrified stepmother, trapped by the dwarves in the holding pen and killed by the bull, arouses the spectator's empathy. Earlier, the camera also shows her devastation after killing her lover in a jealous rage when Carmen surpasses her fame. She tosses him into a pool and here the water acts as the magic mirror, showing a very unflattering image of herself; trapped in her own narcissism, fomented by a consumerist image-obsessed society. Meanwhile, Carlos reaps the benefits of her evil, as he has the right to exploit Carmen for life and she is sustained in an eternal sleep. He encases this figure of purity and authenticity in a glass coffin, and builds a travelling fair around her, charging for the chance to kiss her and try to wake her. He uses the positive affects she inspires for financial gain. This final scene invokes a dark miserable society, where passion and desire are objects of commercial speculation, and pure affects are dormant or exist in small hidden spaces after the spotlights are shut off (1:34:20-1:35:30).



### ***Intemperie, an Ecological Dystopia***

If *Blancanieves* ends with this capitalist dystopia, *Intemperie's* setting is characterized from the start as an ecological dystopia. The novel also features a child protagonist who runs away from home and faces the elements, fleeing his impoverished village in the middle of a drought-ridden landscape to escape the sexual abuse of the local bailiff. An old goatherd finds him nearly dead of thirst and exposure on the first day and teaches him to survive in the desert. Physical conditions are foregrounded throughout the novel, predominantly through the dryness of the landscape that penetrates the boy's body and mind. His inner landscape of thirst, hunger, and fear enters into a fluid relation with the outer landscapes, people, and animals he encounters when leaving the shelter of his home.

*Blancanieves'* aesthetic of verbal silence is reflected in the novel's focus on the physicality of these relations. The boy's thoughts are articulated as a series of impressions and sensations, rather than verbalized reflections. Thus the reader's attention is drawn to the bare material elements of survival, of existence within the world. The novel calls on us to leave our own sheltered bubbles in our imaginations, emphasizing the abject: sweat, blood, urine, feces, sex as forceful penetration, rot, rancid food, water filled with lime and maggots, human and animal carcasses. All those things that according to Julia Kristeva repel us because they break the carefully guarded border between the self and the outside, threatening a dissolution of autonomous subjectivity. But this exposure to the elements and to a dependence on others also constitutes the novel's glimmer of hope. The immersion in the *intemperie* provides a powerful image of affective belonging. Like Žižek's totalitarian intensity, the novel's acute physicality pushes the reader to peer beyond the boundaries of individualism.

*Intemperie* has been adapted into a graphic novel (2016) and a film (2019), both of which translate the visual intensity of the novel's landscapes into their respective mediums. Javi Rey's stunning drawings in the former follow the story faithfully and effectively convey the novel's sense of physical fragility and abjection. Benito Zambrano's compelling film makes substantial changes to the story and characters. Unlike the novel, it is historically located in 1946 Spain, and the goatherd, played by the charismatic Luis Tosar, is younger, stronger and more talkative than the old man in the original. He retains the peace ethic that defines Carrasco's character, but it is not explicitly rooted in a religious attachment to the animals and landscape. Rather he has been shaped by his experiences in the Spanish colonial war in Morocco and the Civil War. When he is forced to act violently in the boy's defense, it plays out more like a conventional Western than the scene described below. These choices create an interesting contrast with the novel. In Zambrano's version war, not environmental collapse, is the main driving force behind the chain of masculine violence, which is broken in the relationship between the boy and the goatherd.

The novel opens with the boy buried in a hole carved out in the earth for his escape. Covered in darkness with no space to move, his body still forms a Z shape. This underground immersion is described as a departure from his former self into the unknown and strange: "Perdido entre los cientos de olores que la tierra reserva a los lombrices y los muertos. Olores que no debería estar oliendo, pero que él había buscado. Olores que lo alejaban de la madre" (10). Lost in a foreign space reserved for the dead and the non-human, he endures, distanced from the origin of the self in the mother's womb. However, he later remembers this earthen pit as "El cuenco primigenio hecho con el barro de la verdadera madre" (204). His self-burial is thus staged as a death and rebirth: the enclosed Oedipal self perishes and makes way for a new being born of the "verdadera madre." This theme of rebirth echoes Carmen's immersion in an

underdeveloped rural Spain in *Blancanieves*. Like the hunter in the traditional tale, the stepmother's lover is given the task of killing her rival, which he appears to carry out to completion, strangling the young girl until she collapses onto the forest ground. Found by the dwarves, her awakening in the bed of their rickety wagon can also be read as a sort of resurrection. Both these coming of age stories, then, feature chrysalis transformations that make the protagonists the brethren of otherness: worms, foreign smells, bullfighting dwarves. These conversions occur in the aftermath of the failure of the patriarchal nuclear family unit. Dethroned and unable to care for his daughter in the absence of the mother figure Carmen's father Antonio turns instead to a destructive substitute in the stepmother. In *Intemperie* the boy's father mutely accedes to the bailiff's violations, delivering his son to the abuser's home, and the mother is powerless to intervene, herself violently constrained by her husband.

The novel also parallels *Blancanieves* in questioning the image as a reliable form of knowledge of the world, accentuating other more enveloping senses, as suggested in the opening lines: "Desde su agujero de arcilla escuchó el eco de las voces que lo llamaban y, como si de grillos se tratara, intentó ubicar a cada hombre dentro de los límites del olivar. Berreos como jaras calcinadas... entrecerrando los ojos, aguzó el oído en busca de la voz que le había obligado a huir" (9). Like the prisoners in Plato's cave, he maps out the land and men through reflections, but here they are echoes of sounds rather than shadows of images. From a contemporary standpoint Plato's allegory is often read as showing the limitations of sight, associated with the subject's domination of the object world, which the knowing subject flattens into silhouette forms. In this opening passage, fear of his pursuer leads the boy to cut off this distancing sense and sharpen his ears to the sounds that configure a three-dimensional space, connected here with both the violent rage of male predators and the peaceful seductive song of crickets. Like the intensity of the music in *Blancanieves*, these sounds introduce the novel's major themes in

non-verbalized formulations. They foreshadow the two structures of relations he will encounter on the desert plains: a law of violence and domination on the one hand, and a law of caring and coexistence on the other.

Initially he only knows the first law. The film establishes a clear parallel between him and the animals continually described as hunted, killed, and consumed by humans or by other animals. This dog-eat-dog world is exemplified by the following description of the region's greyhounds:

Allí sólo había galgos. Carnes escurridas sobre largos huesos. Animales místicos que corrían tras las liebres a toda velocidad y que no se detenían a olfatear porque habían sido arrojados a la Tierra con el único mandato de la persecución y el derribo. Flameaban líneas rojas en sus costados como recuerdos de las fustas de los amos. Las mismas que en el secarral sometían a niños, mujeres y perros. (10)

The greyhounds are a physical manifestation of scarcity and drained flesh, dried out like the land. The arid plain imposes a law of violence and deprivation that marks the body of those on the lower end of the social hierarchy with red lines and bare bones. Life there is a continual persecution, the same that the boy will evade throughout the novel and, like the greyhounds, will eventually be forced to carry out in order to survive. The punishing conditions are most poignantly felt in the barren land itself, with its crushing heat and lack of water, which nearly kills the boy on the first day of his escape. The logic of "inequality's passion" ingrained in the social structure thus appears to be a natural law coming from above, which throws these women, children, and dogs onto the harsh landscape to face their divinely mandated fates. This idea recalls the Spanish post-war form of naturalism known as *tremendismo* in classic novels like Camilo José Cela's *La familia de Pascual Duarte*, which naturalize the rampant violence and deprivation of the era as inherent qualities of the Spanish character. While the novel makes no specific reference to Spain, it is

the recognizably central Iberian plains that impose the “nuevas reglas de la tierra seca” (77).

However, this phrase also implies that it was not always this way and does not necessarily have to be so. The specter of past Spanish violence and misery in the text ultimately suggests that economic and ecological strife unleashes the negative affects that pervade an individualistic society based on competition and inequality. As the boy wanders the empty riverbeds and the ruins of homes, wells, windmills, and villages that these former rivers supported, he instinctively and corporally feels its past, which contains other possibilities: “Caminando sobre la lámina de agua huida, sintió el impulso de tirar de las perneras para evitar que se le mojaran los bajos. Un deseo de agua fresca y limpia del que no era de todo consciente, pero del que sí lo eran sus células, pues era otro el modo en que la realidad les impresionaba” (63). His cells and desire are in contact with the past imprinted onto the land, which connects with other rivers buried in his memory. In another passage he remembers his village’s layout around the riverbed, castle, and church—all a skeleton of its former self when water was abundant. The crops once moved in the wind like the sea but now the wind just breaks up the clay that remains. The olive trees are described as wounded but marching on, with this poetic conclusion: “No eran testigos del paso del tiempo, sino que era el tiempo quien les debía a ellos su naturaleza” (75). These passages suggest a material reality akin to what Deleuzian affect theory describes. Time is not an empty container but is rather thick with the stitching and unstitching of constant interrelation. Each object reveals a multiplicity of potentialities and past traces. The human subject is not an autonomous entity either but rather made up of a multiplicity of cells and senses that interact with the environment in layered complex patterns. Deleuze and Guattari (2013) argue that the self is a crossroads: “The self is only a threshold, a door, a becoming between two multiplicities” (291).

The intense physicality of the boy’s struggle for survival also connects

him affectively and materially to the animals on the plains. The law of violent submission discussed above has previously been imposed by the cold walls of the family home, silent witnesses to the father's beatings (14), and enforcers of the "ley ancestral" of childhood prostration (27). This law takes control of the bodies of women, children, and animals: the boy is delivered by the father to the bailiff to be violated within the similarly imposing walls of his home, lined with the trophy heads of hunted animals. Instituted within these domestic spaces, the law also penetrates within the enclosures of the boy's body, as is emphasized when he is lying in the dark pit at the beginning and the image of his servile father at the bailiff's side comes to his mind: "Una escena que, como ninguna otra, provocaba desordenes de todo tipo en su cuerpo" (12).

As mentioned above, though, the law is divinely ordained and thus permeates the landscape the boy finds beyond his prison home. The village's preacher delivers fire and brimstone sermons on God's designs, and the father tells the boy that his suffering must be punishment for something bad that he has done. Just as fear and angst drive the boy's body within, the divine will of suffering reverberates across the social body when he escapes, moving the men's bodies and voices over the surface of the landscape in search of him. If he was discovered, the boy imagines, they would form a whirlwind around him, cutting off the air and turning him into a match about to go up in flames (13). Such is the manner in which the affective intensity of a patriarchal society mingles with the physical conditions of the landscape, habituating itself on the bodies of its subjects within the expressive movement of a consecrated order of exploitation and abuse. Likewise, he later muses, the fear must already be running through the streets of his town, an invisible current that brings the village women to his home and around his mother: "arrugada como una patata, tendida lacia sobre la cama" (21). The bodies of the boy and the mother, like the bailiff's animal heads, serve as focal points for the aggressions and anxieties that move in currents around a hierarchal social order, which

seems inextricably woven into the very land.

However, there are suggestions of an underlying effervescence in nature that hint at a different possible structure of being. For example, a barren fig tree calls up the boy's memory of eating the fruits in a "todavía immaculado" past, before the drought and the bailiff's violations: "sin ser consciente, alguna parte de él se meció en un recuerdo agradable... Embriagado por la abundancia laberíntica y cavernosa de las pulpas calientes. Los colores de la maduración, la fina piel como una frontera delicadísima, o como un pretexto débil de la canícula para aguantar sólo hasta la llegada del tacto" (40). Like his cells that feel the absent river, this small part of him recalls the tact and smell of the fig's flesh. In contrast to the shriveled and exhausted body of his mother, the uterine imagery of the fruit suggests a feminine abundance, covered by a thin layer that gives way at the touch of his hand. It also offsets the aforementioned predominance of the abject in relation to the landscape and environmental conditions. Here the perforation of the "delicate frontier" between inside and outside, even under the dry sun of high summer, is sensuous and welcoming. While this memory may be idealized in the boy's unconscious mind, a description in the present of the goatherd's flock suggests a harsher but equally captivating lushness: "se alejaba despacio con su algarabía de balidos y cencerros templados en todos los tonos posibles... dejando tras de sí una estela de cagadas como la cola de un cometa" (57). The goats compose a strident but jubilant array of noises and even the trail of their normally abject dung is compared to the spectacular stream of light that a comet writes across the sky. This is significantly the moment when the goatherd tells him to come with them, signaling the boy's definitive welcome into the old man's protection and care.

From the goatherd he learns a different form of relation with the land and animals, which ultimately contains an alternative ethos to the violence and domination he knows. His first contact as he tentatively approaches the flock

seeking food and water is with the dog, who is immediately friendly, giving the boy the sensation that his own earthen and urine smells bring him close to the dog world. He has left the bubble of human civilization, with its plumbing and roofs, and like these animals must live in direct contact with the land and all his body's functions. Later, when the goatherd has been beaten by the bailiff, he has to milk the goats and his inexpert hands come to terms with the physicality and will of these seemingly docile animals. In another passage, he shares a communicative moment of pained silence with the goatherd's donkey, after he accidentally hits the animal with a rock. He builds relationships with these animals beyond verbalized formulations and beyond their instrumental value as pets and livestock. Their raw physicality echoes his own intensity of sensation on the arid plain, and the mystery of their animal awareness reflects the multiplicity of his own consciousness.

The boy's major transformation occurs, however, through his relationship with the old man himself. A major point of tension centers on the goatherd's body, as the boy equates the masculine body with violent penetration. Like images in *Blancanieves*, physicality in the novel rides the line between domination and violence on the one hand and solidarity and affective attachment on the other. The narration offers sensuous descriptions of material elements such as the rancid cheese the goatherd gives the boy, the water jugs and sediment-filled water, the smell of the goats and the dog, and the afflicted, soiled bodies of the goatherd and the boy. These vivid descriptions of raw physicality can provoke queasiness, especially perhaps for urban readers with little experience of this sort of contact with nature. We are confronted with the intense materiality of life outside our sheltered and protected domains and can identify with the vague or clear threats that physical contact poses for the boy. In his sleep the boy nestles up against the goatherd and wakes up embarrassed and fearful. Later, when the goatherd is urinating, the sight of his penis also provokes the boy's anxiety, awakening suspicions of the old man's



possible intention to deliver him to the bailiff.

The turning point takes place when the goatherd takes a harsh beating from the bailiff and his deputies without revealing the boy's hiding place. He then nurses the old man, whose body no longer represents a potential source of domination or intrusion. The boy is faced with the other's need, the pain on the goatherd's body that reflects his own, initiating a physical connection that is not sexual. This connection is then realized through an emergency apprenticeship where the boy follows the weakened man's instructions to carry out the actions necessary for their survival, as if his hands were connected to the goatherd's mind: "Las manos torpes del chico eran sus manos... fue resolviendo en silencio las tareas como un instrumento del pensamiento del otro" (122-23). These images contrast with the violence of an early passage in which the boy imagines traveling alone around the world, becoming so hardened that his fists turn into stones, his body no longer vulnerable to the bailiff's violations. Instead, the goatherd has endowed him with tender hands that tend to wounds and care for others. In this sense the boy's vocational apprenticeship with the old man becomes an ethical education. The goatherd introduces an ethic of care and protection, breaking with the law of violence that rules the desert plains.

The climactic scene where the bailiff finally finds the boy reinforces the novel's themes of vision and domination. I have already discussed how the boy's initial burial downplays sight in favor of more immersive senses and have also commented the unsettling reverberations the boy's visual memory of his father's face next to the bailiff has in his body. Images in the desert landscape are likewise shown to be disorienting and incomplete, often taking on a sinister air. Only the night sky appears to offer a clear vision, with the North Star constantly marking the boy's escape route to an imagined mountainous utopia. Before raping him, the bailiff in this scene repeatedly exhorts the boy to look up at him as an ultimate sign of submission to the man's power, but

the child mutely refuses. The candle flame that lights the room where they are then runs out, leaving them in darkness just as the bailiff is beginning his violation, providing a fortuitous pause before the goatherd breaks in and shoots the rapist. The boy is thus spared the terrifying vision of the bailiff first by the darkness and secondly by the goatherd's bullet.

The boy hears the bailiff's head hitting the ground and, with his eyes closed, imagines the gruesome spectacle as the cutting of an overripe zucchini's skin, an image that stands in direct contrast with the earlier description of the fig's tender flesh: "La piel gruesa que sólo cede ante el machete y la pólvora, y la densidad de una pulpa apretada y harinosa que lo llena todo y que, en su repentino colapso, se derrama" (196). As opposed to the fruit's tender flesh giving way to the light touch of the hand and revealing its warm abundant pulp, here we see a thick skin that only parts through violent action and a dry pulp that spills out inertly when its tight enclosure is penetrated. The parallel descriptions of the opening up of a fig fruit and a human head set up a surprising equivalence between them as material objects. But it also sets up a poetic contrast between nature's plenitude and interconnectivity, represented by the fruit, and human society's tendency towards violent separation and atomization, epitomized in this tyrannical law enforcement officer.

The narration, however, underlines the fact that the boy does not actually see the bailiff's head or process what is occurring, as his eyes are tightly closed in a state of shock. In a repetition of the abuser's earlier exhortation, the goatherd breaks through his stupor, ordering the boy to look at him: "La intensidad de sus pupilas atrayendo su atención para impedirle la visión de la cabeza reventada del alguacil" (197). The old man wants to avoid him seeing the ultimately terrifying and sinister vision of the dead bailiff, which might haunt the boy's future. Instead he turns him to face a different intensity, that of his embracing eyes, the protecting and caring gaze. This gaze composes a vision constant and clear like the stars, soothing like the imagined mountainous

land, bountiful like the ripe fruit. It breaks the boy away from the vicious cycles installed by enthralling visions of destruction, cruelty and avarice.

The silent intensity of the goatherd's eyes reflects the general intensity of the *intemperie* in the novel: a great outside that impinges on the boy's vulnerable body. The *intemperie* emphasizes the animal need for food and water, a stringent reminder of our dependence on interaction with the outside, but the outside is also continually associated with the abject. For the boy, in particular, the bailiff's violations of his body have turned all physical contact into a terrible violence that impregnates his vision of everything. He has always experienced the other as an intrusion, an abusive domination, but gradually learns to open up his personal space to the old man, entering a communal dynamic that reconfigures his worldview. It shows on a small scale the breaking with individualism that Žižek advocates, an opening up to the otherness of the world, which is inherently a part of the self. Like in *Blancanieves*, the moment of opening up is configured as a mutual and penetrating gaze: breaking through the mask of individualism, which congeals affective relation, naturalizing domination and domestication.

### **Spaces of Invitation**

Both *Blancanieves* and *Intemperie* bring up a dark Spanish past in order to invoke the destructive impulses that emerge in times of economic and ecological upheaval, resulting from individualist responses to these problems. Rejecting inequality's passion, they seek alternative cultural modes of solidarity and intersubjectivity. These are the same issues faced by the 15M movement that convulsed Spain in 2011, occupying central urban squares and constructing experimental communal cities. According to Amador Fernández Savater, they rose up against the imposed consensus of the "Cultura de Transición:" the technocratic control of society's functioning through elite expert classes of politicians, economists and intellectuals that set the agenda and the limits

of what is possible. The Culture of the Transition implanted the myth that without these central authority figures society would break down into chaos. This consensus was highly debilitated by the economic crisis, however, and received its first great challenge from the *Indignados* (667-69). The collective outrage voiced in city squares can be compared to Žižek's notion of totalitarian intensity. Like Carmen's bullfight, it is rhizomatic rather than structured around a centralized figure. This lack of central authority led to self-organization: "a los pocos días no estábamos allí para gritar nuestra indignación contra nadie, sino por la belleza y la potencia de estar juntos, ensayando modos de participación común en las cosas comunes" (676-77). Inside narratives of the 15M experience like this one emphasize a sense of affective belonging. However, immersed in a competitive and unequal society, the participants recognized that it was a necessarily temporary experiment and dismantled the tent cities in order to try to spread the alternative culture germinated there to all sectors of society. Like in *Blancanieves*, they engage in a complex struggle against the dynamics of envy and capitalist exploitation.

As Fernández Savater recognizes, though, it is also a struggle with one's own distrustful and individualistic tendencies. The occupied squares became "espacios de invitación" but, as he points out, "Invitar no es una operación sencilla: hay que confiar en el desconocido, saber acoger, tener algo que ofrecer, evitar los cierres identitarios, estar dispuesto a dejarse alterar por lo que el otro tiene que traer, permitir al otro reapropiarse del espacio y reconfigurarlo a su gusto, etc." (677-78). *Intemperie* shows this process on a personal scale. The boy who has always experienced the other as an intrusion, a violent domination, gradually learns to open up his personal space to the old man, entering a communal dynamic that reconfigures his worldview, and converts the boy himself into a goatherd, living in common with the animals and the land.

Like the 15M movement, these texts confront the complex social-political project of breaking with individualism, opening up to the otherness of the world, which is inherently a part of the self. It might be tempting to read these texts as rooted solely in past contexts or, in the case of the film, as a purely aesthetic exercise playing on stereotypical images and emotions. However, employing affect theory, we can frame their dehistoricized pasts as allusions to contemporary problems. Following Žižek's thesis discussed earlier, we already know things are horribly wrong. Rather than directly invoking current issues, these texts seek an acceptance of what we already know: that individualism dooms us to a future of suffering and regret. Acceptance approximates something like knowledge but it spreads beyond our verbalized thought to our senses, our nerves, to the amygdalic processing of affect. This will likely only occur when we are truly unsheltered and out in the open, but *Blancanieves* and *Intemperie* call on the resources of literature and film to produce that sensation of leaving our comfortable bubbles and being exposed. They then work to convert that sensation of vulnerability into a sensation of release and unraveling: the ego-home of the self-giving way to a total affective immersion in the surrounding environment. This is the glimmer of hope these texts find in their otherwise dystopian future pasts.

## Notes

This article is a modified version of a chapter in my book *Affect and Belonging in Contemporary Spanish Fiction and Film: Iberian Crossroads* (Palgrave Macmillan, 2017).

- 1 See Deleuze and Guattari for a discussion of rhizomes and affective fields, as opposed to the classic image of the tree and hereditary identity (3-29).

## Works Cited

- Blancanieves*. Directed by Pablo Berger, Arcadia, 2012.
- Carrasco, Jesús. *Intemperie*. Seix Barral, 2013.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Planeta, 1977.
- Cox, Anna K. "Interrogating the Real: Race and Remediation in Pablo Berger's *Blancanieves*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, no. 3, 2017, pp. 315-36.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated by Brian Massumi, Bloomsbury, 2013.
- Deveny, Thomas. "A Film Version of Snow White with a Spanish Twist." *Marvels & Tales*, vol. 30, no. 2, 2016, [digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol30/iss2/10](http://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol30/iss2/10).
- Fernández Savater, Amador. "El nacimiento de un nuevo poder social." *Hispanic Review*, vol. 80, no.4, 2012, pp. 667-81.
- García Rodero, Cristina. *España oculta*. Lunberg, 1989.
- Gray, John. "The Violent Visions of Slavoj Žižek." Review of *Less than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism* and *Living in the End Times*. The New York Review of Books. July 12, 2012, [www.nybooks.com/articles/2012/07/12/violent-visions-slavoj-zizek/](http://www.nybooks.com/articles/2012/07/12/violent-visions-slavoj-zizek/).
- Kristeva, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon Samuel Roudiez, Columbia UP, 1982.
- Intemperie*. Directed by Benito Zambrano, Morena Films, 2019.
- Rancière, Jacques. *The Ignorant Schoolmaster*. Translated by Kristen Ross, Stanford UP, 1991.
- Rey, Javi, and Jesús Carrasco. *Intemperie*. Planeta Cómic, 2016.
- Spinoza, Benedictus de. *A Spinoza Reader: The Ethics and Other Works*. Edited and translated by Edwin M. Curley, Princeton UP, 1994.
- Žižek, Slavoj. *Living in the End Times*. Verso, 2011.

**e**

Section V

Resistances from  
El Cono Sur





# Militancia femenina contra la dictadura de Pinochet: Legitimación memorística de *La mujer metralleta*

---

Ana Corbalán  
University of Alabama  
[acorbalan@ua.edu](mailto:acorbalan@ua.edu)

## Abstract

This essay analyzes the representation of female activism in *La mujer metralleta*, a documentary by Chilean Francisco López Balló that reconstructs the biography of Marcela Rodríguez Valdivieso, a guerrilla who has succumbed to the oblivion in Chile. It is necessary to highlight her anti-dictatorial fight in order to recover her name and that of so many other militants. My study aims to eliminate the prevailing silence around the exiles who also contributed to the redemocratization processes in Chile and participated in the resistance against Pinochet. Despite their constant political activism, women have been excluded from official historiography. This essay claims a place in the world to one of the many activists who experienced the process of Chilean exile and whose biography

contributes to a better understanding of female activism. This documentary offers a new approach to the past is constructed that questions the relations between the State and the revolutionary position of women, despite the fact that women have historically played a marginal role in war conflicts. My paper points out the relevance of this guerrilla, how this documentary contributes to reconstructing history and how exile affects the transmission of memories.

**Keywords:** Chilean Exile; women activism; mujer metralleta; historical documentary; resistance against dictatorship; Pinochet; Marcela Rodríguez Valdivieso

### Resumen

Basándonos en las premisas de que un documental es una herramienta persuasiva con la que posicionarse ideológicamente en torno a un aspecto del pasado, en este estudio se analizará la biografía rescatada por Francisco López-Balló sobre una mujer chilena que muestra la persistencia del activismo femenino contra la dictadura de Pinochet incluso desde fuera de los límites geográficos de su nación. *La mujer metralleta*, de 2008, expone elocuentemente la mitificación y demonización que experimentó la figura de Marcela Rodríguez Valdivieso, conocida como “la mujer metralleta” a consecuencia de su militancia activa en un grupo de extrema izquierda. Este documental rescata su imagen para que no caiga en los anales del olvido, porque según su realizador, era necesario hacer un homenaje que ensalzara a una figura exiliada prominente de la lucha clandestina contra el régimen de Pinochet y contra la continuidad dictatorial en democracia. *La mujer metralleta* constituye así una herramienta mediática y discursiva que contribuye a reflexionar sobre el pasado y posicionarse con respecto a la historia reciente chilena. Mi estudio examinará de qué forma este documental mantiene una clara agenda ideológica que se confirma en las últimas palabras estáticas que aparecen al final del filme: “Dedicado a la memoria de todos los caídos en la lucha por nuestra libertad y derecho de expresión y a quienes siguen en las prisiones, reivindicando un país sin desaparecidos ni represión militar”.

**Palabras clave:** Exilio chileno; activismo femenino; resistencia dictadura; mujer metralleta; documental histórico; Pinochet; Marcela Rodríguez Valdivieso

**E**n los últimos veinte años se ha renovado el interés literario y cinematográfico hacia las dictaduras latinoamericanas más recientes con el propósito de recuperar la memoria de las personas represaliadas por los regímenes dictatoriales. Según indican Cecilia González y Aránzazu Sarría, estas representaciones memorísticas se utilizan como reflexión sobre “los discursos y las prácticas de la militancia revolucionaria de los años sesenta y setenta y el universo conceptual de las nuevas izquierdas” (9). En relación a estas premisas, varios críticos han reivindicado la importancia de la resistencia femenina contra el autoritarismo. Por ejemplo, Ariel Dorfman ha subrayado que las memorias de las mujeres contribuyen a hacer historia (2). Por su parte, Jo Fisher considera que las activistas que lideraron la militancia como mecanismo de resistencia contra las dictaduras demostraron un coraje extraordinario para confrontar la brutalidad de la represión militar (1). En la misma línea de pensamiento, Patricia Rubio afirma que: “la historiografía chilena, y en particular la del pinochetismo, no puede hacerse sin considerar en profundidad la experiencia de la mujer” (196). Al respecto, la periodista Gladys Díaz, que también estuvo exiliada y pertenecía al Movimiento de Izquierda Revolucionaria, ha propuesto que el eje de la resistencia se sitúa en tres frentes de batalla: el clandestino, el de la cárcel y el del exilio; en todos ellos las mujeres están escribiendo una página importante para conseguir un papel protagonista en la historia y liberar a la población de la represión dictatorial (33). Su manifiesto político más reconocido a nivel internacional concluye con estas palabras: “Constituimos el cincuenta por ciento, y tenemos un potencial revolucionario... No habrá jamás liberación del pueblo, si las mujeres no se unen a la lucha masivamente” (15).

Para indagar más sobre este activismo femenino se analizará en estas páginas *La mujer metralleta*, documental realizado por el chileno Francisco López Balló (1973-) que reconstruye la biografía olvidada de Marcela Rodríguez Valdivieso, una guerrillera que tuvo renombre en su momento por ser fotografiada en la puerta de un banco con una metralleta al hombro, aunque

ha vivido muchos años exiliada en Italia y ha caído en el olvido. En la película se rescata su figura icónica y su militancia, que ha adquirido patrones políticos, sociales y genéricos. El presente estudio plantea, de este modo, eliminar el silencio imperante en torno a las exiliadas que también contribuyeron a los procesos de redemocratización de Chile y participaron en la lucha contra Pinochet. Pese a su constante activismo político, las mujeres han sufrido particular desatención y han sido excluidas de la historiografía oficial. Tal y como plantea Josebe Martínez, los exiliados se definen por estar “buscando un espacio para gente sin lugar” (50). Este ensayo reivindica un espacio propio y concede un lugar en el mundo a una de tantas guerrilleras olvidadas que experimentaron el proceso del exilio chileno y cuya biografía contribuye a entender mejor la militancia femenina antidictatorial.

Por medio de este documental de marcada reivindicación política se construye una nueva aproximación al pasado que cuestiona teórica y pragmáticamente las relaciones entre el Estado y la posición revolucionaria de la mujer, pese a que ésta ha ocupado en la historia un papel marginal en los conflictos bélicos (Harlow 182). Para desarrollar este análisis, se procederá a explicar cuál es la importancia de esta guerrillera, de qué forma contribuye este documental a reconstruir la historia y cómo afecta el exilio en la transmisión de memorias.

### **¿Quién es la mujer metralleta?**

Con este apodo se conoce a Marcela Rodríguez Valdivieso (1953-) que fue miembro de la lucha armada contra la dictadura de Pinochet y se convirtió en una heroína popular tanto dentro como fuera de los límites geográficos de su nación. Sin embargo, lo único que se recuerda de esta figura histórica en la memoria cultural chilena del siglo XXI es una fotografía que la lanzó a la fama, al ser retratada con una metralleta al hombro en el asalto a un banco, imagen que la identificó como una líder del pueblo que participaba en los robos de

bancos y en los asaltos contra los militares. Marcela militaba en una de las principales organizaciones clandestinas, el MAPU Lautaro, un grupo armado de extrema izquierda que fue desarticulado en 1993, tres años después de la llegada de la democracia. Las otras dos asociaciones eran el Movimiento de Izquierda Revolucionaria y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez.



**Fig 1. Foto de archivo mujer metralleta (04:34)**

La protagonista del documental solamente tenía veinte años cuando ocurrió el golpe militar. En ese momento, se integró en las fuerzas juveniles de resistencia contra la dictadura. En 1990, en uno de sus enfrentamientos con la policía, mientras intentaba rescatar a un preso político, sufrió una herida de bala en la espalda que le produjo una paraplejía permanente. Fue encarcelada, juzgada y condenada a cadena perpetua por sus crímenes. Estuvo incomunicada en un hospital durante mucho tiempo, se le negó el asilo político en Noruega y como resultado de su constante activismo contra el régimen de Pinochet, ha sido idealizada por un sector de la sociedad y demonizada por otro. Su familia inició una campaña internacional para que pudiera salir del país. Lo

logró finalmente en 2002 cuando consiguió asilo político en Italia, y desde el exilio ha continuado participando en actividades políticas para restablecer la justicia en Chile y acabar con la impunidad del régimen. Por lo tanto, en las siguientes páginas se analizará la centralización de la agencia femenina en la lucha armada, utilizando como punto de partida este documental específico que se propone legitimar tanto la resistencia política de Marcela Rodríguez como su marcado compromiso social.

### **Aproximación a la militancia femenina**

Marcela Rodríguez ejemplifica un feminismo de la antidictadura, término que fue acuñado por Nelly Richard para definir el activismo femenino que reclama la igualdad de género y también lucha contra la subyugación política y social en las dictaduras (202). Las narrativas de resistencia no sólo realizan un análisis específico de las condiciones ideológicas y materiales que las originan, sino que también contribuyen a una narrativa más extensa. López Balló adopta una clara responsabilidad ética para salvar de su destierro a esta guerrillera exiliada, dándole un rostro visible y humano. Basándose en la violencia colectiva que surgió a raíz del golpe de Pinochet, este realizador enfatiza la agencia femenina política que emergió culturalmente en respuesta al autoritarismo de la dictadura militar.

*La mujer metralleta* efectúa una reflexión sobre diferentes cuestiones de la identidad y subjetividad política de una activista que, tras un tiroteo quedó parapléjica. Igualmente, explora su condición de extrañamiento, alienación, aculturación y nostalgia; factores todos ellos que contribuyen a reivindicar la dignidad de esta militante, quien por su ideología política se vio forzada a salir de Chile, sucumbiendo así en el ostracismo histórico. Como explica la voz en *off* del director: “el mito de la mujer metralleta surgió desde el epicentro de las poblaciones combativas de Santiago. Esta mujer apareció comandando un grupo armado surgido de las organizaciones sociales que se radicalizaron como respuesta

a la represión militar” (06:40-06:55). En relación a la militancia política femenina en organizaciones armadas, Marta Diana ha explicado que estas mujeres “han quedado básicamente como heroínas o delincuentes, y en cualquiera de los dos casos se pierde su dimensión personal” (24). Y añade que el término guerrillera “termina por deshumanizar la figura que lo origina y aquel o aquellos portadores se transforman en un ente abstracto que evoca, según la mirada—y la ideología que anima esa mirada—sentimientos inamovibles y generalmente virulentos” (24). Por medio de este documental, López Balló reivindica la visibilidad de una militante política, presentando sus memorias con un elevado grado de idealización. De hecho, uno de los propósitos de esta realización es reclamar justicia y demostrar cómo “dicha mujer restableció una justicia social hacia los más pobres. Su principal enemigo era la dictadura” (04:36-04:42).

Según indica Pilar Calveiro, las acciones de los grupos guerrilleros consistían en realizar “operativos de ‘expropiación’ de armas, dinero y documentación (asalto a bancos, camiones blindados, cuarteles, comisarías, registros civiles), acciones de propaganda armada y las llamadas operaciones de ‘justicia popular’” (87-88). Al respecto, Tamara Vidaurrázaga Aránguiz ratifica que “las organizaciones revolucionarias del Cono Sur latinoamericano, discursivamente estuvieron abiertas e incluso fomentaron la participación femenina entre sus filas. Sin embargo esta inclusión implicó en la práctica que estas mujeres debieron militar como un guerrillero más, obviando la especificidad de sus subjetividades marcadas por un sexo y un género” (30).

Es interesante señalar que la protagonista justifica ante la cámara los actos violentos que ejerció en sus años revolucionarios como integrante del MAPU Lautaro, puesto que como sugiere Hannah Arendt, la violencia es instrumental y racional porque resulta efectiva para conseguir un objetivo específico (79). Según defiende la propia Marcela en una de las entrevistas que concede al director del documental: “si tú haces una revolución armada, por supuesto que tienes que estar dispuesto a todo, no solamente a morirte tú, sino también

a matar para defender tus ideales.” Junto a esta apología de la violencia, es preciso extrapolar la sublevación específica de esta mujer contra un régimen militar que originó su paraplejía y su posterior exilio de las fronteras chilenas.

Por consiguiente, *La mujer metralleta* facilita el regreso de la historia olvidada de una de tantas mujeres que lucharon con armas bélicas contra el régimen de Pinochet. Frente al discurso oficial que catalogaba y demonizaba a ésta y otras guerrilleras como comunistas y terroristas peligrosas, el realizador consigue mostrar ante la cámara el lado humano de Marcela para que su audiencia conozca a la mujer exiliada y parapléjica que se encuentra detrás del mito de “la metralleta.”



Fig 2. Humanización de la mujer metralleta (18:37)

*La mujer metralleta* destaca la subjetividad femenina revolucionaria que tradicionalmente ocupaba un espacio marginal en las representaciones mediáticas de la dictadura chilena y López Balló utiliza varias fuentes de evidencia que ayudan a seleccionar su contenido audiovisual, reforzando así la sensación de verosimilitud para mostrarle a su público de qué modo esta mujer ha estado luchando incansablemente contra el sistema.



## El activismo político desde el exilio

Amy Kaminsky considera el exilio como un estado de suspensión o expatriación que se asocia principalmente con lo que se deja atrás, es decir con la salida forzada de un país determinado, no con la llegada a otro lugar. Es así como la persona exiliada lleva siempre consigo algo de su pasado y de su circunstancia histórica específica, con lo cual, no puede pertenecer ni al territorio que abandona ni al nuevo al que llega. Pese a estas vicisitudes identitarias, quienes se exilian se encuentran fuertemente unidos a su país de origen para poder criticarlo y recrearlo desde un contexto internacional potencialmente liberador (30, 33). De hecho, Marcela Rodríguez es una de las más de 200.000 personas desplazadas de Chile que mantienen vivo el recuerdo del pasado dictatorial, tal y como se infiere de la narrativa de *La mujer metralleta*.

Resulta preciso enfatizar el desgarramiento de identidad que se produce como consecuencia de tener que huir y salir de un país al experimentar un estado de desarraigo originado por la ruptura forzosa y radical con el pasado. El exilio femenino adopta sus propios patrones, pues como señala Martínez, “estas mujeres son modelo de lo que fue un comportamiento de doble frente: en lo político social y en lo político sexual” (140). En esta línea discursiva, Macarena Gómez-Barris arguye que las memorias son importantes para que la situación de vivir en exilio se transforme de ser una expresión de desarraigo, nostalgia y aislamiento a posibilitar un diálogo político (136).

El campo de la biografía ha experimentado una proliferación en el siglo XXI debido a la necesidad de diversificar y ampliar el conocimiento existente sobre las dictaduras latinoamericanas. Kaminsky ya subrayó la necesidad imperiosa de recordar y recuperar las historias del exilio, las cuales incluyen narraciones de tortura, desapariciones, encarcelamiento y pérdida (*After Exile* xviii). En *La mujer metralleta* se reivindica por tanto la memoria de las mujeres que tuvieron que abandonar su país por razones políticas y sucumbieron a un olvido historiográfico.

### **Un documental expositivo para rescatar a una figura histórica**

Considerando que un documental es una herramienta persuasiva con la que posicionarse ideológicamente en torno a un aspecto de la historia, la producción audiovisual que ocupa el eje de este análisis reconstruye la vida de Marcela Rodríguez Valdivieso por medio de una selección de materiales gráficos, entrevistas, fotografías, noticias televisivas y reportajes periodísticos. Al mezclar imágenes de archivo con testimonios realizados en el tiempo presente, el director expone elocuentemente la mitificación y demonización que experimentó la figura de esta activista en la memoria colectiva chilena. López Balló utiliza varias estrategias discursivas: una narración poética y evocadora, un modo expositivo para reivindicar justicia desde una mirada objetiva, una aproximación a determinados aspectos del pasado y una incitación a la empatía emocional de su audiencia. Nos encontramos ante una película marcadamente política de setenta y seis minutos de duración que recupera la historia de una de tantas mujeres injustamente silenciadas por el régimen de Pinochet.

*La mujer metralleta* se ajusta a las pautas que caracterizan al documental expositivo: un guion elaborado, testimonios en primera persona, efectos sonoros yuxtapuestos con comentarios de personas expertas y autoridades en el campo y una aparente objetividad que hace que el pasado histórico se transforme en presente. Para Bill Nichols, la modalidad expositiva es una forma de dirigirse al espectador directamente, con subtítulos o voces en *off* que proponen una determinada perspectiva, defienden una posición argumentativa y reconstruyen la historia con un tono neutral y profesional para transmitir una sensación de credibilidad, distancia, neutralidad y omnisciencia: “The voice-over commentary seems literally ‘above’ the fray; it has the capacity to judge actions in the historical world without being caught up in them. The professional commentator’s official tone, like the authoritative manner of news anchors and reporters, strives to build a sense of credibility from qualities such

as distance, neutrality, disinterestedness, or omniscience” (107).

*La mujer metrallera* destaca por su hibridez al intercalar opiniones personales con imágenes de archivo, fotos, titulares de periódicos de la época, grabaciones fílmicas y entrevistas a diferentes participantes; lo cual facilita un campo más amplio de interpretación que aumenta la evidencia histórica, audiovisual, memorística y discursiva. Nichols subraya que un documental estimula en su audiencia la epistefilia; es decir, el deseo de saber, ya que conlleva una lógica informativa, una retórica persuasiva o una poética conmovedora que garantiza más información y conocimiento (40). Francisco López Balló confirma esta intencionalidad epistemológica, puesto que su locución reconoce que “la mujer metrallera” se había convertido en un fantasma de su pasado, una imagen mediática de una mujer combatiente. Su voz poética transmite así la tonalidad afectiva que define los siguientes minutos de la cinta. La voz en *off* del comentarista resulta significativa para la comprensión de las actividades clandestinas llevadas a cabo por la militante chilena que ocupa el eje central de su reportaje. Al utilizar las técnicas que caracterizan a los documentales expositivos, el director organiza unas imágenes que sirven de apoyo a sus palabras y las dota de sentido, enfatizando así su significado político y su apariencia de objetividad. Dicho posicionamiento ensalzador se superpone al argumento central y consigue guiar a sus espectadores por algunos recovecos del pasado seleccionados para efectuar el homenaje que merece esta activista.

Los créditos iniciales comienzan con una tonalidad en color sepia y esta iluminación se repite frecuentemente a lo largo del documental para transportar a sus espectadores a un tiempo pasado que es nebuloso. En los primeros minutos se utiliza una cámara manual que enfoca mediante planos panorámicos unas vistas aéreas de las montañas de Chile desde un avión y unos *flashbacks* a la infancia del narrador, cuyo rostro permanece detrás de la cámara en todo momento.



Fig 3. Imagen aérea de Chile (00:25)

La primera frase que se escucha de la voz del comentarista es: “Imágenes, recuerdos, de un país lejano” (0:48-52). De este modo, la investigación realizada por López Balló consigue reconstruir el pasado a través de su significación histórica para facilitarle a su audiencia una determinada información que permanecería inaccesible de otro modo. El documental incorpora frecuentemente una música extradiegética que se utiliza para cambiar la escenografía y yuxtaponerla a numerosos informes noticieros que acentúan su propósito reivindicativo. Asimismo, incluye en su reportaje una serie de imágenes retransmitidas por los medios de comunicación de la época, las cuales son mediáticas del estado de terror de la dictadura chilena, contribuyendo a través del metraje de archivo a transmitir la historia a una audiencia contemporánea.

### **El acto de recordar por medio del documental**

Elizabeth Jelin ha propuesto que desenterrar la memoria en los países posdictatoriales es un acto político, porque al recordar se ejerce una reivindicación en nombre de las víctimas de la represión: “El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta

lucha es concebida en términos de la lucha ‘contra el olvido:’ recordar para no repetir” (6). Al respecto, Jean Franco considera que la amnesia es la condición que impera en la sociedad moderna, por lo que el énfasis en la historia y la memoria es primordial para combatir el olvido (*Decline* 12). Este documental merece ser estudiado, puesto que informa a su audiencia sobre una biografía con valor político, redescubriendo las huellas de una mujer militante que ha sucumbido al olvido de la memoria colectiva de Chile. Resulta necesario destacar su lucha antidictatorial con el propósito de recuperar su nombre y el de tantas otras militantes olvidadas.

El realizador se dirige a una audiencia internacional desde Italia, país en el que reside Marcela y desde donde le concedió las entrevistas que constituyen su testimonio en primera persona. Mientras se enfoca a la protagonista en planos medios con una cámara estática, escuchamos las preguntas que la voz del director realiza detrás de la cámara y, aunque nunca llega a vislumbrarse su rostro en la pantalla, su omnipresencia se percibe mediante las locuciones, comentarios, recuerdos y pensamientos que comparte con el público. *La mujer metralleta* logra recuperar así la memoria de esta figura de la resistencia para hacerla más accesible hoy en día. López Balló explica detalles de su biografía a un público no familiarizado con su historia y utiliza fragmentos de la vida de Marcela con el objetivo de combatir el ostracismo histórico al que sucumbió. Asimismo, le concede un rostro humano y personalizado a la militancia política femenina y destaca de qué forma las guerrilleras ocuparon el espacio público tras el golpe de estado de Pinochet. Su producción se convierte así en un archivo audiovisual de memorias que ha sido filmado para crear espacios en los que la violencia política se pueda aproximar a la memoria colectiva de forma significativa (Gómez-Barris 106). A través de una elaborada combinación de documentación estética y una representación de los eventos históricos específicos de Chile, López Balló acerca el pasado al presente en un documental cargado de emoción, y aunque efectúa algunas simplificaciones

en el retrato realizado sobre la vida de Marcela, logra humanizar a una persona acusada de radicalismo militar.

Jacques Derrida define a los fantasmas como materializaciones de aquellos que han sido excluidos de la historia, aunque estos espectros del pasado, tarde o temprano se hacen presentes y nos ofrecen la oportunidad de aceptarlos para acogerlos en la memoria y otorgarles la justicia que merecen (175). Avery Gordon propone a su vez el tropo de *haunting* como: “a story about what happens when we admit the ghost—that special instance of the merging of the visible and the invisible, the dead and the living, the past and the present—into the making of worldly relations and into the making of our accounts of the world” (24). De esta forma, Francisco López Balló efectúa una llamada al reconocimiento ético que intenta dirigirse a las figuras fantasmagóricas del pasado al enfatizar su presencia constante y su negativa a desvanecerse en el olvido. *La mujer metralleta* indaga en los espacios de la memoria para recuperar las sombras de una mujer que luchó activamente contra la dictadura de Pinochet y llegó a ser temida por su militancia, por su condición de guerrillera y por personificar auténticos territorios de resistencia armada frente al régimen; ya que como bien indica Colin Davis, los espectros no están ni presentes ni ausentes, ni muertos ni vivos (373).

Esta película rescata así unas voces de los fantasmas del pasado. Gordon sugiere que la recuperación de estas historias caídas en el olvido sirve para reparar errores representativos y para entender las condiciones que produjeron ciertas memorias específicas con el propósito de elaborar otras memorias alternativas en el futuro (22). Dicho objetivo se observa ya desde una de las primeras secuencias, cuando se escucha la voz en *off* de Francisco López Balló reconociendo que los espectros adquieren formas humanas y que él se había propuesto indagar sobre estas sombras con las que había crecido. A su vez, reitera que Marcela permanece en su memoria como una “heroína popular” y que decidió hacer este reportaje sobre ella porque “su espíritu flotaba aún

entre las mujeres anónimas, llevaba en sus cabellos el viento de la subversión y de la justicia social.” Mediante la idealización de una militante contra la dictadura, esta producción audiovisual contribuye a recuperar las huellas de los fantasmas que regresan para exigir una reparación en el sentido estipulado por Jo Labanyi; es decir, para que su nombre, en vez de ser borrado, sea ensalzado (66). Así, *La mujer metralleta* rescata la imagen y la biografía de Marcela Rodríguez Valdivieso para que no caiga en la amnesia histórica, porque según indica la voz en *off* de López Balló, era necesario hacer un homenaje audiovisual que ensalzara a una figura exiliada prominente de la lucha clandestina contra el régimen de Pinochet y contra la continuidad dictatorial en democracia.

*La mujer metralleta* es una narrativa de la memoria que resulta necesaria en una sociedad en la que prima el olvido. Este documental transmite unas memorias de carácter transgeneracional a una audiencia que, a diferencia de su director, no experimentó necesariamente la represión del Pinochetismo. En principio, la voz autorial comunica al espectador que él nació prácticamente a la vez que el golpe de estado de Pinochet y que sus recuerdos sobre los eventos siempre han sido borrosos y han estado mediatizados por los medios de comunicación. Es preciso señalar que López Balló pertenece a la generación de los hijos de la dictadura y su producción está caracterizada por “la mezcla entre los ámbitos privado y público, íntimo y político,” en los que “se observa una politización de lo familiar y una familiarización de lo político” (Duperron y Todeschini 326). El director creció en el corazón de la dictadura y vivió durante los eventos traumáticos que agitaron la historia de Chile, pero era muy pequeño para luchar contra el régimen. Él conoce los hechos gracias a la posmemoria, que según Marianne Hirsch, “strives to *reactivate* and *reembody* more distant social/national and archival/cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression” (111). Al no recordar la dictadura nítidamente, tiene que utilizar archivos históricos para responder al imperativo ético de recuperar

los silencios que marcaron su infancia y juventud. Su cámara permite que el público reconstruya unas memorias incompletas del pasado, aproximándolas de este modo al contexto presente. Es más, mediante el uso de una estructura temporal progresiva que señala los sucesivos encuentros del investigador con la protagonista de su historia durante las cuatro estaciones del año, el documental adopta una técnica cronológicamente lineal con el objetivo de facilitar que su audiencia siga de forma estructurada el argumento central de la cinta.

Como es sabido, la posmemoria es la relación de la segunda generación con ciertas experiencias traumáticas del pasado que fueron transmitidas a esta generación tan profundamente que se han convertido en memorias por sí mismas (Hirsch 103). Por consiguiente, para lograr establecer pinceladas de la memoria colectiva chilena es preciso recuperar tanto la voz de esta militante como la del resto de la población que experimentó la represión de Pinochet. Mediante esta producción cinematográfica se contribuye a reconstruir un pasado nebuloso y plagado de silencios. De hecho, *La mujer metralleta* permite que las personas que vivieron la dictadura chilena compartan su historia con aquéllas que sufrieron sus consecuencias y con aquéllas que desconocían estos eventos. Según indica Andreas Huyssen, toda representación del pasado está basada en la memoria, pero a su vez, la memoria se articula a través de su propia elaboración. Por tanto, el pasado no está simplemente anclado en los recuerdos, sino que también debe ser articulado para lograr recrear unas determinadas memorias (2-3).

Este documental suscita memorias prostéticas; es decir, memorias que surgen, en palabras de Alison Landsberg, a raíz de la relación empática de las personas con un pasado colectivo que no han experimentado de forma personal y pueden surgir simplemente durante el visionado de una película. Landsberg sugiere que a raíz de la experiencia fílmica la audiencia se sumerge en unas historias que le afectan de forma personal y alteran su capacidad



empática: “‘Prosthetic memories’ are felt experiences of events we have not lived but that we take on through our emotions and our bodies when we view a powerful media drama or interact with a well-designed historical exhibit” (10). La mediación audiovisual nos ayuda de este modo a rescatar de los archivos la biografía de esta exiliada política, recreando sus vicisitudes durante la dictadura de Pinochet y acercándonos a una etapa que de otro modo resultaría muy lejana.

Como bien apunta Gómez-Barris, los documentales pueden romper el silencio y el aislamiento al compartir experiencias individuales traumáticas con un grupo: “Making survivors’ stories publicly available in the technological format of documentary unsettles what is known or imagined about the past, and what is silenced or shut down” (130). Efectivamente, por medio de esta producción audiovisual, el activismo de Marcela cobra vida ante la memoria colectiva y constituye una herramienta política para reflexionar sobre el pasado y posicionarse ideológicamente en relación a la historia reciente chilena.

Nina Gilben Seavey ha propuesto que el documental histórico se basa en hechos reales y utiliza evidencia empírica que abre una ventana a los espacios, tiempos, eventos y personas del pasado para ofrecer una mirada más amplia de la historia que la ofrecida tradicionalmente por los historiadores (119). Robert Rosenstone añade al respecto que los documentales nunca reflejan la realidad, sino que la recrean. Para él, su aparente autenticidad radica en la capacidad que tienen de vislumbrar directamente el pasado. No obstante, esta mirada constituye su principal peligro, ya que pese al uso de fotografías y artefactos reales que transmiten una visión realista del momento histórico, la pantalla no retrata los eventos en sí, sino tan sólo representaciones selectivas de unos acontecimientos cuidadosamente organizados en secuencias históricas que justifican un argumento específico (36).

Esta manipulación discursiva es notable en la producción de López Balló, puesto que a pesar de su aparente objetivismo y distanciamiento crítico,

consigue que su audiencia sienta empatía hacia esta mujer. En relación a la nostalgia, Pam Cook ha mostrado a su vez que las reconstrucciones fílmicas del pasado contribuyen a desarrollar una relación personal y subjetiva entre el espectador y la historia, provocando así unas respuestas afectivas que nos informan de las conexiones entre el presente y el pasado (2-3). Es así como mediante la música, las fotografías de la infancia de Marcela y la abundancia de primeros planos en las entrevistas realizadas, este documental adopta una tonalidad melancólica que contribuye a reforzar dicha empatía.

### **Historia a través de las imágenes**

En este sentido, se debe hablar de “historiofotía,” término acuñado por Hayden White para indicar el uso de la imagen como evidencia histórica; es decir, la representación de la historia y de nuestro pensamiento sobre la misma mediante imágenes visuales y fílmicas (1193). Según White, gran parte de la información sobre el pasado solamente se puede obtener a través de los medios audiovisuales, por lo que el cine resulta más adecuado que el discurso escrito para representar ciertos tipos de fenómenos históricos, tales como paisajes, ambientes, emociones, escenas y complejidades contextuales (1193-94). De hecho, la historiofotía es especialmente relevante en el documental que nos ocupa, ya que la biografía de Marcela Rodríguez se va descubriendo a través de las imágenes y entrevistas audiovisuales facilitadas por López Balló mediante la yuxtaposición de imágenes de archivo con entrevistas realizadas en el presente. Esta interacción del testimonio oral y directo de Marcela con los metrajés de archivo y otros informes periodísticos completa un mosaico que da cuenta de la vida de una militante armada tanto en Chile como en el exilio.



Fig 4: periódico de la época (16:27)

El metraje de imágenes, especialmente de fotografías, sirve para otorgar más autenticidad al documental. Igualmente, los materiales reales de archivo que utiliza López Balló contribuyen a reforzar la apariencia de verosimilitud en su reconstrucción del pasado. Es así como se produce una translucidez audiovisual en la medida en que la rápida superposición de las diferentes imágenes y sonidos no permiten percibir de manera nítida toda la biografía de la mujer homenajeada en esta producción, sino la selección de retazos de la misma que su director muestra al espectador. El director ejerce una validación de los registros históricos mediante los archivos periodísticos, fotográficos y fílmicos. Esta recomposición del pasado evidencia el poder de las imágenes visuales, las cuales sirven para reforzar los comentarios ofrecidos por la voz en *off* dominante en la diégesis del filme.

La voz narrativa de López Balló permanece detrás de la cámara en todo momento. Su función consiste en entrevistar a testigos presenciales o informados que subrayan las variadas interpretaciones de la historia y de la memoria y así les concede más autoridad al exponer directamente sus voces y rostros ante la cámara. Con estas estrategias, los espectadores se encuentran ante una sobria producción cuyo objetivo es documentar testimonios directos y relevantes sobre la historia silenciada de la dictadura de Pinochet, yuxtaponiendo

imágenes históricas de archivo con un enfoque en primer plano a las personas entrevistadas. Esta mirada en *close-up* se observa desde la primera vez que la audiencia escucha la voz de Marcela, cuya expresión facial se enfoca desde una toma estática, lo cual sirve para humanizar a esta persona que comparte ante la cámara unas fotografías de su infancia mientras le explica tranquilamente a su interlocutor que nunca había tenido un apodo, que la llamaban Marcelita y que era una niña normal. Ella misma reitera esta idea una y otra vez: “yo era una mujer normal, hasta el 11 de septiembre del 73, yo era una mujer normalísima” (24:14-18). Las imágenes que se muestran de la protagonista adoptan una función primordial en el documental, ya que contradicen la violencia asociada tradicionalmente con su figura, siempre visualizada en los medios de comunicación con una metralleta al hombro. Junto a esta imagen violenta, las fotografías de su infancia, que aparecen en una tonalidad en color sepia, se utilizan como fragmentos de una vida congelada del pasado. De esta forma, la cámara yuxtapone titulares en el periódico junto a retratos de su niñez para que Marcela deje de ser clasificada como un monstruo o una heroína en la memoria colectiva chilena. Estos encuentros audiovisuales de la audiencia con la protagonista facilitan nuestro acercamiento a una persona cuyos vagos recuerdos la asemejaban a un espectro del pasado que había sido ignorado hasta el momento. Mediante las entrevistas se muestra la cohesión existente en la polifonía de voces que ayudan a redescubrir el mito creado en torno a la “mujer metralleta.” Asimismo, esta fragmentación de imágenes de la vida de Marcela compone una pequeña representación de lo que supone la retórica de la resistencia femenina contra la dictadura de Pinochet.

En realidad, la agenda política de Francisco López Balló se hace transparente en varias ocasiones, como sucede en una secuencia que enfoca sin ningún tipo de sonido diegético o extradiegético la tumba de Salvador Allende, de la que cuelga una bandera chilena, y el ángulo contrapicado de la cámara hace zoom en el siguiente mensaje: “ni olvido, ni perdón.”



Fig 5: Tumba de Salvador Allende (1:11:01)

Su marcada ideología en defensa de la resistencia efectuada por Marcela se confirma en las últimas palabras que aparecen sobre una pantalla negra y estática con el sonido diegético del mar en los créditos finales, al ratificar la intencionalidad del director de homenajear a las víctimas de la dictadura: “Dedicado a la memoria de todos los caídos en la lucha por nuestra libertad y derecho de expresión y a quienes siguen en las prisiones, reivindicando un país sin desaparecidos ni represión militar” (1:13:20). De esta forma, *La mujer metralleta* consigue su principal objetivo: que la sociedad internacional sepa lo que ocurrió en Chile y que no se olviden estos atentados contra los derechos humanos.

### **Conclusiones: hacia una reescritura de la historia**

En definitiva, *La mujer metralleta* sirve como ejemplificación de la fragmentación de memorias selectivas que componen una pequeña representación de lo que supone la retórica de la resistencia de una mujer exiliada. Igualmente, la pantalla refleja la expresión de la propia subjetividad femenina como instrumento que sirve para denunciar el exilio de una colectividad que tuvo que perder sus raíces abriendo brechas en sus relaciones personales y sociales. Mediante su documental, Francisco López Balló le hace justicia a Marcela Rodríguez Valdivieso para legitimar su autoridad como testigo presencial de la

resistencia contra la dictadura de Pinochet.

Primordialmente, este documental es un producto estético que aumenta la concienciación social y contribuye a cerrar y a sanar las cicatrices de la historia. Marcela Rodríguez Valdivieso ejemplifica el activismo y la lucha femenina contra el régimen de Pinochet, recuperando una página de la historia que fue arrancada de raíz. López Balló demuestra con su documental que los fantasmas de la dictadura están más presentes que nunca, por lo que la urgencia de recuperar estas experiencias se transmite mediante memorias prostéticas al espectador contemporáneo. Su realización también puede interpretarse como un homenaje a tantas mujeres que no tuvieron la oportunidad de hablar y fueron silenciadas durante el Pinochetismo.

Finalmente, por medio del énfasis en una militancia femenina, se rescatan en este documental las voces silenciadas de un pasado plagado de olvidos historiográficos. *La mujer metralleta* reivindica así la importancia de unas mujeres cuya representación había sido omitida por la historiografía oficial, pese a que destacaron por su resistencia activa contra las dictaduras. Estas producciones audiovisuales indagan en los espacios de la memoria para recuperar las sombras de aquellas mujeres que lucharon por defender su ideología política, llegando a constituir auténticos territorios de disidencia. Por último, es preciso reiterar que los documentales históricos como el que aquí se ha analizado contribuyen a dar un rostro visible y humano al activismo femenino antidictatorial que se llevó a cabo desde el frente del exilio, reclamando así un espacio que había sido negado a la gente sin lugar.

## Obras citadas

- Arendt, Hannah. *On Violence*. Harcourt, Brace & World, 1969.
- Calveiro, Pilar. *Política y/o violencia: Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Siglo XXI Editores, 2013.
- Cook, Pam. *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Routledge, 2005.
- Davis, Colin. "État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms." *French Studies*, vol. 59, no. 3, 2005, pp. 373-79.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Traducido por Peggy Kamuf, Routledge, 1993.
- Diana, Marta. *Mujeres guerrilleras: La militancia de los setenta en el testimonio de sus protagonistas femeninas*. Planeta Argentina, 1996.
- Díaz, Gladys. "Roles y contradicciones de la mujer militante en la resistencia y en el exilio." Women's International Resource Exchange Service, 1979.
- Dorfman, Ariel. "Código político y código literario: el género testimonio en Chile hoy." *Testimonio y literatura*, editado por René Jara y Hernán Vidal, Institute for the Studies of Ideologies and Literature, 1986, pp. 170-234.
- Duperron, Celia y Lolita Todeschini. "Pasaje de vida: memoria y representación de la militancia de los padres." *Militancias radicales: Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, editado por Cecilia González y Aránzazu Sarría Buil, Postmetropolis Editorial-Prohistoria Ediciones, 2016, pp. 317-36.
- Fisher, Jo. *Out of the Shadows: Women, Resistance and Politics in South America*. Latin America Bureau, 1993.
- Franco, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Editorial Cuarto Propio, 1996.
- . *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Harvard UP, 2002.
- Gilden Seavey, Nina. "Film and Media Producers: Taking History off the Page and Putting It on the Screen." *Public History: Essays from the Field*, editado por James B. Gardner y Peter S. LaPaglia, Krieger Publishing Company, 1999, pp. 117-28.
- Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. U of California P, 2009.
- González, Cecilia, y Aránzazu Sarría Buil, editores. *Militancias radicales: Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI*, Postmetropolis Editorial-Prohistoria Ediciones, 2016.

- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. U of Minnesota P, 1997.
- Harlow, Barbara. *Resistance Literature*. Methuen, 1987.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, 2008, pp. 103-28.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Routledge, 1995.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno, 2002.
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. U of Minnesota P, 1993.
- . *After Exile: Writing the Latin American Diaspora*. U of Minnesota P, 1999.
- La mujer metralleta*. Dirigido por Francisco López-Balló, producido por Micromega Visa, 2008.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship; The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, editado por Joan Manuel Resina, Rodopi, 2000, pp. 65-82.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia UP, 2004.
- Martínez, Josebe. *Exiliadas: Escritoras, Guerra civil y memoria*. Montesinos, 2007.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana UP, 2001.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Editorial Cuarto Propio, 1998.
- Rodríguez, Marcela. "Testimonio personal de Marcela Rodríguez." octubre 1999, [www.carlos.marighella.nom.br/testigo.htm](http://www.carlos.marighella.nom.br/testigo.htm).
- Rosenstone, Robert A. "History in Images/History in Words." *The History on Film Reader*, editado por Marnie Hughes-Warrington, Routledge, 2009, pp. 30-41.
- Rubio, Patricia. "Lavando la esperanza y Volver a empezar: Muestras del testimonio femenino chileno." *El testimonio femenino como escritura contestataria*, editado por Emma Sepúlveda Pulvirenti y Joy Logan, Asterión, 1995, pp. 177-97.
- Vidal, Hernán. *Política cultural de la memoria histórica: Derechos humanos y discursos culturales en Chile*. Mosquito Editores, 1997.



Vidaurrázaga Aránguiz, Tamara. "Subjetividades sexo genéricas en mujeres militantes de organizaciones político-militares de izquierda en el Cono Sur." *Revista de Estudios de Género: La Ventana*, 2015, vol. 5, no. 41, pp. 7-34.

White, Hayden. "Historiography and Historiophoty." *American Historical Review*, vol. 93, no. 5, 1988, pp. 1193-99.



# El paraíso perdido: La adaptación a la pantalla de *Las viudas de los jueves*

---

Thomas Deveny  
McDaniel College  
[tdeveny@mcdaniel.edu](mailto:tdeveny@mcdaniel.edu)

## Abstract

In 2005, Claudia Piñeiro published *Las viudas de los jueves*, a novel about the life in “countries” (gated neighborhoods) in the greater Buenos Aires, and in 2009, Marcelo Piñeyro adapted it to the screen. Although Mavi, a real estate agent, describes life there as a paradise, we see that problems and hypocrisy dominate throughout the film. Piñeyro utilizes various cinematographic techniques to underscore the economic dichotomy between the “inside” and the “outside” and to emphasize the themes of sex and death. Dudley Andrew emphasizes the importance of “the sociology and aesthetics of adaptation,” and Piñeyro’s film, just like the original novel, reflects what sociological studies by Svampa and Castelo reveal about life in the “countries.” In addition, the film is made in a moment in which Argentina’s economic problems continue. Although Piñeiro’s work is not a detective novel, the structure of the two texts

have elements in common with that genre. Although the film version does not have the moral weight of the original narrative, the film makes us see that life in the “countries” can be paradise lost.

**Keywords:** Film adaptation; Countries; economic divisions

### Resumen

En 2005, Claudia Piñeyro publica *Las viudas de los jueves* sobre la vida en los countries (barrios privados) del Gran Buenos Aires, y en 2009, Marcelo Piñeyro la adapta a la pantalla. Aunque Mavi, una agente inmobiliaria, describe la vida allí como un paraíso, a lo largo de la película vemos que lo que predomina son los problemas y la hipocresía. Piñeyro utiliza varias técnicas cinematográficas para destacar la dicotomía económica entre “adentro” y “afuera” y hacer hincapié en los temas del sexo y de la muerte. Dudley Andrew destaca la importancia de “the sociology and aesthetics of adaptation” y la película de Piñeyro, tanto como la novela original, refleja lo que los estudios sociológicos de Svampa y Castelo revelan sobre la vida de los countries. Además, el film se rueda en un momento en que continúan los problemas económicos argentinos. Aunque la obra de Piñeyro no es una novela negra, la estructura de los dos textos tiene elementos en común con la novela de detectives. Aunque el final de la versión fílmica no tiene el peso moral de la versión original, la película nos hace ver el paraíso perdido que es la vida en los countries.

**Palabras clave:** adaptación cinematográfica; countries; divisiones socio-económicas

**E**n la Argentina, los *countries* son los barrios privados y cercados localizados en el campo y son lugares de residencia para las clases altas del país. Como observa Laura Elina Raso, “La adopción del brutal modelo del neoliberalismo en la Argentina en los años 90 trajo aparejadas consecuencias no sólo económicas... sino también el aumento de las desigualdades sociales y la

construcción discursiva de sujetos ‘exitosos’ o ‘perdedores.’ La emergencia de urbanizaciones privadas fue uno de los síntomas de esta década” (25). En sus estudios acerca de los *countries*, la socióloga Maristella Svampa opina: “Es innegable que este nuevo patrón socioespacial participa de la expansión de un modelo de crecimiento mundial basado en la globalización de las actividades económicas” (51) y que durante la época de Menem, “[d]e manera específica, en la Argentina la acelerada articulación entre lo local y lo global se produjo a partir de la apertura a la inversión extranjera” (52). Svampa también nota el crecimiento del fenómeno: “para el caso del Gran Buenos Aires, en 1994 sólo había 1.450 familias asentadas en este tipo de urbanizaciones; en 1996, cuatro mil. En agosto de 2000, el número de familias llegaba a 13.500” (57). Este fenómeno sigue creciendo ya que el *country* Nordelta, solamente un proyecto cuando Svampa publicó su estudio en 2001, contaba ya en 2010 con una población de unos 14.000 habitantes (“Primera”). La vida en los *countries* pasa del análisis sociológico a la literatura y al cine cuando Claudia Piñeiro publica *Las viudas de los jueves* (2005), Premio Clarín-Alfaguara de ese año que se convierte en un *bestseller* y en 2009 el director Marcelo Piñeyro lleva la novela a la pantalla.<sup>1</sup> El título de la novela viene de una reunión semanal en que las mujeres van solas a comer en un restaurante mientras sus maridos juegan a las cartas.

*Las viudas de los jueves* tiene importancia dentro de la producción cultural argentina de la primera década del Siglo XXI. Es parte de lo que María Cristina Pons llama el “boom cultural que se da a pesar de la crisis, o en respuesta a ella” y ella opina que “en muchos casos la producción cultural argentina de estos últimos años constituye un fenómeno de resistencia cultural” (n.p.). Un análisis del texto fílmico teniendo en mente “the sociology and aesthetics of adaptation” (Andrew 458) nos permite demostrar cómo el director utiliza elementos del lenguaje cinematográfico para enfatizar temas como el materialismo, la avaricia, o la hipocresía de los personajes; y que incorpora

cambios en la narración—en la película hay un mayor énfasis en la idea de la muerte y en la violencia relacionada con el sexo—con el fin de subrayar los efectos a veces ocultos del fracaso de la política del neoliberalismo, el cual va más allá de la dicotomía de “‘exitosos’ o ‘perdedores.’” Así, basándose en una obra única sobre los *countries*, logra una excelente narración fílmica que indaga sobre aspectos importantes de la cultura argentina de principios del siglo XXI.

La acción ocurre en el *country* ficticio “Los Altos de la Cascada” y la autora advierte al principio de la novela que “[t]odos los personajes y situaciones narradas en esta novela son fruto de la imaginación, y cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia” (10). Esta declaración resulta ser irónica, sin embargo, visto que, como Hugo Hortiguera observa, “[e]n efecto, muchos de los detalles que se describen podrían ser leídos a contraluz de las noticias periodísticas que circulaban por esos años sobre algunos casos indescifrables que habían ocurrido en esos barrios cerrados de la periferia porteña” y “la película no desaprovechó la publicidad que la conmoción de todos estos asesinatos misteriosos reales venía produciendo en el público en general” (116).

La obra de Claudia Piñeiro es una novela coral en que cada capítulo se concentra en un personaje o una pareja y la voz narrativa va alternando entre primera persona (la narradora, que a veces usa la primera persona plural, es Mavi, una agente inmobiliaria) y una tercera persona omnisciente. Según Raso, “[e]l relato cambia de narrador en cada capítulo, pero las que narran son, casi siempre, mujeres” (29) y son “distintas voces narradoras que configuran el ‘nosotros’ de esa comunidad” (30), o sea, “[d]iferentes voces que se van entrelazando para construir la imagen del *country*” (31). La narración fílmica se concentra en cuatro parejas: la agente inmobiliaria Mavi (Gabriela Toscano), y su marido Ronnie (Leonardo Sbaraglia), quien no trabaja actualmente; el Tano (Pablo Echarri), gerente de una multinacional holandesa y Teresa (Ana Celentano); Martín (Ernesto Alterio) y Lala (Gloria Carrá); Gustavo (Juan Diego

Botto) y Carla (Juana Viale). También son importantes Juan (Camilo Cuello Vitale), el hijo de Mavi, y Trina (Romina en la novela; Vera Spinetta), la hija de Martín y Lala.

Como un *country* es una comunidad cerrada, solo se permite entrar a los residentes y las personas que trabajan allí. El hecho de usar este anglicismo representa cierto esnobismo, manifestado también en el mayor uso del inglés en la película con respecto a la novela. Raso observa que en la novela hay una división de espacios (*country*/periferia, adentro/afuera) (26). Para Hortiguera, esta narración parece “apropiarse de los términos de la dicotomía sarmentina—siempre latente en la cosmovisión argentina—para exteriorizar una serie de imaginarios de la degradación que se extienden al seno mismo de la ciudad, declinación que ya no es percibida como una forma excepcional y transitoria, sino definitiva” (14). En la primera escena del film, cuando el auto de Mavi entra al barrio privado, tiene que pasar por el portón con guardia y un aviso que reza “Prohibido el acceso a personas ajenas al *country*,” lo cual pone de manifiesto esta división desde el primer momento. Así, vemos que hay una segregación total en la novela entre los residentes del *country* y los del pueblo contiguo, Santa María de los Tigrecitos (98), solamente identificado como “la villa” en la película y que se asocia con el crimen (en particular la droga), especialmente en la vida de Trina. Este espacio latente figura en la vida Trina cuando anuncia a su padre que va “a las villas” y él la llama “loca” (47:58). Con un sarcasmo que forma parte de la emasculación del padre, ella replica: “Te gusta el turismo de aventuras. Es lo mismo, pero es gratis” (48:02) y a pesar de la prohibición de su padre, ella sale y le espeta: “Nadie te escucha” (48:08). Ella le dice a Juan: “Estuve afuera. Afuera de verdad donde están los monstruos de verdad. ¿Dónde crees que conseguí esto?” (32:36-40), mostrándole un paquete de marihuana. Su ironía y su actitud abierta hacia la villa representan una dicotomía generacional que se verá también en la temática sexual.

Para los otros residentes del *country*, es como si ese espacio no existiera y esto se manifiesta en el hecho de que solamente vemos la villa una vez en el film. Esto ocurre cuando Trina deja dinero para la droga detrás de un ladrillo y se encuentra con un guardia del *country* que se la facilita; con una grúa vertical por encima de la muralla que protege el *country*, vemos la villa al fondo. Para la gente del *country*, el espacio afuera representa la barbarie o que los que viven allí son animales como es evidente en la pregunta que hace Lala: “¿Qué pasa si la gente de la villa sale en estampida?” (1:30:11).

En principio el *country* se presenta como un lugar edénico. Cuando Mavi trata de venderle una casa a Gustavo, lo presenta como un ideal, diciendo que vivir allí “[e]s como estar en el paraíso” (14:07). Y su creación del mito continúa cuando conoce a Carla y comenta: “Somos como una gran familia. Esto es parte de su encanto” (16:26-28). Sin embargo, este mito poco a poco se desmorona.<sup>2</sup> Este proceso se evidencia también al nivel lingüístico con las palabras que se usan para hablar de la vida allí. En una comida de los jueves, cuando las mujeres se quejan de sus hijos, Lala responde a Teresa con el mismo mito paradisíaco: “Vivís en un paraíso. Tus hijos te adoran, tu marido es un tipazo. La gente normal no es como vos, la gente normal sufre, siente, tiene problemas, ¿viste?” (1:33:41-50). Pero Teresa se levanta y va al baño donde se revela que su vida no es como los demás la perciben al quejarse: “Nunca me preguntan cómo estoy. [...] Piensan que no tengo necesidades, problemas” (1:38:32), y luego besa a Carla, rompiendo así la imagen de la esposa feliz. En una merienda, Mavi se queja de que su hijo no se integra y Lala dice: “Este lugar es una selva,” (24:57). Este aspecto nos conecta con la interpretación que Carolina Rocha tiene de la novela: “The males of the community compete constantly with each other, struggling to retain (or reluctantly granting) superiority through sports or card games” (126). Más tarde, cuando el Tano y Teresa patrocinan la fiesta de Navidad para los residentes del *country*, ella habla del placer de compartirla con la comunidad, pero Lala le dice a Martín,



“Bla, bla, bla... hipocresía, sentimentalismo” (1:13:19-20), lo cual desmitifica la bondad de los anfitriones y constituye otro paso en el desmoronamiento del concepto del *country* como paraíso.

Aunque las casas y los autos que tienen los residentes indican un alto nivel de ingresos, este nivel resulta ser precario. El guion enfatiza esta precariedad en dos escenas originales. En una conversación entre el Tano y Carla, él admite, “A veces me despierto y me pregunto dónde estoy. Todo parece tan perfecto, tan irreal. Tengo miedo de que alguien diga, ‘Ya está, Tano. Se acabó ... Al transporte público. Al negocio de tu viejo’” (55:04-26). Carla también percibe la falsedad del paraíso: “A veces siento que no soy de acá, que no es mi lugar” y el símil que usa para el *country*—“Es como un escondite”—y el hecho de que tiene miedo “de que me denuncien” (55:35-53), revela que sutilmente asocia la vida del *country* con el crimen. En la escena del entierro de la madre de Luisina (que no existe en la obra original), los comentarios bruscos del Tano representan los problemas de esta sociedad de los *countries*. Como el Tano se aprovechó de la póliza de seguros de una mujer difunta, la hija de la fallecida no quiere verlo. El Tano les echa en cara que “[n]adie quiere pagar el coste de vida aquí... [Creen] que están limpios ustedes que señalan a la gente con el dedo? Ustedes están hasta acá [tocando la barbilla] como yo” (1:20:55-1:21:07). Así, la hipocresía y la corrupción son concomitantes con toda la sociedad de este barrio privado.

A través de la importancia que se da al dinero, el materialismo aparece como otro elemento inherente a los habitantes de este barrio privado. La mujer de Sergio está pasando por un momento difícil por la enfermedad de su madre, y el Tano le recomienda, “Comprale otro auto, llevala a Europa” (09:41-43). Como observa James Griesse en cuanto a los personajes de la novela, “Their class identity is largely based on their level of consumption, and... the objects of their consumption function as signs that indicate their class status and mark their differences from other classes” (57). En la adaptación cinematográfica,

los elementos de la puesta en escena, especialmente las casas lujosas (con sus piletas) y los autos sirven para marcar sus valores de estatus social.

Marcelo Piñeyro también usa el espejo múltiples veces como parte de la puesta en escena para subrayar los problemas internos de los personajes; como notan J. A. Place y L. S. Peterson, en el cine, “mirror reflections, beyond their symbolic representations of fragmented ego or idealized image, sometime assume ominous and foreboding qualities solely because they are so compositionally prominent” (335). El Tano y Sergio se preparan para la fiesta de cumpleaños de Teresa, y el Tano dice que antes creía en Dios, luego en la democracia, pero añade, “¿Sabés en lo que creo ahora? En la guita. Verdadero idioma internacional. Cuando tenés plata en el bolsillo te entienden en todas partes” (09:07-15). Pero al final de este soliloquio, la cámara hace un travelling hacia atrás y nos damos cuenta que todo ese tiempo estábamos mirando su imagen en el espejo, lo cual connota la artificialidad, la hipocresía y la falsedad de que lo que dice. Para el Tano, sin embargo, el espejo es un medio de autoafirmación y del sentido de merecimiento; le dice a Sergio: “Cada vez que te mirás en el espejo, preguntate, ‘¿No me lo merezco todo?’” (09:57-58). Así, el espejo subraya los aspectos negativos de este personaje: el egoísmo, la codicia, y la superficialidad, todo con una sensación de aprensión.

Otros ejemplos de espejos en la puesta en escena a lo largo de la película hacen hincapié en la hipocresía o división interna de los personajes. Cuando entra Martín y el Tano le pregunta si le ha contado a su mujer que no tiene trabajo, aquel se mira en el espejo, una respuesta que indica su hipocresía al ocultar la verdad. Más tarde, cuando los hombres juegan al póker, los vemos primero reflejados en el espejo, lo cual también indica los problemas interiores que tienen, especialmente la hipocresía en cuanto a su verdadero bienestar. En la funeraria, cuando entra Carla, ella y Teresa se abrazan, y Teresa ve el reflejo de ambas en el vidrio de un cuadro en que unos perros cazan ciervos, símbolo de las relaciones en el *country*. Más tarde, ellas se encuentran delante

del espejo del baño en el restaurante, y allí Teresa manifiesta abiertamente sus deseos lesbianos, besando a Carla; de nuevo el espejo refleja la duplicidad y la hipocresía. Por último, al final de la narración, al salir del *country*, llegan al portón, y con Ronnie en el asiento trasero, el guardia trata de disuadirles de salir, pero con el punto de vista de Mavi al volante, la imagen de Ronnie en el espejo retrovisor confirma la decisión de seguir adelante.

El director también usa un foco superficial en varias ocasiones para destacar los problemas individuales o sociales: la falta de escrúpulos, la hipocresía y el encubrimiento de la verdad. Cuando el Tano explica su plan para estafar a gente de dinero con seguros de vida, Ronnie está al fondo al lado de la piletta y dice, “Qué sublime Tano. Cómo desnudás la naturaleza del sistema que es predatorio, por supuesto. Es capitalismo puro. ¿Qué pasaría si no hubiera más gente a que chuparles la sangre?” (38:35-:48). El hecho de estar fuera de foco (con el foco superficial sobre el Tano) implica que Ronnie no entra en el sistema de valores del Tano. En otra escena, Martín, quien ha perdido su empleo sin que lo sepa su mujer, se lava los dientes en primer plano y al fondo, Lala le critica, “Tenés que hacerte notar” (52:07). Al estar ella fuera de foco, el director subraya su ignorancia de la situación verdadera de su marido. La escena termina con un gesto significativo: Martín escupe, lo cual representa su rechazo a su mujer y a todo el sistema. Finalmente, en una escena hacia el final de la película, Ronnie y su esposa están en su cocina; éste sabe que no fue un accidente, que los hombres se suicidaron, y piensa que tiene una obligación moral de decir la verdad a sus esposas. El enfoque superficial cuando él dice, “Lo tengo que decir,” (1:47:58) con Mavi (que está en contra de decirlo) al fondo, fuera de foco, le da cierto peso moral a Ronnie.

Desde el comienzo, los problemas económicos tienen un impacto en las vidas de los personajes, sobre todo la de Martín, quien fue despedido. Su problema financiero se manifiesta simbólicamente de forma física: cuando hace cuentas y comprende que está en un aprieto económico, le sangra la

nariz. Y esto ocurre otra vez cuando está manejando su minivan (un vehículo que representa su supuesto bienestar económico) y tiene que salir de la carretera: no poder llegar directamente a casa simboliza su incapacidad de pagar la mansión lujosa que habita. Aunque en la novela es evidente que su mujer se da cuenta de la situación laboral de Martín (142), en la película, el esposo oculta con éxito esta verdad dolorosa. Por consiguiente, el problema más grande que tiene Martín es la falta de comunicación con su pareja.<sup>3</sup> En la escena al principio de la película, cuando Martín dice a Tano que tuvo “[e]ntrevistas nada más,” implicando que no aún tiene trabajo, el Tano sugiere, “Lala podría darte una mano en todo esto [...]. ¿Todavía no le dijiste nada?” (10:46-54). Esta falta de comunicación culmina en una escena que empieza con un primer plano de Martín, sentado en su salón con luces navideñas al fondo que subrayan la supuesta felicidad de la familia. Martín empieza diciendo, “Tenía que haberte dicho antes...” (1:23:44) Luego echa la culpa a la situación macroeconómica y al país en que viven: “No hice nada mal, Lala. Lo que se cayó fue el país... vendemos la casa... dejame terminar [...] ir a Miami. Escojamos un país serio. Nosotros nos merecemos eso, ¿no?” (1:24:08-1:25:13). Pero la cámara empieza un travelling hacia atrás, y nos damos cuenta de que no hay nadie en el salón y que Martín habla al vacío. La repetición de su frase, “Tenía que habértelo dicho antes” (1:25:56, 1:26:06) dirigida a un sillón vacío intensifica la vergüenza y la hipocresía de este personaje.

En la película los problemas no son solamente financieros. Así, por ejemplo, mientras que en la novela los problemas del Tano surgen cuando pierde su trabajo en la compañía holandesa (171), en la película, predominan sus problemas de pareja. Se da mucho más énfasis al sexo en la película que en la novela y casi siempre tiene connotaciones negativas. El sexo en el film es mayormente otro síntoma del fracaso y, así, desmiente el concepto de los “exitosos.” Esto se ve especialmente en la relación entre el Tano y Teresa. La primera vez que hay un episodio romántico entre ellos, Teresa se encuentra en

su camión cepillándose del pelo delante de un espejo. El Tano entra, se quita la camisa; luego se acerca a Teresa y le toca el tirante de su camión, un gesto que se va a repetir en otra escena más tarde con un nuevo significado. Teresa, sin embargo, no muestra mucho interés y empieza a hablar de una pareja que se compró una casa en Montreal para que puedan esquiar todo el año. Tano le quita el cepillo (un gesto de dominación) y la besa. El corte al primer plano de Teresa de perfil demuestra lo mal que va su relación sexual cuando ella se queja: “Espacio, bruto” (29:16), y luego en tercer plano vemos que Tano le practica sexo oral, pero de forma inepta. La insatisfacción de Teresa parece empujarla hacia otros deseos.

De hecho, los deseos lesbianos de Teresa se hacen cada vez más evidentes. Si bien en la novela, la posible relación lesbiana es entre Carmen Insúa y su mucama, Gabina,—éste es un ejemplo de cómo la película capta el espíritu de la novela cambiando la narración original—en la película encontramos la siguiente escena: Cuando Carla y Teresa visitan el viejo establo, de repente salen unos cuervos, lo cual es un presagio de algo negativo; Teresa se asusta y comenta, “Menos mal que me agarraste” (1:05:45). Luego le quita las gafas a Carla y le toca la frente. El primer plano de la cara de Teresa manifiesta deseo sexual. Más tarde, Teresa se encuentra en su estudio usando su computadora; en una foto, borra la imagen del Tano y los demás y mueve la imagen de Carla al lado de la suya. Al entrar su marido, vuelve a la imagen original para esconder este deseo latente. Luego el Tano le baja el tirante de su camión (igual que hizo en la escena romántica anterior) y ella se la sube en un claro gesto de rechazo. El Tano pregunta, “¿Venís a dormir?” y ella contesta con una mentira: “Ahí voy” (1:12:01), y vuelve a borrar la imagen de su marido, poniendo la de Carla a su lado de nuevo. De esta manera, el borrado metafórico anticipa el borrado físico. Sus deseos lesbianos culminan en la escena en el baño del restaurante cuando Carla la sigue allí. En contraste con la vida perfecta que Lala pinta para Teresa, ésta se queja, “Piensan que no tengo necesidades, problemas, que yo

no siento. Yo siento cosas, Carla” (1:38:43). El vestido que lleva Carla—rojo con amplio escote—subraya el elemento erótico de la escena. Teresa le toca el hombro y como Carla no reacciona de forma negativa, Teresa le besa los labios. Así, el deseo lesbiano destruye el mito de su matrimonio ideal.

En contraste con la novela, el sexo en la película es parte de la violencia del lugar.<sup>4</sup> Cuando ven los fuegos artificiales, Teresa advierte a Gustavo sobre su abuso doméstico hacia Carla: “Si la lastimás otra vez te vas a meter en problemas” (1:14:48-50). Cuando Carla vuelve a casa, Gustavo se acerca a ella y lo que empieza como un encuentro sexual se transforma en violencia, ya que él trata de estrangularla con su cinturón. Más tarde, Trina es víctima de una violación cuando el guardia que le suministra drogas la encuentra a solas en una casa en construcción; además, el agente sugiere que va a poder controlarla en el futuro porque tiene un video en el que ella aparece vendiendo droga y le declara, “Sos mi gata, sos mi esclava” (1:33:16-17). El único encuentro sexual positivo es entre Trina y Juan, una relación que ella inicia en el parque; después de su violación, Juan la consuela y ella declara al abrazarlo: “Quiero que te quedes conmigo. [...] Sos tan lindo, Juan, tan bueno.” (1:44:25-50). El sexo/violencia es, pues, otro elemento sórdido que existe debajo de la fachada de la vida perfecta, con una única luz de esperanza puesta en la generación joven.

Aunque no hay en la novela ningún detective o policía como protagonista que investigue el asunto, la estructura de la obra de Piñeiro tiene elementos importantes en común con una novela de detectives. Según Victor Erlich este género es “a remarkably clear example of the crucial narrative principle of ‘deliberately impeded form’” (178), ya que el narrador retiene información para crear misterio y suspense. Hay un elemento de suspense, pero lo importante es el retrato de esta sociedad cerrada que ofrece la novela. En este sentido, la novela exhibe una estructura circular: al principio de la narración, tres hombres aparecen muertos en una pileta (23) y después se da una analepsis que describe los antecedentes de este evento hasta llegar otra vez al presente.

Aunque el título de la narración sugiere la muerte, en la versión fílmica hay más énfasis en este tema desde el principio: durante los créditos del film, hay imágenes de los cadáveres flotando en la pileta durante 2 minutos, 54 segundos, con encuadres que varían desde un tercer plano a un primer plano. Por consiguiente, sabemos desde el primer momento que hay víctimas y hacia el final de la novela, Mavi se entera de la muerte de los hombres, que fueron electrocutados (288).

Aunque la película mantiene esta estructura circular de la novela, con la escena repetida en que Mavi lleva a Ronnie al hospital, el director efectúa un cambio importante en la estructura narrativa al incorporar cuatro saltos temporales que nos llevan al presente, siempre haciendo hincapié en la muerte. El primer salto ocurre después de una pesadilla de Gustavo en la que piensa matar a su esposa, preparando así el terreno para el salto en que Mavi acompaña a Teresa en una funeraria para seleccionar ataúdes. En ese segundo salto, siguen allí y el empleado de la funeraria le pide a Teresa que firme un documento y entran Carla y Lala. En el tercero, El Tano, sentado en un sillón, está leyendo un diario mientras bebe whiskey con la música de “Que reste-t-il de nos amours?” (59:35-46) de Charles Trenet al fondo (cuya letra capta la esencia de su relación con Teresa). Se levanta y casi pisa el diario en el suelo; vemos que estaba marcando los anuncios de defunciones, parte de su plan fraudulento sobre la llamada viaticación de los seguros. Esta referencia a la muerte provoca el cuarto salto temporal, con el corte a primer plano de la cara de Tano muerto con algodón en la nariz, pero la música francesa continúa mientras le aplican maquillaje al cadáver. Este puente sonoro borra la línea entre la vida y la muerte de los personajes. En este último salto temporal, el color morado de las vestiduras del cura en la capilla para el funeral se ve reflejado en un ataúd.

Además de estos saltos temporales, hay otros elementos que subrayan el tema de la muerte a lo largo de la película. Al principio hay una fiesta para el

cumpleaños de Teresa, y todos se visten de blanco. Lala dice que “en la India el blanco es color de la muerte,” pero el Tano replica, “Porque la muerte es pureza allá, no mugre como acá” (12:33-35), lo cual sugiere que su propia muerte va a ser causada por problemas. Luego, cuando Gustavo se despierta de su pesadilla, Carla pregunta qué le pasa, y su marido contesta, “Soñé que te mataba” (42:07). Quiere hacer una cita con su terapeuta, lo que sirve de sinécdote para la sociedad argentina, ya que la Argentina es el país con más terapeutas en el mundo (Romero). Más tarde, Gustavo trata de estrangular a Carla con el cinturón de ella y termina llorando en sus brazos. Esto representa un cambio respecto a la segunda escena de abuso doméstico de la narración original cuando “Gustavo, con el puño cerrado, le acertó un golpe en la mandíbula” (237), mientras intensifica los problemas psicológicos del marido y los sentimientos conflictivos de la mujer.

El tema de la muerte también surge sutilmente en comentarios a lo largo del film. Cuando Teresa está usando su computadora, el Tano le dice: “La madre de Luisina está muy mal” (1:12:13) a causa de la enfermedad terminal de su madre. En la escena en que el Tano le practica sexo oral a Teresa, ella dice: “Debería matarte, pero te veo allí abajo...” (29:30). Después de que Carla sufre un incidente de abuso doméstico, Teresa le ofrece píldoras (Tano había descubierto Prozac en su bolso), pero Carla contesta: “No quiero soporíficos ... Me hacen sentir muerta por dentro, medio zombie” (1:06:53-59). Y en un partido de tenis, Gustavo y el Tano son compañeros y cuando aquél falla mucho, éste le aconseja que imagine a los otros jugadores como muertos (1:01:40). Y hacia el final, cuando Ronnie vuelve a casa y pregunta a su esposa si se sentiría aliviada si él no estuviera, Mavi replica: “Si estás pensando en deshacerte de mí, te mato” (1:46:21). Sin embargo, el momento en el que se pone mayor énfasis sobre la muerte tiene lugar en la conversación sobre la misma antes del suicidio al lado de la piletta del Tano y sus tres amigos. Estas referencias constantes a la muerte nos llevan inexorablemente a la tragedia



final. Asimismo, con ironía dramática, Marcelo Piñeyro conecta el tema de la muerte con la hipocresía de la sociedad en la escena al final de la película en la que Ronnie revela la verdad a las tres viudas. Teresa, sentada en el sofá entre Carla y Lala, frente a Ronnie, contesta a sus acusaciones. Durante cada declaración retórica que hace Teresa—que Tano no la quería, que Gustavo no quería a Carla y que Martín no quiso admitir que ya no tenía empleo—la cámara se enfoca en cada mujer en cuestión, destacando la hipocresía de la situación.

Los problemas macroeconómicos del país aparecen de un modo más marcado en la versión fílmica de *Las viudas*, ya que Piñeyro utiliza imágenes de archivo, que pone en las noticias en la televisión, para captar el caos callejero. En dos ocasiones, Ronnie mira las noticias y ve saqueos, policías a caballo y escuchamos el informe de que 27 personas fueron asesinadas por la policía, con el sonido de sirenas subrayando el ambiente amenazante. Estos problemas afectan directamente a los personajes: mientras el empleado de la funeraria atiende a Teresa y Mavi, recibe una llamada en la que habla de las cuentas congeladas. Martín se queja de que quería mantener su dinero en el país por los intereses altos, pero ya es tarde. En una de las pocas escenas de la película que transcurren afuera del *country*, hay una cola de autos en una gasolinera y se escucha en la radio un informe sobre los problemas del país, mientras escuchamos sirenas al fondo y vemos que Martín está en atrapado en el atasco, lo cual es tanto metafórico como físico.

El tema de las apariencias es importante tanto en la novela como en la película. Griesse observa que “Piñeyro’s novel uses the broad theme of appearances to question consumption as a basis for citizenship and to critique the neoliberal turn in Argentina as a solid foundation for economic modernization and prosperity” (57) y que “the novel’s implicit critique of consumerism nor the idea that neoliberal capitalism offered merely a superficial illusion of prosperity without a solid foundation, both of which are

tied to the theme of appearances in the novel” (59). En la película, cuando Mavi y Ronnie van a la casa de Carla y Gustavo, Mavi le comenta a su marido: “Las apariencias engañan” (15:18). Así el guion capta este tema importante en una frase escueta.

Es importante señalar que el final de la película tiene un cambio importante con respecto a la obra original. En la novela, Juan ofrece una prueba de lo que ocurrió en la pileta: él y Romina solían espiar y sacar videos de los vecinos, y muestra el video a sus padres de los últimos momentos de vida del Tano y sus amigos: Gustavo no quiso suicidarse y el Tano lo tiró a la pileta y, así, en realidad lo mató en el momento del suicidio (314-15). Para Rocha, “Not surprisingly, the two characters who manage to see the domestic tensions, social prejudices and general xenophobia of the gate community’s members are its two disaffected, maladjusted, and marginalized teenagers” (127). Cuando Juan sugiere que vayan a la policía, Ronnie tiene dudas y no sabe qué hacer, pero su hijo dice “¿No sabés? Hay veces en que uno sí o sí tiene que saber” (316). Se van en su auto y el final abierto da la impresión de que van a salir para denunciar el crimen. En un sentido, en la novela, Juan resulta ser el “detective,” puesto que “resuelve” el crimen. Así, se sigue la pauta del género detectivesco contemporáneo, en el que, como calcula Richard Alewy, solo entre el diez y el veinte por ciento de los sabuesos son detectives oficiales (67).<sup>5</sup> El final implícito cumple con otro elemento importante del género, ya que como afirma Dennis Porter, la narración tradicional de detectives “moves from mystery to solution and from crime to punishment or, if not to punishment, at least to arrest” (85) y añade: “The classic structuring question is always ‘Whodunit’ and secondarily, how will justice be done” (125). En la película, no hay ninguna referencia a la prueba del crimen que tiene Juan, aunque éste sigue teniendo un peso moral cuando dice, “Vámonos de acá. Lo hacemos lo antes posible. Vendé la casa, Ma. No tenemos nada que ver con este lugar ni con esta gente” (1:51:03-11). Así, el abandono del *country* es más

definitivo en la película sin el peso moral del original, visto que no hay ninguna intención de denunciar el crimen a las autoridades.

Al examinar cualquier adaptación cinematográfica, hay que considerar la importancia de “the contact between the social, political and cultural contexts” de los dos textos (Faulkner 7). Si bien la novela de Piñeyro refleja los problemas socioeconómicos y psicológicos que manifiestan los informes sociológicos de Svampa y Castelo sobre los *countries*, la adaptación cinematográfica de Piñeyro los subraya, reflejando los problemas económicos argentinos que continúan en el año en que se rueda la película (Gambina). Esto y el hecho de contar la película con más de medio millón de espectadores—el doble de los lectores que compraron el libro—hace que el film de Piñeyro sea aún más relevante para la sociedad argentina.<sup>6</sup> La cuestión económica también tiene que ver con la producción de la película: es una coproducción entre España (65%) y Argentina (35%) (“Largometrajes”), rodada en *countries* argentinos y en la Ciudad de la Luz en Alicante. Estos porcentajes indican la importancia de las coproducciones en el cine argentino actual.

La explosión del neoliberalismo tuvo un efecto profundo en la sociedad argentina. Sebastián P. Salvia nota que “las reformas neoliberales generaron el deterioro de las condiciones de vida de amplios sectores de la clase trabajadora, que se tradujo en el aumento del desempleo y una mayor desigualdad en la distribución del ingreso” y también “generaron diversas formas de protesta social,” especialmente “una alta conflictividad sindical” (110, 116), algo que Piñeyro representa al final de la película. Sin embargo, en *Las viudas de los jueves* vemos que las clases altas también fueron afectadas. Las reseñas de la película en los dos diarios más importantes del país, *La Nación* y *Clarín*, destacan la importancia de esta película de denuncia social, considerándola una “[m]etáfora sobre el resquebrajamiento económico, social y moral que puso fin a la década de los 90” (López) y “un fresco social sobre el ascenso y caída de nuevos ricos, a lo largo de los ‘90, encerrados en el paraíso/prisión

de un *country*” (Frías). El análisis de la película realizado nos permite un nuevo entendimiento de este fenómeno, al destacar los cambios en la adaptación fílmica que hacen hincapié en la hipocresía (especialmente con el espejo como parte de la *mise-en-scène*), la insatisfacción o la violencia sexual y la muerte, todo lo cual manifiesta plenamente los síntomas de esta explosión del neoliberalismo. La adaptación cinematográfica de *Las viudas de los jueves* demuestra que efectivamente, el paraíso de los *countries* argentinos realmente puede ser un paraíso perdido.

## Notas

- 1 Hay otras aproximaciones fílmicas a la temática de los *countries* en la Argentina: *Una semana solos* (2008) de Celina Murga y *La ciudad que huye* (2006) de Lucrecia Martel.
- 2 Para los que vieron el trailer oficial de la película, este proceso de desmoronamiento se sintetiza en unas frases escuetas: “Una vida idílica / Tres muertes / Una verdad que hay que silenciar / El paraíso está al punto de estallar / El lado oscuro de una vida perfecta” (“Trailer”), frases que también nos permiten vislumbrar la temática del film.
- 3 Para Hortiguera, la novela tiene “personajes caracterizados por su opacidad, su insinceridad y su imposibilidad por entablar una comunicación franca con el otro, aun dentro de sus propias fronteras” (120).
- 4 Carolina Rocha mantiene que la novela es “an illustration of the correlation between systemic violence and social exclusion” (124), y la versión cinematográfica subraya este concepto.
- 5 Para Raso la novela es un “relato policial” y dice que “Romina y Juani son los detectives (o testigos) involuntarios del suicidio y crimen” (33).
- 6 La película tuvo 522.004 espectadores en Argentina (*Anuario de la industria del cine* 2010) y 67.629 en España (*Boletín*). Al cumplir su décimo aniversario (2015), el libro había vendido unos 250.000 ejemplares (Luján Picabea). Después del éxito de esta película, dos obras más de Piñeiro fueron llevadas a la pantalla: *Betibú* de Miguel Cohan (2014) y *Tuya* de Edgardo González Amer (2015).

## Obras citadas

- Alewy, Richard. "The Origin of the Detective Novel." *The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory*, editado por Glenn W. Most y William W. Stowe, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, pp. 62-78.
- Andrew, J. Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford UP, 1984.
- Anuario de la industria de cine* 2010. INCAA, [www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2018/10/Anuario\\_2010.pdf](http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2018/10/Anuario_2010.pdf) Fecha de acceso: 3 ago. 2015.
- Boletín informativo* 2010. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales – Ministerio de Cultura, [www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:3d8f1822-d5a0-4404-a8de-7321a238a57c/32-indice-largos.pdf](http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:3d8f1822-d5a0-4404-a8de-7321a238a57c/32-indice-largos.pdf) Fecha de acceso: 4 ago. 2015.
- Castelo, Carla. *Vidas perfectas: Los countries por dentro*. Sudamericana, 2007.
- Erich, Victor. *Russian Formalism: History-Doctrine*. Mouton, 1955.
- Faulkner, Sally. *Literary Adaptations in Spanish Cinema*. Tamesis, 2004.
- Frías, Miguel. "Ascenso y caída en el country." *Clarín*, 10 sep. 2009, [www.clarin.com/ediciones-anteriores/ascenso-caida-country\\_0\\_Bk9bYaOATFx.html](http://www.clarin.com/ediciones-anteriores/ascenso-caida-country_0_Bk9bYaOATFx.html) Fecha de acceso: 7 mar. 2017.
- Gambina, Julio C. "La Economía Argentina durante la crisis económica mundial." *El blog de Julio C. Gambina*, mayo 2009, <http://juliogambina.blogspot.com/2009/05/la-economia-argentina-durante-la-crisis.html> Fecha de acceso: 23 jul. 2020.
- Griesse, James. "Economic Crisis and Identity in Neoliberal Argentina: Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*." *The Latin Americanist*, vol. 57, no. 4, 2013, pp. 57-71, <http://doi.org/10.1111/tla.12009> Fecha de acceso: 31 ene. 2014.
- Hortiguera, Hugo. "Después de la globalización, la destrucción de lo social en dos filmes argentinos: *Las viudas de los jueves* y *Carancho*." *Letras Hispanas*, vol. 8, no. 1, Spring 2012, pp. 112-127, <http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:73bf0177-ee9c-469e-9d1f-d48a2e3e8a05/H.Hortiguera.pdf> Fecha de acceso: 29 ene. 2014.
- "Largometrajes realizados en coproducción con otros países." *Boletín informativo* 2010. *Anuario de cine. Año 2010*. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. [www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:092b2684-6e15-4387-8bc9-ffc6c68b75da/05-largos-coproducidos.pdf](http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:092b2684-6e15-4387-8bc9-ffc6c68b75da/05-largos-coproducidos.pdf). Fecha de acceso: 4 ago. 2015.
- López, Fernando. "Dinero, trivialidad y vidas vacías." *La Nación*, 10 sep. 2009. [www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/dinero-trivialidad-y-vidas-vacias-nid1172611/](http://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/dinero-trivialidad-y-vidas-vacias-nid1172611/) Fecha de acceso: 23 jul. 2020.
- Luján Picabea, María. "Aniversario: *Las viudas de los jueves* cumplió una década."

*Clarín*, 25 dic. 2015, [www.clarin.com/literatura/las\\_viudas\\_de\\_los\\_jueves-claudia\\_piñeiro-una\\_decada\\_0\\_SJBejhR\\_wml.html](http://www.clarin.com/literatura/las_viudas_de_los_jueves-claudia_piñeiro-una_decada_0_SJBejhR_wml.html) Fecha de acceso: 7 mar. 2017.

Piñeiro, Claudia. *Las viudas de los jueves*. Clarín-Aguilar, 2005.

Place, J. A. y L. S. Peterson. "Some Visual Motifs of Film Noir." *Movies and Methods*, Vol. 1, editado por Bill Nichols, U California P, 1976, pp. 325-38.

Pons, María Cristina. "Neoliberalismo y producción cultural: Reflexiones sobre la 'explosión cultural' argentina post-crisis del 2001." *Espéculo*, vol. 41, marzo-junio 2009, <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/neolibe2.html> Fecha de acceso: 8 mar. 2017.

Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*, Yale UP, 1981.

"Primera vez de Nordelta, el gigantesco barrio privado." *Clarín*, 28 oct. 2010, [www.clarin.com/sociedad/Primera-Nordelta-gigantesco-barrio-privado\\_0\\_B1kfAQo6wml](http://www.clarin.com/sociedad/Primera-Nordelta-gigantesco-barrio-privado_0_B1kfAQo6wml) Fecha de acceso: 23 jul. 2020.

Raso, Laura Elina. "El edén cercado: Segregación espacial y construcción de identidades en las urbanizaciones privadas." *Tópicos del seminario*, vol. 24, 2010, pp. 25-39, <http://href.scielo.org/4hjj55> Fecha de acceso: 17 jun. 2014.

Rocha, Carolina. "Systemic Violence in Claudia Piñeiro's *Las viudas de los jueves*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 15, 2011, pp. 123-29.

Salvia, Sebastián P. "La caída de la Alianza: Neoliberalismo, conflicto social y crisis política en Argentina." *Colombia Internacional*, vol. 84, mayo-agosto 2015, pp. 107-38, <http://dx.doi.org/10.7440/colombiaint84.2015.04> Fecha de acceso: 7 mar. 2017.

Svampa, Maristella. *Los que ganaron: La vida en los countries y barrios privados*. Biblos, 2001.

"Trailer oficial de *Las viudas de los jueves*." 24 ago. 2009, [www.youtube.com/watch?v=IG0F-h5IKVQ](http://www.youtube.com/watch?v=IG0F-h5IKVQ) Fecha de acceso: 8 mayo 2020.

*Las viudas de los jueves*. Dirigido por Marcelo Piñeyro. Castafiore Films / Haddock Films / Televisión Federal / Tornasol Films, 2009, DVD.

**e**

Section VI

New Transnational  
Typologies





# From the Life to the Mind of the Writer in the Literary Biopic: Andrucha Waddington's *Lope* and Ray Loriga's *Teresa*

---

Julien Jacques Simon  
Indiana University East  
[jjsimon@iu.edu](mailto:jjsimon@iu.edu)

## Abstract

*Lope* (Andrucha Waddington 2010) and *Teresa* (Ray Loriga 2007) have much in common. Both biopics center on a revered literary figure of the Spanish Golden Age. However, in spite of their many commonalities, these films embody two distinct tendencies in the contemporary literary biopic genre: one more “typical,” represented by *Lope*, that focuses heavily on plot development and another, represented by *Teresa*, that aspires to visually transpose to the screen aspects that relate to the main character’s interiority. Although *Teresa* has features of the “typical” contemporary literary biopic, it innovates the genre significantly by moving its focus from the life to the mind of the writer. Loriga uses the language of cinematography to depict the imagery and affective

qualities of the mysticism of Teresa de Ávila—the force behind her writings—, creating a film that emphasizes image and emotions over plot. *Teresa* thus brings a different sensitivity to the literary biopic, which deviates from more formulaic films. Centering on the author's mind can indeed be a new path for filmmakers to innovate the biopic genre, particularly in its literary strand. Finally, these two biopics illustrate the need to expand the scholarly conversation about the contemporary literary biopic genre, as they both engage with and deviate from the formula established by Anglo-Saxon biopics.

**Keywords:** Loriga; Waddington; Lope; Teresa of Avila; biopic; mind; film; Golden Age

### Resumen

*Lope* (Andrucha Waddington 2010) y *Teresa* (Ray Loriga 2007) tienen mucho en común. Ambos biopics se centran en una figura literaria venerada de las letras españolas del Siglo de Oro. Sin embargo, a pesar de las muchas características que comparten, estas películas encarnan dos tendencias distintas en el género del biopic literario contemporáneo: una más “típica”, representada por *Lope*, que se centra fuertemente en el desarrollo de la trama y otra, representada por *Teresa*, que aspira a trasladar visualmente a la pantalla los aspectos que se relacionan con la interioridad del personaje principal. Aunque *Teresa* tiene rasgos del biopic literario contemporáneo “típico”, innova significativamente el género al enfocarse en la mente del escritor más que en su vida. Loriga utiliza el lenguaje de la cinematografía para trasladar a la pantalla el imaginario y las cualidades afectivas del misticismo de Teresa de Ávila—la fuerza catalizadora de sus escritos—, creando así una película que enfatiza la imagen y las emociones por encima de la trama. *Teresa* aporta así una sensibilidad diferente al género del biopic literario, que se desvía de la fórmula más estándar. Centrarse en la mente del autor puede ser, en efecto, una nueva pauta para innovar el género del biopic, particularmente en su vertiente literaria. Finalmente, estas dos películas ilustran la necesidad de ampliar el discurso académico sobre el género del biopic literario contemporáneo, ya que adoptan y a la vez se desvían de la fórmula establecida por los biopics anglosajones.

**Palabras clave:** Loriga; Waddington; Lope; Teresa de Ávila; biopic; mente; película; Siglo de Oro

### ***Lope, Teresa, and the Contemporary Literary Biopic***

*Lope* (Andrucha Waddington 2010) and *Teresa* (Ray Loriga 2007) have much in common. Both biopics center on a revered literary figure of the Spanish Golden Age: Playwright Lope de Vega (1562-1635) and writer Teresa de Ávila (1515-1582), respectively. In both biopics, the difficulties that they encounter constitute an important thread. Additionally, their stories begin right before they reach a pinnacle in their lives, when they are still becoming their most memorable selves, a feature that connects them to current international trends in the literary biopic.<sup>1</sup> In this essay, I will show that in spite of their many commonalities these films embody two distinct tendencies in the contemporary literary biopic genre: one more “typical” represented by *Lope* that focuses heavily on plot development and another represented by *Teresa* that aspires to visually transpose to the screen aspects that relate to the main character’s interiority. Although *Teresa* has features of the “typical” contemporary literary biopic (such as the abovementioned “becoming” trope or the hurdles encountered in life), it innovates the genre significantly by moving its focus from the life to the mind of the writer.

One of the main aspects of the contemporary literary biopic genre has been to create an “autoresque landscape”<sup>2</sup> by weaving the authors’ biography with their literary production. Shachar discussed this feature in relation to *Becoming Jane* (Julian Jarrod 2007)<sup>3</sup> and we can see it in biopics such as *Molière* (Laurent Tirard 2007), *Young Goethe in Love* (Philipp Stölzl 2010) and *Shakespeare in Love* (John Madden 1998), among many others. This blending mainly occurs on a plot level: the stories of the *fictional* characters in the works written by these authors are used (sometimes verbatim) to tell the

stories of the *actual* authors in the biopics, thus blurring the line between the literary adaptation and the biopic genre.<sup>4</sup> However, in *Teresa* the blending of life and literature takes place on a more visual level. As we will see, Loriga uses the language of cinematography to transpose to the screen the imagery and affective qualities of the mysticism of Teresa de Ávila—the force behind her writings—, creating a film that emphasizes image and mood over plot. *Teresa* thus brings a different sensitivity to the literary biopic, which deviates from more formulaic biopics such as the above-mentioned *Shakespeare in Love*, *Becoming Jane*, or *Young Goethe in Love*.

Before delving further into the subject, it is important to clarify that this essay will not discuss the biopics' politics/ideology<sup>5</sup> or their financial/industry-related aspects.<sup>6</sup> It will be neither a discussion about the films' reception and their lackluster success at the box office<sup>7</sup> nor a reflection on the intersection of commercial considerations and artistic decisions made by the directors and producers of these films; nor will it be an exploration of the historical "truth" of the two biopics (that is, whether they accurately portray the lives of these authors).<sup>8</sup> My main focus here will be to compare and analyze these two films, *Lope* and *Teresa*, with the ultimate purpose of showing how *Teresa* innovates the literary biopic genre.

### **Life: The "Becoming" Trope**

In *Lope*, the "becoming" trope constitutes the framing narrative. When the movie opens, Lope is a penniless soldier not necessarily inclined to the *belles lettres*, but eager to improve his situation in society. When it ends, he has established himself as a successful playwright, no longer struggling economically. He has become the Lope of the contemporary public's imagination: passionate, brilliant, and scandalous. Indeed, besides his tumultuous love life, Lope is remembered today as the master of poets, for the prolific nature of his dramatic output and for being the father of the modern

stage. Lope is often referred to as “el Fénix de los ingenios” [the Phoenix of Wits] because of the verve and brilliance of his writing and Cervantes himself called him “el monstruo de naturaleza” (the monster of nature), alluding to the sheer number of literary texts he penned.<sup>9</sup> Although about 400 of his plays have survived,<sup>10</sup> there could be twice as many (Morley and Bruerton). And he is the author of numerous collections of poems as well as some works of prose. His *Arte nuevo de hacer comedias* (The New Art of Writing Plays 1609), in which he outlines the renovations and precepts that turned theatrical performances into a thriving art form and business, has left an indelible mark in the history of theater. It is this facet of Lope’s life that Waddington chose to emphasize: Lope the poet and renovator—“in the making”—of the Spanish stage.

Saint Teresa of Ávila was arguably the most prominent female writer in sixteenth century Spain. She was also a nun, mystic, and Saint (she was beatified in 1614, canonized in 1622, and made a Doctor of the Church in 1970), who was a reformer of the Carmelite order and founded the order of Discalced Carmelite Nuns. In a comparative study of the three biographical films on Teresa de Ávila that exist up to this day (by Orduña in 1962, Molina in 1983, and Loriga in 2007), Celia Martín-Pérez identifies two phases in the representation of the development of Teresa: The first phase is her spiritual journey when she becomes a nun at age 19 until she founds the first convent. It is during this time period that she spiritually matures, refines her theological aspirations, and develops her own ideas regarding Church doctrines. The second phase is when she becomes a religious leader who will found the Order of Discalced Carmelites and subsequently several convents throughout the Peninsula. Loriga emphasizes the former phase and, as Martín-Pérez points out, his “film closes just when the first convent is established [and] skips over the rest of Teresa’s untiring work as an organizer” (26). It is the phase of Teresa’s life when she is in the making that interests Loriga, when Teresa is not yet the Saint that history favors.

### **Life: Fighting Resistance**

As George Custen has long noted in his seminal work, overcoming the resistance that the hero encounters in society or within his/her own family or circle of friends is a hallmark of the classical Hollywood biopic.<sup>11</sup> It continues to be a frequent framing narrative of contemporary biopics, whether or not they focus on literary figures. For example, one can think of *Wilde* (Brian Gilbert 1997) on Oscar Wilde, who faced the ire (and justice) of his contemporaries because of his sexual orientation, or *Howl* (Rob Epstein and Jeffrey Friedman 2010) on Allen Ginsberg (Beat Generation), whose eponymous poem dedicated to Carl Solomon was deemed obscene. Both films include several trial scenes that symbolize society's rejection of who they were. Additionally, both in *Becoming Colette* (Danny Huston 1991) and *Colette* (Wash Westmoreland 2018) the eponymous protagonist has to eventually combat her husband to establish herself as a writer and a person. In *Lope* the resistance comes from the "theater establishment," represented by Don Jerónimo Velázquez (Juan Diego), the theater impresario who will eventually accept his new approach to theater, while in *Teresa* this resistance will come from the Church.

Lope's difficulties start off with his economic struggles, which are akin to those of his fellow compatriots: to survive in a society exhibiting stark inequalities. Although he is a soldier, Lope is broke. Upon his return from the Azores expedition, poorly groomed and dressed, he asks an old friend, a servant of the Marqués de las Navas (Selton Mello) to loan him some decent clothes to appear before his mother as a successful soldier. Then, he proudly shows her a purse supposedly full of golden coins, which turn out to be mere nails. When Lope's mother dies, he is unwilling to accept the dire financial situation of his family and worries about the "¿*Qué dirán?*?" [What will the others think?].<sup>12</sup> In order to offer the grandiose ceremony that his mother deserves, he takes out a loan from a shady moneylender. "*La honra*" [honor/reputation], or the need "to keep up appearances," is a literary trope and

a facet of early modern Spain that surfaces throughout the first part of the film.<sup>13</sup> Lope's troubles will also begin as he attempts to get ahead in the world of theater. The first illustration of his troubles comes when Don Jerónimo Velázquez complains of Lope's "arreglos" (arrangements) to the play he had asked him to just "copy," to learn the ropes as he was just starting in this line of work (21:50). Lope's genius will become obvious to the viewer afterward, during the first performance of a play (Cervantes' *El cerco de Numancia*) that features his *arreglos* or new art/way of staging plays. The audience is smiling and engaged and instead of throwing vegetables at the actors, they applaud them with enthusiasm. Don Jerónimo Velázquez's initial skeptical response to Lope's novel ideas illustrates the resistance to his brilliance. When said resistance is overcome, the protagonist turns into an unquestionable genius. Each subsequent play written or arranged by Lope will be met with popular success, thus completing his hagiographic portrait.

Loriga's film contains a "dual plot" or two framing narratives: one about Teresa's "love" or passion for Christ and another about her struggles with the Church. Yolanda López López, for instance, in her study of this movie, describes these two plots as follows:

El personaje de Teresa se definirá mediante dos tramas: el primero, sus encuentros con Cristo, períodos de pasión, sensualidad que Loriga filma con un sentido visual casi onírico; y, por otro, el camino de perfección de Teresa hasta convencer a las autoridades eclesiásticas de que sus visiones místicas no provienen del diablo sino de Dios; la incomprensión de sus confesores y las muchas trabas que sufrió para crear las carmelitas descalzas.

[Teresa's character will be defined by two plots: the first, her encounters with Christ, periods of passion, sensuality that Loriga shoots with an almost dreamlike visual sense; and, on the other hand, Teresa's path/way of perfection until she convinces the ecclesiastical authorities that her mystical visions do not

come from the devil but from God; the misunderstanding of his confessors and the many obstacles he suffered to found the Discalced Carmelites.]  
(323-24)

Teresa's visions and her insistence on being able to communicate with Christ Himself are seen, in the historical context of the film, as highly suspicious by the Church hierarchy, starting with the Prioress of her first convent and especially by the Provincial of Ávila. Furthermore, the orthodoxy of her thinking and her plans to found a Carmelite convent will be probed on many occasions throughout the film. The climax of this resistance comes about halfway into the film in a trial-like scene (50:30) in which she faces a small all-male group of local government and Church officials that includes enemies, like the Provincial, as well as supporters. In the scene, Teresa fearlessly exposes the nature of her relationship with Christ. It is not a definitive victory for her but at least her unwavering determination is not stopped by this informal jury. In fact, Teresa will face many more battles along the way and when she finally manages to found her first convent as the film ends, the closing credits tell the viewer that "El pequeño convento de San José sobrevivió a un proceso judicial que duró más de dos años" [The small convent of San José survived a judicial process that lasted more than two years] (01:28:35). We are then left with the impression that what was shown in the film was just a prelude to her life-long struggles.

While in *Teresa* two threads crisscross throughout the film (her mystical experiences, which will be developed later on, and her never-ending entanglement with the Church), in *Lope* there is only one main thread, centered on the protagonist's life. The rationale for why the film is focusing on his life is evident in the following comment by Waddington: "Quizás porque... la mejor obra de la extensa producción de Lope fue su propia vida; tal vez porque su mejor espectáculo fue, precisamente, el que protagonizó él mismo" [Perhaps because... the best work of Lope's extensive output was his own life;



perhaps because his best show was precisely the one he starred in himself] (Waddington). In sum, *Lope* is a tale of the playwright's life vicissitudes when he is still in the making. He first struggles to make ends meet when returning from war but upon finding his trade (writing), his poetic mastery will win hearts and open doors in the theater business, in which his innovative ideas will mark a before and an after. In *Teresa*, on the other hand, the filmmaker's approach to her life is less hagiographic. Although she does struggle throughout the film, we do not have a central climactic scene (at the end or at any other point in the film) where she comes out as an absolute "victor." In fact, the end of the film, when she finally manages to found her first convent, is fairly anticlimactic and the viewer is left with the taste of an incomplete Sisyphean battle rather than that of a hero who has vanquished and silenced her detractors.

### **Literature: Authoresque Landscape (Part I)—The "Fêted Writing Scenes"**

Scenes of authors writing (and contemplating) and attention to writing spaces has become standard practice in recent literary biopics.<sup>14</sup> This trope has served to reinforce the central role of the lives of the flesh and blood authors in the process of literary creativity.<sup>15</sup> Indeed, by sprinkling the films with such scenes, the filmmakers remind the viewers of the strong link between life and literature, as it taps into our collective imagery of what is a literary genius. As Shachar has shown, this is one of the techniques employed by directors of recent literary biopics to create an authoresque landscape (*Screening*). *Lope* makes frequent use of this feature. In *Teresa*, however, these scenes are almost non-existent and only occur in the second half of the film. If we see Teresa writing, it is for a very brief moment and it is not the main focus of the scene.

*Lope's* first writing scene occurs, about 16 minutes into the film,<sup>16</sup> after he witnesses a badly received play in a *corral de comedias* of a hospital, where the audience throws leeks and other vegetables at the actors to express their

negative opinion. Lope starts writing a play at night and falls asleep at his desk. Two days later, we see him woken up by his sister, who was worried because he hadn't eaten anything during those two days. We are led to think that this scene constitutes the pivotal moment when he begins his journey as a playwright. It is a crucial scene in that it prepares the groundwork to establish Lope as the "renovator" of the Spanish stage, an important theme in the film. In *Lope*, the writing scenes have an additional function: to link sexual desire with creativity, which is another aspect of the contemporary literary biopic (Shachar, *Screening* 28). One example of this type of scenes is when Lope writes a poem to Filis (Elena Osorio) after their first sexual act (30:00-24).

In *Teresa*, the writing scenes have a different orientation. When we see her writing, she is presented more as a scholar than as a writer and these scenes tend to be very brief. Indeed, in the first one, which is preceded by a scene in which she illegally purchases a smuggled copy of a book by Erasmus, Teresa is merely taking notes (37:28-37). In the second and third writing scenes, the focus is not on the writing itself. On top of being extremely brief episodes of writing, they are quickly interrupted by somebody else: Doña Guiomar in the second (01:13:57-01:14:56) and the Prioress in the third (01:20:19-01:23:37), in which we learn that the impetus for her writing comes merely at the request of the Bishop, to "poner todo por escrito" [put it all in writing] in case "pruebas de su buena fe" [proof of her good faith] are needed. The fourth—and last—writing scene is the very last shot of the film and includes a statement linking her writing to the literary sphere. If not for this message, the average viewer would have likely never guessed that the filmic biography watched was that of a writer, whose oeuvre, as the statement indicates, is considered "fundamental" to the Golden Age of Spanish literature.<sup>17</sup>

## Literature: Authoresque Landscape (Part II)—Blending Biography and Oeuvre

In the contemporary literary biopic genre, as we mentioned before, another way to create an authoresque landscape is by weaving the authors' biography with their literary production. In *Lope*, Waddington saw more potential in the author's lyrical poetry, to intertwine life and literature, than in his dramatic output, so he attempted to integrate (albeit with a few licenses) the poems into the film's narrative.<sup>18</sup> The borrowings from Lope's oeuvre include eight poems: 1) "Ojos de mayor gracia y hermosura"<sup>19</sup> (19:03-46), which appears in the film when he is bringing his first play to Don Jerónimo Velázquez's house and meets for the first time his daughter (Elena Osorio); 2) "Contemplando estaba filis" (24:54-25:15), in which Lope expresses his love for Elena [it is an abridged and modified version which contains only a few stanzas]; 3) "Dulce filis, si me esperas" (30:00-24), after their first sexual relation (with Elena), to reminisce; 4) "Ya no quiero más bien que sólo amaros" (42:44-43:08), a poem that Lope sold to the Marqués de las Navas who, unbeknownst to Lope at first, would be used by Navas to court Isabel de Urbina [Only the last two stanzas are recited in the film]; 5) "Desde que viene la rosada aurora" (47:47-48:32), another poem sold by Lope to the Marqués that the latter will read at his party; 6) "Un soneto me manda hacer Violante" (49:18-50:09), a sonnet that is read by Lope at the party of the Marqués [only the first verse is modified to make it fit into the narrative of the film]; 7) "Una dama se vende a quien la quiera" (01:09:51-01:10:07), a poem that is recited at the end of the performance of his first play in front of the crowd [it is an abridged version which contains only five slightly modified verses] and constitutes an act of defiance against the reputation of Elena, her father, and his new "socio" [partner] Perrenot, resulting in a lawsuit for libel; and 8) "Desmayarse, atreverse, estar furioso"

(01:34:06-01:35:07), the last poem, read in voice over in its entirety after the judge announces his verdict. The poems are for the most part well integrated into the storyline. “Contemplando estaba filis” and “Dulce filis, si me esperas” do provide the viewer with a deeper look into Lope’s feelings toward Elena. The themes of “Ya no quiero más bien que sólo amaros” and “Desde que viene la rosada aurora” mesh fairly well with the storyline. However, they come across as “fillers” (maybe because they are read by the Marqués) and don’t really advance the plot forward. Only “Un soneto me manda hacer Violante” (along with the acrostic poem about Perrenot) delivered at the party of the Marqués in front of all the guests, which establishes Lope’s stature as a/the master of poets, and “Una dama se vende a quien la quiera” (the libel), which appears in a climactic scene toward the end of the film that serves to illustrate Lope’s irreverent and insolent nature (and sets the stage for the subsequent trial scene), really bring something to the plot and film and are thus “crucial.” A crucial poem means that if it were edited out, the film/plot would no longer make sense (like in the scene of the libel) or would be severely amputated (when “Un soneto me manda hacer Violante” is read). The other poems either merely echo what we see on screen (e.g., the two love poems written for Filis) or are mere embellishments (the first and last poems) or fillers (i.e., the two poems read by the Marqués).

In *Teresa*, the weaving of life and literature takes place on a different plane: by focusing on the cognitive-affective elements of her development (the mystical experiences that lead to her trajectory as writer and founder). Broadly speaking, rather than the *life* of Teresa de Ávila, what constitutes the central theme of Loriga’s film is what is happening in her mind, her relationship with Christ.

The film opens with an emotionally-charged introductory scene with brief night shots of people being tortured (hanging from the ceiling), an orgy, a procession, an auto-da-fé, bonfires along with a soundtrack composed of people screaming in the background of the voice over narration of the film's historical backdrop. These images and sounds create an atmosphere of fear and chaos, which will quickly contrast with the peaceful music and the overall tranquility of the cinematography when Teresa is first introduced to the viewers in the next scene. These two contrasting and emotionally-charged scenes (the one on the historical context and Teresa's first appearance on screen) are placed right before the opening credits of the film, thus establishing and determining the mood of the film. As Greg M. Smith showed in *Film Structure and the Emotion System* (2003),<sup>20</sup> many filmic cues "can provide emotional information" and "play a part in creating a mood orientation or a stronger emotion." These include "facial expression, figure movement, dialogue, vocal expression and tone, costume, sound, music, lighting, mise-en-scène, set design, editing, camera (angle, distance, movement), depth of field, character qualities and histories, and narrative situation" (42).<sup>21</sup> The filmic cues in Teresa's first screen appearance (see Figures 1a and 1b) are her slow motion walk through the doors, the chiaroscuro lighting (centering on her), the flying dove (symbol of love, peace, and the Holy spirit), the motif of the beam of light (symbol of the divine presence), in addition to the red color of her dress that will prime viewers' perception, since the color will subsequently be associated with Christ's blood (see for instance the image of the bloody hand of Christ on the cross, part of the second tableau in Figure 8b).<sup>22</sup>



Figure 8b—Tableau 2: The bloody hand of Christ on the cross (41:03)

Overall this scene predisposes viewers toward the seclusion from the harsh realities of the outside world and it guides them toward the introspective side of Teresa's philosophy and writings.<sup>23</sup> Indeed, the doors that she is walking through (see Figure 1a) are those of the *moradas* [Mansions] that lead to Christ, a metaphor that forms the basis of her work, *El castillo interior* (The Interior Castle) or *Las moradas* (The Mansions 1577/1588).



Figure 1a—*Morada* scene 1: Teresa walks through the doors of the *moradas* (03:03)



Figure 1b—*Morada* scene 1: Teresa with flying dove and beam of light (03:15)

While in *Lope*, poems are for the most part used to show the poet's prowess, in *Teresa* they reveal the protagonist's state of mind. The first poem, "Vuestra soy, para Vos nací," which is read by the actress Paz Vega (Teresa) in voice over (in the scene described above) as she walks through the various doors, is a good illustration of Loriga's different approach:

Vuestra soy, pues me criasteis,  
vuestra, pues me redimisteis,  
vuestra, pues que me sufristeis,  
vuestra pues que me llamasteis,  
vuestra porque me esperasteis,  
vuestra, pues no me perdí:  
¿qué mandáis hacer de mí? (02:20-03:06)<sup>24</sup>

The anaphora ("vuestra" [Yours/Thine]) emphasizes the closeness of the relationship between Christ and Teresa, a crucial motif in the film<sup>25</sup> that will be reinforced throughout the story, along with the idea of Christ as Teresa's husband.<sup>26</sup> As Loriga attempts to portray Teresa's mystical love, the "romantic" relationship between Christ and Teresa and its influence in Teresa's literary

production is a complete reversal of the rom-com-ish approach of the recent literary biopics, where creativity is fueled by love interest (see Shachar, *Screening*). The blurring of sensual and spiritual love, a theme often discussed in connection to Teresa's writings and to other mystics of the epoch, is verbally introduced when she confesses to Gaspar Daza, "el amor que me perdió y acabó por salvarme" [the love that led me astray and ended up saving me] (07:25). In the following flashback scene, she explains that the "love that led her astray" was her first romantic encounter, which we assume was consummated in light of the subsequent conversation with her father as well as the image of the thorn rose pressing into her skin and letting a few droplets of blood roll down her body as she is embraced by her lover (08:00). When her father tells her that "No hay hombre que pueda ya quererte" [No man can love you now] (08:35), she responds that "Yo sé de uno" [I know of one].

The sensuality of Teresa's relationship with Christ reaches its apex soon after in a continuation of the *moradas* scene 1, as Teresa now reaches the last *morada*, which in *El castillo interior* is where Christ can be found. We see her walking through the doors of several *moradas* again and eventually after the last door, Christ appears (see Figure 2a). The soothing musical theme is similar to the first *morada* scene and once more Teresa is reading in voice over a poem, "Si el amor que me tenéis."<sup>27</sup> As the second stanza starts ("Alma, ¿qué quieres de mí?" [Soul, what do you want of me?]), Teresa enters the last *morada*. Her wish ("no más que verte" [only to see You]) is granted and she now stands before Christ (see Figure 2a). As the third stanza begins ("Un alma en Dios escondida / ¿qué tiene que desear" [A soul hidden in God / what can



it wish for?], Christ is standing behind her and He starts caressing her bare arm (see Figure 2b). The wound in the middle of His hand unequivocally lets the viewers know that we are in the presence of Christ Himself.

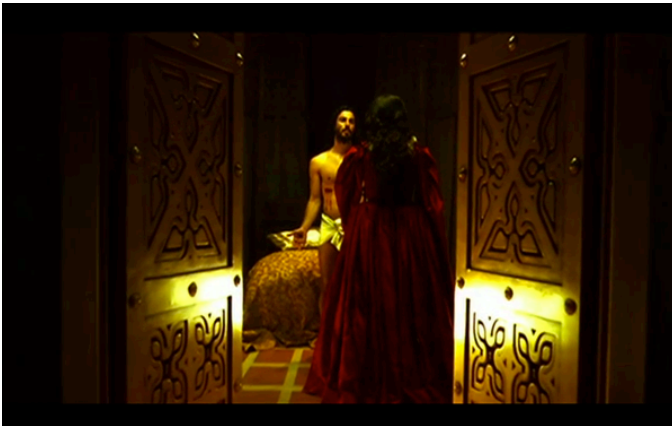


Figure 2a—*Morada* scene 2: Teresa standing before Christ in the last *morada* (18:29)

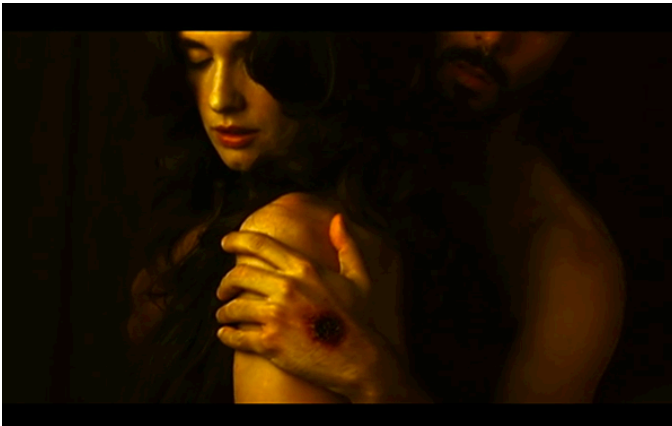


Figure 2b—*Morada* scene 2: Christ caressing Teresa's bare arm (18:39)

The pinnacle of the sexualization/sensualization of her relationship with Christ occurs when His hand reaches hers and her bare left buttock is revealed (see Figure 2c), just as we hear the penultimate verse “y en amor toda encendida” [and, burning in that love].



Figure 2c—*Morada* scene 2: Christ’s hand reaches Teresa’s (18:45)

This scene is also another illustration of how poems are used to represent what is happening in Teresa’s mind. And in this case, the poem is symbiotically echoing what is visually taking place on screen.

The encounter with Christ, in this second *morada* scene, not only constitutes the apex of the muddling of Teresa’s carnal and spiritual love, it is also a pivotal scene in that from now on her desire to reach Him will also anguish her, as she tries to transcend her carnal love. This psychological transformation will be visually conveyed throughout the rest of the film (as we will see below) and the end of her quest toward a purely spiritual love for Christ will, visually speaking, occur toward the end, when we last see her bare (and flagellated)

body as she substitutes her old habit of the Convent of La Encarnación to wear the modest habit—following the precepts of the “vieja regla” [old rule]—of her new Convent of the Discalced Carmelites (see Figure 11).



**Figure 11—Last shot of Teresa’s body: Donning the modest habit of her newly formed Convent of the Discalced Carmelites (01:24:56)**

In the creation of a “Teresianesque landscape,” another scene also stands out. It is the flip side of the more sensual attempt to reach Christ that is just described above. Instead of being united in “love,” Teresa desires to be united in “death.” The anguish provoked by her encounter with Christ in the second *morada* scene will drive her to right away flagellate herself and later on to wear a *cilicio* [cilice] around her waist to do penance and expiate her sins (see Figure 3).

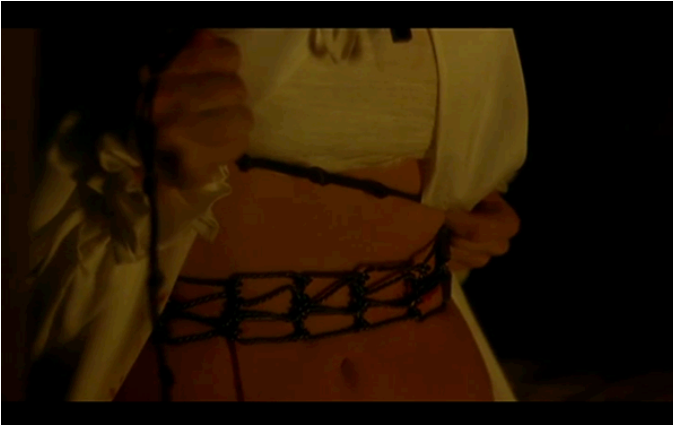


Figure 3—Teresa's mortification with a *cilicio* (22:10)

The mortification of her body will eventually debilitate her to the point of needing medical attention. Nearing death, Teresa is carried away by nuns wearing black through a chapel turned slaughterhouse with pieces of meat hanging (see Figure 5), as the eighth stanza of her poem “Ayes del destierro” (or “¡Cuán triste es, Dios mío...!”) is read in voice over: “Mi alma afligida / Gime y desfallece / ¡Ay! ¿Quién de su amado / Puede estar ausente? / Acabe ya, acabe / Aqueste sufrir. / *Ansiosa de verte / Deseo morir*” [“My afflicted spirit / Sighs and faints away. / Who from his Beloved / Absent long can stay? / Let my bitter suffering / Vanish speedily, / Since my yearning for Thee / Makes me long to die.” (Vol. 3 of *Complete Works* 286)] (26:58-27:15; emphasis added). This stanza echoes the plotline, as it symbolizes her impatience and desire to die so she can be united with Christ in Heaven.



Figure 5—Teresa carried away cross-like through pieces of meat (26:52)

In this scene, the image of the slaughterhouse can be understood as a metaphor of death and the bloodiness associated with it can be seen as a mood cue of the Blood of Christ (see also Figures 2a, 2b, 2c, 3, 6, 8a, 8b, 9, 10a, 10b, 10c). Her cross-like body position (see Figure 5) also signals that she is anxious to be reunited with Christ on the cross. The entire scene could also be interpreted as a “pre-funeral” for Teresa, whom we see in the next scene lying dead and being mourned in a room of the convent, a grave open on the floor to receive her.<sup>28</sup>

### **Visual Representations of Teresa’s Mind/Interiority**

In *Teresa*, Loriga not only blends life and literature to create an authoresque landscape by visually representing themes and motifs of her writings, he also forays into her interiority by cinematographically transposing her inner mystical experiences: her transverberation (or religious ecstasy) (Figures 4, 7a and 7b) and her mystical visions, represented in the film as tableaux (Figures 6, 8a, 9 and 10a).

In chapter 29 of her autobiography (titled *Vida de Santa Teresa de Jesús* [The Life of the Holy Mother Teresa of Jesus]), Teresa describes her transverberation as follows:

It pleased the Lord that I should sometimes see the following vision. I would see beside me, on my left hand, an angel in bodily form... He was not tall, but short, and very beautiful, his face so aflame that he appeared to be one of the highest types of angel who seem to be all afire. They must be those who are called cherubim... In his hands I saw a long golden spear and at the end of the iron tip I seemed to see a point of fire. With this he seemed to pierce my heart several times so that it penetrated to my entrails. When he drew it out, I thought he was drawing them out with it and he left me completely afire with a great love for God. The pain was so sharp that it made me utter several moans; and so excessive was the sweetness caused me by this intense pain that one can never wish to lose it, nor will one's soul be content with anything less than God. (Vol. 1 of *Complete Works* 192-93)<sup>29</sup>

In Loriga's representation of the transverberation, the cherub of small stature is replaced by an adult size angel (see Figure 7b). The representation of the "long spear of gold" appears in the second transverberation scene (see Figure 7a), while in the first one several of these spears pierce through her body (see Figure 4).



Figure 4—Transverberation scene 1 (22:54)

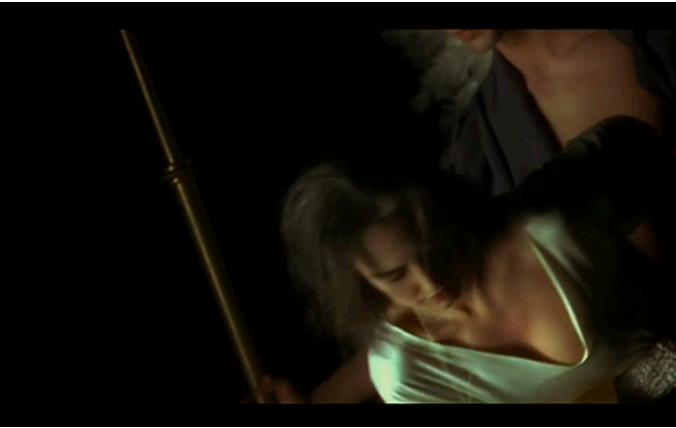


Figure 7a—Transverberation scene 2: With “long spear of gold” (38:11)



Figure 7b—Transverberation scene 2: With angel (38:10)

As mentioned above, in Loriga's film Teresa's visions take the form of tableaux, featuring flesh and blood actors (albeit immobile). The presence of real actors in the tableaux emphasizes once more the carnality of Teresa's writings and her relationship with Christ. Indeed, the presence of Christ in her visions is not abstract but real and embodied. For instance, in chapter 37 of her autobiography, she states that:

Once I had seen this Lord, I was so continually in converse with Him that my love for Him and trust in Him began to increase greatly. I saw that, although God, He was also Man... Although He is my Lord, I can talk to Him as to a friend, because He is not, I believe, like those whom we call lords on earth, all of whose power rests upon an authority conferred on them by others. Such lords have fixed hours for audiences and persons whom they appoint for the purpose of speaking with them. (Vol. 1 of *Complete Works* 263)<sup>30</sup>

The "Christ is a man too" theme forces Loriga to take Him down His pedestal and to humanize Him. Translating this goal into the language of cinematography,



Loriga eliminates the distancing devices (such as tracking shot, dissolve, etc. or any of the devices often employed by filmmakers to signal to the viewer a shift to a dream sequence, a thought, an anticipation of future events, etc.). The transitions between these visions and the plotline occur seamlessly. Loriga employs what we could call a “cinematic free indirect discourse” whereby the transition from the film narrative to the mind of the protagonist (in this case Teresa’s visions as represented by the pictorial tableaux) is continuous, uninterrupted by cinematic devices.

These tableaux, in addition to the two transverberation scenes, form a visual narrative of Teresa’s state of mind: cognitive and affective, as well as her developmental process.



Figure 6—Tableau 1: The Pietà with Teresa as Mary Magdalene (32:09)



Figure 8a—Tableau 2: Christ on the cross (40:47)



Figure 9—Tableau 3: The Lamentation of Christ (44:27)



**Figure 10a—Tableau 4: The Lamentation of Christ with crawling worms (57:00)**

As we saw, at various points in the film Teresa is experiencing doubts about her visions. She is unsure of whether they will take her on the right path or if they are acts of the Devil. These doubts are instilled with vigor in Teresa's psyche during the trial-like scene. The result of these efforts on the part of her detractors (and supporters too) thus lead her to confront the Devil. In the following scene, we see Teresa walking around her cell, in the middle of the night, defiantly holding up a crucifix to face Him. This scene then segues into a variant of Tableau 3's Lamentation of Christ (see Figure 9), which reflects her state of mind.



Figure 10b—Tableau 4: Worms entering Christ's wound in His hand (56:43)

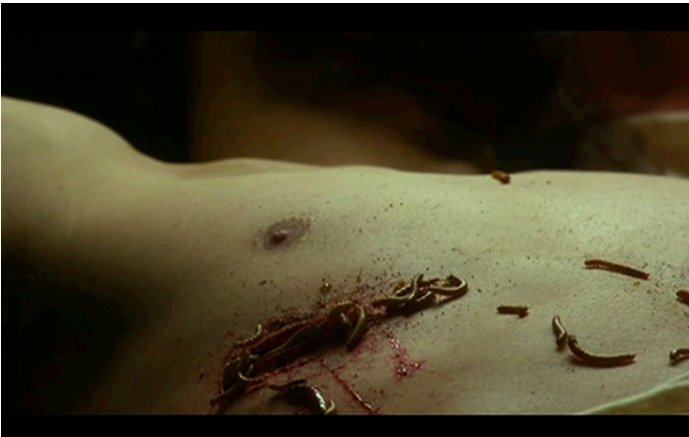


Figure 10c—Tableau 4: Worms entering Christ's wound in His waist (56:45)

Indeed, Tableau 4 (see Figure 10a) no longer exhibits the tranquility of mind and plenitude of Tableau 3. It has been corrupted, eaten up as she was by doubt and fear. The visual transcription of her psychological torment is illustrated by the crawling worms that enter Christ's body via the wounds in His hand (see Figure 10b) and waist (see Figure 10c). The worms are for Loriga what the *sabandijas* of *El castillo interior* were for Teresa: that is, devilish reptiles whose scheme, symbolically speaking, is "para que las almas no se conozcan ni entiendan sus caminos" [so that souls do not know themselves or understand their ways].

Tableau 4 is the last vision of Teresa in the film and from this point forward the visuality of the film will gradually diminish. There will be no more mood-cueing shots or visual representations of Teresa's mind or of the historical context. That is also when writing scenes—though not given as much weight and emphasis as in *Lope* or other standard literary biopics—will become more frequent.

## Conclusion

*Lope* and *Teresa* are in many respects similar endeavors. They bring to the silver screen the life of two revered literary figures of the Spanish Golden Age. Nevertheless, *Lope* mostly follows the formula of many contemporary literary biopics (mainly Anglo-Saxon<sup>31</sup>), which aims at establishing an *authoresque landscape* including writing scenes and weaving the life with the work of the writer to compose the storyline. *Teresa*, on the other hand, deviates from this formula. Not only are writing scenes virtually absent but, more importantly, what is mainly transposed onto the screen are not the plot-driven narrative aspects (i.e., life events in connection to Teresa's work), but the cognitive-affective ones (i.e., her state of mind, emotions, and psychological development). Through image and mood as the central cinematographic elements, Loriga creates a biopic where the interiority of the writer is at the

core. Herein lies the innovation of Loriga's approach vis-à-vis the "formula."<sup>32</sup>

Centering on the author's mind can be a new path for filmmakers to innovate and move away from more familiar formulae of the biopic, to tweak its conventions, particularly in its literary strand. While other film scholars have pointed at how the use of irony (Lupo and Anderson) and parody and self-reflexivity (Bingham 19) constitute ways to deviate from the standard biopic, in the sub-genre of the literary biopic, the shift from the life to the mind of the writer can also be a way to renovate and keep breathing new life into the genre. Finally, it is important to point out that the scholarly conversation about the contemporary literary biopic genre should expand beyond the confines of the English-speaking world. The two biopics discussed here make this need patent, as they both engage with and deviate from the formula established by Anglo-Saxon biopics.

## Notes

Unless otherwise noted, all translations are mine.

- 1 The "becoming" trope appears in many of the biopics that came out before or around the same time as *Lope* and *Teresa*—examples are *Shakespeare in Love*, *Becoming Jane* or *Young Goethe in Love*. For more details on this feature of the contemporary literary biopic, see among others Shachar, *Screening*.
- 2 Here, I am slightly transforming Hila Shachar's concept of "Austenque landscape" from her recent book, *Screening the Author: The Literary Biopic* (2019).
- 3 See especially chapter 2 of her book, *Screening the Author* (2019).
- 4 For a study on the connection between the literary adaptations and literary biopics genre, see Indrusiak and Ramgrab.
- 5 For an in-depth discussion of the ideological aspects of contemporary literary biopics, see Shachar, *Screening*.
- 6 For an industry-related historical analysis of Spanish cinema, see among others Duncan Wheeler's 2014 essay "Back to the Future: Repackaging Spain's Troublesome Past for Local and Global Audiences."
- 7 *Lope's* budget was about €13 million [~\$18 million] ("Leonor") but, according to Box Office Mojo, only grossed worldwide \$5,207,679 and was released in theaters

only in Spain, Brazil and Lithuania (“The Outlaw”). *Teresa’s* estimated budget was \$10 million (“Theresa” in IMDb) but, according to Box Office Mojo, grossed worldwide a mere \$898,401 and was released in theaters in two countries only: Spain and Portugal (“Theresa” in Box Office Mojo).

- 8 For a more general discussion about this topic, see Rosenstone. For a more detailed analysis of the level of “historical truth” in *Lope*, see Carmona, “*Lope*”; Carmona, *Las reescrituras*. And for *Teresa*, see García-Sánchez.
- 9 They were contemporaries. Cervantes was born in 1547 and Lope fifteen years later in 1562.
- 10 See for example the ARTELOPE database.
- 11 Custen defined it as “the hero’s antagonistic relations with the members of a given community” (72).
- 12 The “¿*Qué dirán?*” often evidences the persistence in Spanish society to live above one’s means and preserve the image of an opulent and grandiose past at a time of decay when the Spanish Crown can no longer protect and financially support its empire.
- 13 This emphasis on the socio-cultural context led Sally Faulkner in *A History of Spanish Film* (2013) to argue for the importance of pedagogy in the film (see pp. 272-78).
- 14 Judith Buchanan, for instance, explains that: “Literary biopics make a feature of shots that lovingly fête the writing process. We are familiar with aestheticized views of desk, quill, parchment, inkpot, typewriter, the writer in a moment of meditative pause, the evocatively personal oddities that adorn the space of writing, the view from the window as a reflective space that feeds the imaginative process... It is, typically, the cumulative effect of these recurring shots rather than the particular character of any one that seasons the film. And, by extension, it is the cumulative effect of these recurring shots across films that generates a sense of consoling familiarity and of a visual terrain reassuringly easy to navigate for the generically attuned spectator” (“Introduction” 5-6). See also Shachar, *Screening*; especially pp. 24-28.
- 15 In doing so, it questions the current literary scholars’ theories of authorship of Barthes and Foucault. For more details on these analyses, see for instance Elliott; Shachar, *Screening*.
- 16 Contrary to what happens in *Becoming Jane* for example, the first writing scene occurs fairly late in the film. Within the narrative logic of the film however, it

makes sense as Lope was not actually “born” with a passion for letters. It is “by chance” that he discovers the joys of writing verses and plays. In the film, the impetus for writing comes from a desire to socially ascend. That’s why the first writing scenes does not occur early on, like in most recent literary biopics.

- 17 The full statement says: “Sus escritos son considerados parte fundamental del Siglo de Oro de la literatura Española” [Her writings are considered fundamental to the Golden Age of Spanish literature] (01:29:09).
- 18 For more details on the poetic licenses in *Lope*, see Carmona, “*Lope*”; López López.
- 19 All the poems by Lope are identified by their first verse.
- 20 See especially chapter 3, “The Mood-Cue Approach to Filmic Emotion,” pp. 41-64.
- 21 To this list of cues, Isabel Jaén Portillo has suggested the addition of the “empathic energy generated by the transmission of affect among bodies” (par. 17).
- 22 In this essay, figures are numbered in the order of appearance in the film so that the reader can appreciate how its visual narrative evolves. If several screenshots are taken from the same scene, a letter is added. Thus, Figure 8b corresponds to the second screenshot of the eighth scene analyzed.
- 23 Direct reference to her concept of a *castillo interior* occurs twice in the film: when speaking with her main confessor Gaspar Daza (07:00) and with “el hombre Santo” [the Holy man], Fray Pedro de Alcántara (01:01:31).
- 24 “Thine I am, for Thou didst make me; / Thine, for Thou alone didst save me; / Thine—Thou couldst endure to have me; / For Thine own didst deign to take me. / Thine I am: Thou didst await me / Ruined were I but for Thee: / What wilt Thou have done with me?” (Vol. 3 of *Complete Works* 279).
- 25 For instance, in a confession early on in the film she reveals that she wants to see His face “tan cerca de la [suya] que ya nada nunca [los] separe” [so close to hers that nothing can separate them] (00:11:35).
- 26 The visual transposition of this theme will be discussed later on. In the dialogues, it is directly referenced twice: when speaking to her main confessor Gaspar Daza for the first time (00:06:16) and another dialogue with him responding to his question: “¿Quién se cree que es?” [Who do you think you are?], she says “¿Quién soy? ...su esposa” [Who am I? ...his wife] (44:14-28).



- 27 “Si el amor que me tenéis, / Dios mío, es como el que os tengo; / Decidme ¿en qué me detengo? / O Vos, ¿en qué os detenéis? // -Alma, ¿qué quieres de mí? / -Dios mío, no más que verte. -Y ¿qué temes más de ti? / -Lo que más temo es perderte. // Un alma en Dios escondida / ¿qué tiene que desear, / sino amar y más amar, / y en amor toda encendida / tornarte de nuevo a amar?” [“God, if Thy love so great and high / Is like the love I have for Thee, / Why do I wait so doubtfully? / Why dost Thou wait to let me die? // ‘Soul, what is this thou dost desire?’ / ‘Only, my God, to see Thy face.’ / ‘What dost thou fear so dread and dire?’ / ‘That I may haply lose Thy grace.’ // Oh, when a soul is hid in Thee, / For what adventure can it yearn / Save love and still more love to learn, / And thus to love increasingly, / So deep does love within it burn?” (Vol. 3 of *Complete Works* 282-283)] (18:01-50).
- 28 Teresa suffered a near-death experience, which she relates in chapter 5 of her autobiography as follows: “Dióme aquella noche un parajismo, que me duró estar sin ningun sentido cuatro dias, poco menos: en esto me dieron el sacramento de la Uncion, y cada hora y memento pensaban espiraba, y no hacian sino decirme el credo, como si alguna cosa entendiera. Teníanme á veces por tan muerta, que hasta la cera me hallé despues en los ojos... [T]íniendo dia y medio abierta la sepoltura en mi monesterio, esperando el cuerpo allá, y hechas las honras en uno de nuestros frailes, fuera de aquí, quiso el Señor tornase en mí” [“That night I had a fit, which left me unconscious for nearly four days. During that time they gave me the Sacrament of Unction, and from hour to hour, from moment to moment, thought I was dying; they did nothing but repeat the Creed to me, as though I could have understood any of it. There must have been times when they were sure I was dead, for afterwards I actually found some wax on my eyelids... For a day and a half there was an open grave in my convent, where they were awaiting my body, and in one of the monasteries of our Order, some way from here, they had performed the rites for the dead. But it pleased the Lord that I should return to consciousness.” (Vol. 1 of *Complete Works* 30-31)] (*Escritos* 31).
- 29 The original text in Spanish was: “Quiso el Señor, que viese aquí algunas veces esta vision: via un ángel cabe mí hácia el lado izquierdo en forma corporal... [N]o era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido, que parecia de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan. Deben ser los que llaman cherubines... Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecia meter por el corazon algunas veces, y que me llegaba á las entrañas: al sacarle me parecia las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el

dolor, que me hacia dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios.” (*Escritos* 89-90)

- 30 The original text in Spanish was: “Comenzóme mucho mayor amor, y confianza de este Señor en viéndole, como con quien tenia conversacion tan continua. Via que aunque era Dios, que era hombre... Puedo tratar como con amigo, aunque es Señor, porque entiendo no es como los que acá tenemos por señores, que todo el señorío ponen en autoridades postizas. Ha de haber hora de hablar, y señaladas personas que les hablen.” (*Escritos* 114)
- 31 Some of the relevant studies on the literary biopic that have sought to survey the genre and analyze its evolution and/or characteristics include: Buchanan, *The Writer*; Elliott; Higson; Shachar, “Authorial”; Shachar, *Screening*. They almost exclusively deal with British biopics. The notable exception is Crespo Steinke, which compares the following British, French and German biopics: *Shakespeare in Love*, *Molière* and *Young Goethe in Love*, respectively.
- 32 We must point out that a few other films that came out in the 2000s attempted to also deviate from the formula, using a variety of approaches via visual images, dreams, sounds, etc. These include *Finding Neverland* (Marc Forster 2004) on Scottish dramatist J. M. Barrie, *Miss Potter* (Chris Noonan 2006) on English illustrator and children’s book author Beatrix Potter, *Pandaemonium* (Julien Temple 2000) on English poets Samuel Taylor Coleridge and William Wordsworth, and *Time Regained* (Raoul Ruiz 1999) on French novelist Marcel Proust.

## Works Cited

- ARTELOPE: Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. <http://artelope.uv.es/basededatos/>. Accessed 3 Aug. 2020.
- Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic As Contemporary Film Genre*. Rutgers UP, 2010.
- Buchanan, Judith. “Introduction: Image, Story, Desire: The Writer on Film.” *The Writer on Film: Screening Literary Authorship*, edited by Judith Buchanan, Palgrave, 2013, pp. 3-32.
- Buchanan, Judith, editor. *The Writer on Film: Screening the Literary Authorship*. Palgrave, 2013.

- Carmona, Alba. "Lope de Andrucha Waddington: Una biografía del Fénix para el lienzo de plata." *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 4, no. 2, 2016, pp. 123-134.
- Carmona, Alba. *Las reescrituras fílmicas de la comedia nueva: Un siglo en la gran pantalla*. Peter Lang, 2019.
- Crespo Steinke, Carolin. "Travelling through the Centuries: The Intertextual Relationship between *Shakespeare in Love*, *Molière* and *Young Goethe in Love*." *English Text Construction*, vol. 10, no. 1, 2017, pp. 59-77.
- Custen, George Frederick. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers UP, 1992.
- Elliott, Kamilla. "Screened Writers." *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, edited by Deborah Cartmell, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 179-197.
- Faulkner, Sally. *A History of Spanish Film: Cinema and Society, 1910-2010*. Bloomsbury, 2013.
- García-Sánchez, M. Soraya. "Teresa, the Erotic Saint? A Journey to Paz Vega's Acting in *Theresa: The Body of Christ*." *The Erotic in Context*, edited by M. Soraya García-Sánchez, Cara Judea Alhadeff and Joel Kuennen, Inter-Disciplinary P, 2011, pp. 109-116.
- Higson, Andrew. "Brit-lit Biopics, 1990-2010." *The Writer on Film: Screening the Literary Authorship*, edited by Judith Buchanan, Palgrave, 2013, pp. 106-120.
- Indrusiak, Elaine, and Ana Iris Ramgrab. "Literary Biopics: Adaptation as Historiographic Metafiction." *The Routledge Companion to Adaptation*, edited by Dennis Cutchins, Eckart Voigts and Katja Krebs, Routledge, 2018, pp. 97-105.
- Jaén Portillo, Isabel. "Body, Interiority and Affect in *Memoria Histórica* Cinema: Can Cinema of Empathy Advance the Cause of the Victims of Fascism? *Langage intérieur - Espaces intérieurs / Inner Speech - Inner Space*, edited by Stéphanie Smadja and Pierre-Louis Patoine, special issue of *Épistémocritique*, vol. 18, 10 Dec. 2018, <http://epistemocritique.org/body-interiority-and-affect-in-memoria-historica-cinema-can-cinema-of-empathy-advance-the-cause-of-the-victims-of-fascism/> Accessed 3 Aug. 2020.
- "Leonor Watling y Pilar López de Ayala, las amantes de 'Lope.'" *Fotogramas*, 21 Apr. 2009, <http://www.fotogramas.es/noticias-cine/a318730/leonor-watling-y-pilar-lopez-de-ayala-las-amantes-de-lope/#> Accessed 1 Aug. 2020.

- Lope. Directed by Andrucha Waddington, performances by Alberto Ammann, Leonor Watling and Pilar López de Ayala, Twentieth Century Fox Home, 2010.
- López López, Yolanda. *El Siglo de Oro en el cine y la ficción televisiva: Dirección artística, referentes culturales y reconstrucción histórica*, Madrid, Asociación Cultural y Científica Iberoamericana, 2017.
- Lupo, Jonathan, and Carolyn Anderson. "Off-Hollywood Lives: Irony and Its Discontents in the Contemporary Biopic." *Journal of Popular Film and Television*, vol. 36, no. 2, 2008, pp. 102-112.
- Martín-Pérez, Celia. "A Woman for All Seasons: Teresa of Ávila on Spanish Screens." *Seeing in Spanish: From Don Quixote to Daddy Yankee — 22 Essays on Hispanic Visual Cultures*, edited by Ryan Prout and Tilmann Altenberg, Cambridge Scholars, 2011, pp. 18-31.
- Morley, S. Griswold, and Courtney Bruerton. "How Many Comedias Did Lope de Vega Write?" *Hispania*, vol. 19, no. 2, 1936, pp. 217-234. *JSTOR*, <http://doi.org/10.2307/332239> Accessed 3 Aug. 2020.
- "The Outlaw (2010)." *Box Office Mojo*, [http://www.boxofficemojo.com/title/tt1186357/?ref\\_=bo\\_tt\\_ti](http://www.boxofficemojo.com/title/tt1186357/?ref_=bo_tt_ti) Accessed 1 Aug. 2020.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film/Film on History*. Pearson, 2012.
- Saint Teresa of Avila. *The Complete Works of St. Teresa of Avila: Vol. 1*. Translated and edited by E. Allison Peers, Burns & Oates, 2002. *ProQuest Ebook Central*.
- Saint Teresa of Avila. *The Complete Works of St. Teresa of Avila: Vol. 3*. Translated and edited by E. Allison Peers, Burns & Oates, 2002. *ProQuest Ebook Central*.
- Santa Teresa de Ávila. *Escritos de Santa Teresa, añadidos é ilustrados por don Vicente de la Fuente*, tomo I, Madrid, M. Rivadeneyra, 1861.
- Shachar, Hila. "Authorial Histories: The Historical Film and the Literary Biopic." *A Companion to the Historical Film*, edited by Robert A. Rosenstone and Constantin Parvulescu, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 199-218.
- Shachar, Hila. *Screening the Author: The Literary Biopic*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Smith, Greg M. *Film Structure and the Emotion System*. Cambridge UP, 2003.

*Teresa, el cuerpo de Cristo* [Theresa, the body of Christ], directed by Ray Loriga, performances by Paz Vega, Leonor Watling, and Geraldine Chaplin, S.A.V., 2007.

“Theresa: The Body of Christ (2007).” *Box Office Mojo*, [http://www.boxofficemojo.com/title/tt0458500/?ref\\_=bo\\_tt\\_ti](http://www.boxofficemojo.com/title/tt0458500/?ref_=bo_tt_ti) Accessed 1 Aug. 2020.

“Theresa: The Body of Christ (2007).” *IMDb*, <http://www.imdb.com/title/tt0458500/> Accessed 1 Aug. 2020.

Waddington, Andrucha. “Andrucha Waddington escribe sobre la experiencia de dirigir *Lope*.” *Noticine.com*, <http://noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/11495-andrucha-waddington-escribe-sobre-la-experiencia-de-dirigir-qlopeq.html> Accessed 3 Aug. 2020.

Wheeler, Duncan. “Back to the Future: Repackaging Spain’s Troublesome Past for Local and Global Audiences.” *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, edited by Duncan Wheeler and Fernando Canet, Intellect, 2014, pp. 205-233.



# *La flor de mi secreto: El deseo de la creación en Pedro Almodóvar*

---

Doralba Pérez Ibáñez  
Institución Universitaria Colombo Americana-ÚNICA  
[d.perez@unica.edu.co](mailto:d.perez@unica.edu.co)

## **Abstract**

*The Flower of My Secret* (1995) stands out as one of the least cited films in Pedro Almodóvar's filmography. This absence of critical attention contrasts with the care that the director put into the construction of its characters and the consideration he paid to each of the details that made up this melodrama. The flower of my secret keeps many of Almodóvar's usual traits, but with a particular tone that makes this film a defining moment in his career, since it marks a transition in his creative process, it constitutes a before and an after in his filmic production.

In this essay I analyze the trope of creation in *The Flower of My Secret* and explain the reasons why this film could be considered Almodóvar's most metafictional work, since it reflects on each of the elements that are part of his creative universe. The film is an eulogy to the process of both literary and cinematographic creation in the format of a melodrama; the viewer travels,

in 103 minutes, across the tropes that constitute the Almodovarian universe, either explicitly or through allusion. The film pays tribute to its name.

**Keywords:** Almodóvar; *The Flower of My Secret*; Metafiction and film; Tropes; autobiography

## Resumen

Entre la filmografía de Pedro Almodóvar *La flor de mi secreto* es una de las películas menos citadas. Este olvido resulta injusto dado el cuidado que el director manchego puso en la construcción de los personajes de la misma y a la atención prestada a cada uno de los detalles que componen este excelente melodrama. Realizada en 1995, *La flor de mi secreto* guarda muchas de las características habituales de Almodóvar, pero con un tono particular que hacen de este film un momento definitorio en su carrera, ya que, marca una transición en su proceso creador. Por lo tanto, la película es una pausa en la cual, con paciencia de relojero, el director toma una a una las piezas que hacen marchar su máquina de sueños y obsesiones, las pule, las reorganiza y las hace andar con dirección a lo que será su nueva perspectiva.

La película es en sí un elogio al proceso de creación tanto literario como cinematográfico en el formato de un melodrama; razón por la cual el espectador recorre, en 103 minutos, los tropos que constituyen el universo almodovariano ya sea de manera explícita o a través de la alusión. La película hace homenaje a su nombre y a través de ella se devela la flor del secreto de todos y cada uno de los fetiches estéticos del director, es el antes, el durante y el después. En este corto análisis que propongo pretendo analizar el tropo de la creación en *La flor de mi secreto* y como esta película podría ser considerada, por excelencia, la obra más metaficcional de Almodóvar, por cuanto reflexiona en cada uno de los elementos que hacen parte de su universo creativo.

**Palabras clave:** metafiction; autobiografía; *La flor de mi secreto*; Pedro Almodóvar; tropes



**L**a *flor de mi secreto* (1995) encierra muchas de las características del cine de Almodóvar, pero posee un tono particular que hace de este filme un momento definitorio en su carrera, ya que marca una transición en su proceso creador. La película es una pausa en la cual, con paciencia de relojero, el director toma una a una las piezas que hacen marchar su máquina de sueños y obsesiones, las pule, las reorganiza y las hace andar en dirección a lo que será su nueva perspectiva. El filme es en sí un elogio al proceso de creación tanto literario como cinematográfico en el formato de un melodrama; razón por la cual el espectador recorre, en 103 minutos, los tropos que constituyen el universo almodovariano, ya sea de manera explícita o a través de la alusión. La película hace homenaje a su nombre y a través de ella se devela la flor del secreto de todos y cada uno de los fetiches estéticos del director; es el antes, el durante y el después de su filmografía.

En este estudio exploro el tropo de la creación en *La flor de mi secreto* y cómo esta película podría ser considerada, por excelencia, la obra más metaficcional de Almodóvar, por cuanto reflexiona acerca de cada uno de los elementos que forman parte de su universo creativo, en especial la cinematografía y la escritura. 25 años después de su lanzamiento se hace más clara la relevancia de esta obra en la carrera del director, pues en ella se condensan muchas de las claves para comprender los derroteros de lo que ha sido hasta ahora su obra.

Los procesos autoreflexivos, también denominados metaficcionales, especulares o narcisistas, han sido materia de estudio para diversos autores. Por ejemplo, para Carmen Bustillo (202) los procesos metaficcionales consisten en la inclusión de la ficción dentro de la ficción misma del texto, un *mise en abyme* en la cual el texto se desdobra en su propio comentario crítico proporcionando claves para su desciframiento. Por su parte, Linda Hutcheon (1980) explica la narrativa narcisista como una ficción que habla de sí misma a la vez que incluye dentro de sí un comentario acerca de su propia identidad narrativa o lingüística. Al mismo tiempo, la metaficción, según Carrera (2001)

se centra en “su propia categoría de artificios para plantear la problemática correspondencia entre ficción y realidad” (33). La película de Almodóvar que analizo en este ensayo se constituye en una metaficción de la obra del director, en cuanto de principio a fin se explica la construcción de su universo fílmico, reflexiona sobre ella y esboza entre líneas sus orígenes y su futuro.

En *La flor de mi secreto*, Marisa Paredes, una de las actrices fetiche de Pedro Almodóvar, encarna, en una actuación desgarradora, a Leo Macías, una escritora en crisis. Leo ha publicado, con gran éxito comercial, una larga serie de novelas rosas bajo el seudónimo de Amanda Gris. Sin embargo, Leo está harta de la vida y de ser Amanda Gris y por esta razón ha cambiado su tono. Su última historia ha sido rechazada por la editorial que publica sus obras porque de escritora de novela rosa Leo se ha transmutado en escritora de novela negra. La vida de Leo es como un barco sin timón que flota a la deriva perdida en un océano de conflictos amorosos, familiares y profesionales que debe afrontar para alcanzar, por fin, la estabilidad y paz mental anheladas.

La película se inicia con una dramatización en la que dos médicos hablan con la madre de un paciente que sufrió muerte cerebral, le están comunicando la noticia para solicitarle la donación de los órganos del joven. Luego el plano de la cámara se abre y vemos a un camarógrafo que está filmando la escena mientras Betty, la mejor amiga de Leo, la observa a través de la pantalla de un televisor, a la vez, nosotros como espectadores vemos el panorama completo a través del lente de la cámara que lo filmó.

Esta suerte de juego de cámaras y espectadores al mejor estilo de una “Matrioshka” o “muñeca rusa” es el escenario perfecto para un juego voyerista en el cual actores, espectadores y director se encuentran atrapados. En primer lugar, los personajes interpretan el papel de actores que fingen ser personajes reales—dos médicos y una enfermera—y que dentro de la escena pretenden encarnar la vida de otras personas—doctores hablando con la madre de un paciente informándole que su hijo sufrió muerte cerebral a causa de un

accidente de motocicleta.

Estos personajes se observan entre sí mientras actúan; la cámara los toma por separado en planos medios y primer plano, guiando la mirada del espectador hacia cada uno de los interlocutores según hablan. Mientras esto sucede, repentinamente vemos la imagen del camarógrafo que filma la escena, recordándonos que lo que acabamos de ver es una dramatización, una película dentro de la película. Los actores son observados por el lente de una cámara que proyecta sus imágenes a un televisor a través del cual son observados por nosotros los espectadores de la película, por la audiencia reunida en el salón y por Betty, quien se encuentra al lado del televisor. Repentinamente nuestra mirada se encuentra con la de Betty y por unos segundos los espectadores somos capturados en el juego de realidades y proyecciones de este complejo engranaje metaficcional. Llegados a este punto, es importante hacer notar que cuando Betty nos mira está usando anteojos, lo cual hace que su mirada no sea directa, sino que también se produzca a través de un lente. Si bien es cierto que la utilización de un escenario de grabación es un tropo frecuente en Almodóvar, es en esta película donde este segmento de la filmación cumple con el papel central de servir de metáfora absoluta de la propuesta estética de la misma.<sup>1</sup> Esta secuencia es la metáfora central de toda la película y cumple varias funciones: la primera es servir de alegoría del momento de crisis en el que se encuentra Leo, su matrimonio ha muerto y ella no acepta esta realidad, nadie ha sido capaz de darle la mala noticia de su pérdida, ni siquiera Betty, su mejor amiga, encargada de organizar estos seminarios para médicos por ser una experta en dar malas noticias. La vida emocional de Leo se tambalea, su esposo Paco—Imanol Arias—es un soldado que participa, desde Bruselas, en una misión de paz en la guerra de Bosnia. Paco se muestra cada vez más ocupado y distante, no atiende a sus llamadas ni intenta devolverlas. Leo no puede vivir sin él y se encuentra perdida en todos los aspectos de su vida, incluido el literario. Su fragilidad es evidente, siente que el amor de su marido

se le escapa de las manos y no sabe cómo manejar la situación. En el tablero que se encuentra en la sala del simulacro la cámara muestra los diferentes sentimientos que experimenta la persona que se enfrenta a una pérdida; sentimientos que Leo experimentará uno a uno a lo largo del filme: “Pena, rabia, dolor, impotencia, alivio, soledad, vacío, frustración e injusticia.” El tablero es enfocado allí, adrede como una especie de comentario al margen acerca de lo que como espectadores vamos a ver a continuación, este hecho es implícitamente, un acto narcisista.

Como explica Hutcheon (1980), la metaficción es una ficción que incluye en sí misma un comentario acerca de su propia identidad narrativa o lingüística; las escenas iniciales de *La flor de mi secreto* son en sí una reflexión con anotaciones al margen de lo que será la película como un todo, lo cual las hace narcisistas en el sentido de referirse a textos autoconscientes de su condición original universal. El título de la novela inacabada de Amanda Gris (seudónimo de Leo) *En frío* también nos remite a la misma metáfora de mujer muerta en vida, al igual que Manuela, la madre que acaba de perder a su hijo, y que no encuentra consuelo alguno en su diálogo con los doctores del hospital:

Dr. Fernando: Estas cosas ocurren todos los días.

Manuela: ¿Todos los días? ¡A mí no se me muere un hijo todos los días, oiga! (02:24)

Leo tampoco encuentra consuelo al dolor que le produce la muerte de su relación conyugal:

Leo: Como siga bebiendo así, acabaré convirtiéndome en una alcohólica anónima (...) Ay, Betty, excepto beber, qué difícil se me hace todo. (15:00)

Betty: Leo, no eres la única mujer que tiene problemas con su marido

Leo: ¡Eso no es ningún consuelo! (15:39)

El hijo de Manuela da la impresión de estar vivo porque lo sostienen las máquinas de asistencia hospitalaria, pero en realidad está muerto, y esa realidad sólo se hace evidente en la conversación con los médicos. La relación de Leo y su esposa da la impresión de estar viva por las vagas y escasas interacciones que ambos sostienen, su esposo aún no le ha hecho el comunicado oficial de ruptura, por eso, Leo sigue aferrada a la idea de que dicha relación sigue viva. Ambas circunstancias producen un inmenso dolor en los seres afectados. El sentimiento del dolor causado por el distanciamiento de un ser querido y el dolor que produce la muerte de un hijo son considerados en la misma categoría. Al respecto Almodóvar explica que:

*La flor de mi secreto* es un filme sobre el dolor. Un dolor de proporciones casi épicas. Pero no es una película épica sobre el dolor. El dolor es el del abandono y creo que ese tipo de sufrimiento se siente de verdad como un duelo físicamente. Poco importa que la persona que se ha ido siga viviendo para el resto del mundo, el final de la relación equivale a una muerte. (citado en Strauss 140)

La segunda función de esta secuencia de la muerte cerebral es develar el secreto de la historia que se desarrollará cuatro años más tarde en otro exitoso filme de Almodóvar: *Todo sobre mi madre* (1999). En éste, Manuela, una enfermera con el mismo nombre y oficio de la mujer que asiste a Betty en los videos del Plan Nacional de Donación de Órganos, debe recibir la mala noticia de la muerte cerebral de su hijo y firmar la documentación para autorizar el trasplante de sus órganos. Marsha Kinder analiza *La flor de mi secreto* como la primera parte de una trilogía de películas de Almodóvar dedicadas al tema de la muerte cerebral, y analiza las películas *Hable con ella* (2002), *Todo sobre mi madre* y *La flor de mi secreto*, como una metáfora de la reinención de la patria española tras la dictadura franquista. Para Kinder *La flor de mi secreto* “nos muestra cómo se pueden recuperar diversas imágenes de España y de sus

recursos más tradicionales como si se tratase de órganos vitales antes de ser trasplantados al siglo XXI” (9).

Esta sugestiva escena del Plan Nacional de Donación de Órganos se conecta con la imagen de una ventana de persianas cerradas que se abren lentamente para dejarnos ver desde el interior de una habitación, una imagen reveladora que refleja el pasado y el presente del Madrid de los 90s. Al lado derecho vemos un edificio de arquitectura contemporánea y al lado izquierdo una construcción con claros rasgos de arquitectura mudéjar. Esta fascinación por el contraste arquitectónico que devela el paso del tiempo, la apreciamos también en la primera escena de *Laberinto de pasiones* (1982) y en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). Vemos también la torre de una iglesia, tropo recurrente en otras películas de Almodóvar como *Entre tinieblas* (1983), que transcurre en un convento, y *Matador* (1986), dónde la madre del protagonista es una beata rezandera y en *La ley del deseo* (1987), cuándo Tina, la hermana transgénero del protagonista, confiesa que su primer amor cuando era chico fue un sacerdote y va a la iglesia a visitarlo, aspecto que más tarde se repite en *La mala educación* (2004). Curiosamente en esta misma secuencia de *La ley del deseo* la cámara enfoca en un plano picado el patio de una escuela lleno de niños jugando, escena que veremos años más tarde en *La mala educación*.

Este retorno del director a su locus habitual y la proyección del locus futuro están enteramente ligados a la característica metaficcional de la película, ya que la metaficcionalidad va de la mano de la auto-representación y los comportamientos de referencia auto-textual porque realiza una mirada sobre sí misma y sobre sus procesos, su desarrollo y su capacidad de gestar nuevas ideas. En esta secuencia, por un lado, la cámara de Almodóvar realiza un recorrido narcisista por los lugares comunes del universo fílmico del director, acaricia estos espacios, casi con nostalgia lleva al espectador a los lugares visitados en sus producciones anteriores y a la vez los pone en frente de los lugares que visitará en sus nuevas películas. Por otra parte, en esta escena, el

director nos posa sobre el sitio estratégico desde el cual podemos tener acceso a la vista de la ciudad, la ventana, símbolo voyerista por excelencia; la cámara nos hace notar que estamos en la habitación de Leo, su espacio más íntimo. Ella está dormida, con una pasividad que recuerda la de los muertos, Leo está muerta en vida, la cámara nos guía para que fisgoneemos en sus objetos personales, su mesa de noche, fotos, libros, su escritorio, espacio de creación por excelencia, y sus apuntes. Esta escena es familiar, ya la hemos vivido en *La ley del deseo* y *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, con la diferencia de que, como en la escena del hospital analizada anteriormente, cuando la mirada de Betty sorprende a los espectadores espiando, esta vez es el viento el que interrumpe bruscamente la intromisión del espectador. Repentinamente la ventana se abre por culpa de un viento fuerte que alborota las páginas de un libro, entonces, escuchamos la voz de Leo que dice: “indefensa frente al acecho de la locura.” Y el sonido de una máquina de escribir en la que vemos que Leo escribe sin cesar la misma línea, como estancada en su proceso creador. El texto corresponde a la novela de Juan José Millás *Ella imagina* (2010): “Indefenso frente al acecho de la locura, pues de eso me salvaba fundamentalmente la rigidez de las costumbres; de la locura con la que llevo pactando desde que tengo uso de razón” (89). Esta frase podría encerrar dos significados. Por un lado, el estado de desasosiego en el cual se encuentra Leo, la escritora de novelas rosas que ahora sólo puede escribir novelas negras. Por otro lado, la cita puede conectar con el estado de creación del director mismo, quien, como Amanda Gris, se debate en su proceso creador sobre el rumbo de sus próximas producciones, sus secretos que se ven revelados en esta película y la rigidez de sus costumbres, sus tropos comunes. El título de la obra de Millás que se escoge para la secuencia, *Ella imagina*, nos hace saber que ese estado de muerte en vida en el que se encuentra Leo, también puede ser interpretado como el estado de imaginación in situ del artista. Para Marvin D’Lugo lo que vemos en *La flor de mi secreto* es “una versión de la pugna entre dos versiones

de la realidad, una rosa y otra negra” (90); la novela negra representa una violación del contrato de Amanda Gris, en el que se estipula que sus obras deben contener:

Tomás: Leo te contratamos para que escribieras historias de amor... novelas de amor y lujo en escenarios cosmopolitas, sexo sugerente y sólo sugerido, deportes de invierno, sol radiante, urbanizaciones, subsecretarios, ministros, yuppies.... Nada de política, ausencia de conciencia social.... Hijos legítimos, los que quieras, eso sí... final feliz. (35:03)

Esta pugna interna es la misma a la que se enfrenta el director, tras el aclamado éxito de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, ya que, sus películas posteriores—*Átame* (1990) y *Kika* (1993)—fueron apedreadas por la crítica debido a su contenido sórdido. Esta clave de dicotomías se mantiene en cada aspecto de la obra y, así, la película lidia con dos realidades posibles, representando el conflicto entre las historias rosas que Amanda Gris debe escribir por exigencia de sus editores y las historias negras que fluyen de su pluma creadora influida por su estado emocional, como se observa en el siguiente diálogo:

Alicia: Leo, lo que nos has mandado no es una novela de Amanda Gris. ¿A qué viene este cambio?

Leo: Supongo que estoy evolucionando.

Alicia: ¿Por qué?

Leo: Tal vez porque estoy viva.

Alicia: No, quiero decir ¿Por qué cambias si las ventas no bajan? Leo bonita, olvidas que nuestra colección se llama Amor Verdadero. ¿Cómo se te ocurre venirnos con una historia de una madre que descubre que su hija ha matado a su padre después de que éste intentara violarla; ¿y que para que nadie se entere, la madre lo hiberna en la cámara frigorífica del restaurante de un vecino? (32:50)



A través de este diálogo, el director nos revela un secreto importante, la novela que Leo entregó a sus editores, titulada *La cámara frigorífica*, contiene el argumento de uno de los más grandes éxitos cinematográficos de Almodóvar, la película *Volver* (2006). Este diálogo también sirve para poner de manifiesto la crisis que produce en el sujeto creador la falta de libertad creativa y como esta libertad se ve coartada por la mercantilización del arte. El artista se ve sujeto a cumplir con la demanda del público y no con sus propios intereses; es así como, el arte se produce en masa, como en una fábrica y se pierde la individualidad que caracteriza al arte y la libertad del artista de tomar sus propias decisiones. Al inicio de la escena en la cual se produce este diálogo, Alicia le informa a Leo que acaban de imprimir la segunda edición del más reciente libro de Amanda Gris, mientras la cámara enfoca grandes pilas de copias del libro cargadas por una máquina y por obreros. Bajo estos parámetros mercantilistas, al artista no se le permite cambiar o evolucionar, Leo atribuye el cambio en sus creaciones al hecho de estar viva, y por ende a la conexión con la realidad, incluso explica que parte del argumento está basado en hechos reales ocurridos en Puerto Rico y, sin embargo, Alicia desprecia esta situación:

¡La realidad! ¡Bastante realidad tenemos cada una en nuestra casa! La realidad es para los periódicos y la televisión... Y mira el resultado. Por culpa de ver y leer tanta realidad el país está a punto de explotar. ¡La realidad debería estar prohibida! (32:04)

El acto opresor que ejerce Alicia al querer atar a Leo a las normas del contrato, en cierto modo, significa prohibirle vivir, es mantenerla en un estado de muerte en vida, una especie de muerte cerebral en la cual las máquinas de la industria editorial son las que controlan el cerebro del artista y sus producciones. Leo, como se lo expresa a Alicia, su editora, no sabe escribir novela rosa, le sale negra, lo intenta, pero cada página le sale más negra, se encuentra agotada y deprimida y su estado emocional se hace evidente en su obra. Ella no puede

más con la idea de ser Amanda Gris y no apuesta por el tipo de literatura que produce, como se lo hace saber a Ángel, el director de *El País*, cuando éste le encarga escribir un editorial donde critique la obra de Amanda Gris: “No creo que la literatura sentimental se ocupe lo más mínimo de los sentimientos. No hay dolor, ni desgarró. Sólo rutina, complacencia y sensiblería (...). Me temo que no soy la persona más adecuada... Me horroriza Amanda Gris...” (*La flor de mi secreto*). Por su parte, Ángel secretamente se muere de ganas por ser una escritora de novelas rosa como Amanda Gris, en lugar de dedicarse a redactar noticias.<sup>2</sup> Este tipo de reflexiones en la película, en las cuales se abordan los dilemas que enfrentan los escritores acerca de su relación con el proceso creador constituyen un claro ejemplo de metaficción, ya que, como lo explica Patricia Waugh, “metaficción” es un término para designar la escritura ficticia que llama la atención de manera consciente y sistemática a su condición de arteficio para plantear cuestiones sobre la relación entre la ficción y la realidad (40). En otras palabras, las obras metaficcionales son aquellas que exploran una teoría de la escritura de ficción a través de la práctica de escribir ficción, es por esto que, los espectadores de *La flor de mi secreto* observan, como invitados de primera fila, el proceso de creación en el instante en el cual se produce.

En este proceso de creación in situ, el espectador tiene además el privilegio de presenciar cómo los personajes se van construyendo dentro de la película misma, se puede observar cómo luchan por definirse a medida que la trama se desarrolla, ver como ellos navegan en un mar de incertidumbres, dudas y mentiras que los conducen finalmente a un desenlace. Por ejemplo, Leo es Amanda Gris y se debate como ya lo hemos analizado entre la vida y la muerte, entre el rosa y el negro, entre la pasión prohibida que le despierta Antonio, el joven bailarín de flamenco, hijo de su asistente y el sosiego que le ofrece una posible relación con el dulce Ángel, el hombre que a diferencia de Paco su esposo, está hecho a su imagen y semejanza. Ángel es su alter ego por excelencia.

Por su parte, Paco es un militar valiente capaz de pelear en una guerra extranjera, pero a la vez es un pobre cobarde que no se atreve a confesarle a su esposa que ya no la ama y que tiene una amante, tiene miedo de enfrentarse a la guerra que le espera en casa. Por otro lado, Betty es una psicóloga experta en dar malas noticias, pero no es capaz de decirle a Leo que su relación con Paco ha llegado a su fin. A la vez lucha entre ser la mejor amiga de Leo o su antagonista sentimental, la mujer que le ha robado el amor de su esposo. Otro caso de indecisión y miedo que se presenta en la película es el de Blanca, quien es la empleada doméstica de Leo durante el día y durante la noche es una bailarina de flamenco, doble vida que también le causa conflictos internos. Por otra parte, Antonio es un bailarín de flamenco muy dotado que para lograr ejercer su arte es capaz de hacer lo que sea, robar, engañar e incluso prostituirse con hombres o con mujeres. Él representa en sí mismo la otra salida sórdida que le queda al artista que quiere ejercer su arte. A la vez, interpreta el papel de ese personaje constante en la filmografía de Almodóvar: el joven guapo de sexualidad fluctuante que comercia con su cuerpo para lograr lo que quiere.<sup>3</sup> Así, se pone de manifiesto, nuevamente, el conflicto del artista y su capacidad de libre creador, aspecto que ya Almodóvar había abordado en la película dentro de la película que se presenta en *Laberinto de pasiones*, y que abordará más tarde en *Los abrazos rotos* (2009), en donde el productor de “Chicas y maletas” abusa de su poder y manipula la cinta para convertirla en un bodrio y así vengarse de Mateo Blanco, el libretista y director.

Un segundo tropo que llena el personaje de Antonio es el de las relaciones incestuosas, las cuales se presentan de manera explícita en *Laberinto de pasiones*, *La ley del deseo*, *Volver* y *Kika*, y se sugieren en *Tacones lejanos*, cinta de 1994. Este tipo de relaciones dejan de ser explícitas en esta película y se subliman en la danza erótica entre Antonio y Blanca, su madre. Esta danza también fluctúa entre dos mundos, entre el flamenco tradicional, que no lo es y la danza contemporánea, que tampoco llega a serlo.

En este ir y venir de personajes en construcción, Leo se destruye a pedazos, tras una corta visita conyugal en la que Paco le confirma el final de su matrimonio, ella decide acabar con su vida tomándose un frasco de calmantes. Esta acción inicia una de las escenas más cargadas de simbología de todo el filme, la muerte y el renacimiento de Leo.

Leo yace en la cama, aparentemente muerta, cuando de repente suena el teléfono, la llamada pasa al contestador automático y se escucha la voz de Jacinta, la madre de Leo, pronunciando su nombre y anunciándole que ha decidido regresar al pueblo. La cámara se aleja y enfoca el pasillo oscuro, dando la apariencia de un túnel, y de repente Leo vuelve a la vida, en medio de un ataque de vómito. En la siguiente toma Leo se encuentra sumergida en la bañera y sale abruptamente del agua mientras se escucha un fuerte grito que forma parte de la siguiente escena en la cual transmiten por televisión un concurso de gritos. En la escena siguiente se ve a Leo caminando como una muerta en vida, como en estado de zombi por en medio de una gran manifestación de estudiantes de medicina protestando por el colapso del servicio médico español. En medio de la marcha Leo se choca con Ángel y se desmaya en sus brazos. Esa noche, bajo la influencia del alcohol le confiesa a Ángel su más íntimo secreto:

Leo: Seguro que ayer bebí y hablé demasiado.

Ángel: Sí, y entre otras cosas, me descubriste “la flor de tu secreto,” como diría Amanda Gris. (1:06:24)

Esta confesión parece servir como un acto de escisión entre Leo y Amanda Gris y desde ese momento Amanda pasa de habitar el cuerpo y la mente de Leo a cohabitar el cuerpo y la mente de Ángel, quien de ahora en adelante producirá las obras de Amanda Gris. En la transmutación de Ángel, parece cumplirse el precepto de Welles quien afirma que la ficción nos permite ser maestros de nuestro propio destino transformando la realidad y creando una nueva más a

nuestro gusto o en palabras de Agrado, uno de los personajes más recordados del filme *Todo sobre mi madre*: “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.”

Sin embargo, deshacerse de su otro yo no es suficiente para curar a Leo. Su estado emocional oscila entre el dolor por la pérdida de la estabilidad sentimental y la aventura y el cambio que representa abrazar la vida como se presente; la sensación de enfrentarse a estos caminos produce angustia, desolación y miedo, sentimientos que la hacen dudar de su propio estado mental:

Leo: Me estoy volviendo loca, mamá.

Jacinta: ¿Tú? Esa es tu hermana, pero tú, no.

Leo: Sí. Como las tías, como su abuela. Loca.

Jacinta: Es por Paco, ¿verdad? Me lo estaba figurando, me lo estaba figurando.

Ay, qué pena, hija mía. Tan joven y ya estás como vaca sin cencerro.

Leo: ¿Como vaca sin cencerro?

Jacinta: Sí; perdida, sin rumbo, sin orientación. Como yo. (1:17:07)

La solución para reestablecer la coherencia y el orden de las ideas, para recuperar el rumbo y la orientación, se encuentra en regresar a los orígenes, al inicio de la historia personal y desde allí recuperar las fuerzas necesarias para volver a comenzar, para sobreponerse a las confusiones e incluso reinventarse, por esta razón, Leo regresa en compañía de su madre al pueblo.

Jacinta: Yo también estoy como vaca sin cencerro. Pero a mi edad, es, es más normal. Por eso quiero vivir aquí en el pueblo. Cuando a las mujeres nos deja el marido, porque se ha muerto, o se ha ido con otra -que, para el caso, es igual-, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos. Visitar la ermita del santo; tomar el fresco con las vecinas, rezar las novenas con ellas; aunque no seas creyente. Porque si no, nos perdemos por ahí como vacas sin cencerro. (1:17:43)

El retorno al pueblo o a la aldea ya sea para buscar los orígenes, recuperar la historia, confrontar los fantasmas del pasado, o construir una nueva identidad a partir de esta visita, es un tropo recurrente en la filmografía de Almodóvar; aparece en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *La ley del deseo*, *Átame* y *Volver*, por mencionar algunas. Esta necesidad de volver al origen se replicará también en *Dolor y gloria* (2019), ya no a través del desplazamiento físico, sino a través de la memoria del protagonista y de su obra cinematográfica.

Para Leo, el pueblo es una tabla de salvación, es el lugar donde se recupera la fuerza perdida y donde se reorganiza la vida, es también el lugar donde se busca la felicidad. Además de visitar el pueblo, en el filme se revisitan también muchos motivos populares como la música, los tejidos, el flamenco y los tablados, la paella, la decoración mudéjar y la tradición oral, ejemplo de esta última es el poema que recita la madre en el coche y los cantos de las comadres del pueblo.

Santos Zunzunegui (1999) destaca la divulgación de motivos populares de la cultura española que hace el director manchego:

[Almodóvar] es un ejemplar revisitador de innumerables formas estéticas de la tradición española, desde el folletín o la novela sentimental hasta el cuplé, pasando, claro está, por el bolero (...) cuya función no se limita a ilustrar sus filmes, sino que, en bastantes casos, sirve de modelo (como espectáculo melodramático completo en sí mismo, como obrita autosuficiente) para determinadas interpolaciones tan habituales en su cine. (122)

Considero que este visitar los lugares comunes en sus obras forma parte, en general, del proceso de autorreflexión y autoconciencia creadora de Almodóvar. Y en particular, en *La flor de mi secreto*, es más una manera de

abrir los cajones de la mente para hacer un inventario de lo que se tiene, qué uso se le ha dado y qué modificaciones se deben hacer para que el engranaje de la gran máquina creadora que es El Deseo, S.A. siga adelante con éxito. Una muestra de esta organización de tropos es por ejemplo la figura del travesti, tan presente en varios de sus filmes, en éste sólo se les hace un guiño al mostrarlos en el sótano del teatro en el que se presentan Antonio y Blanca. La ubicación de los mismos, el sótano, parece indicar su arraigo dentro de la producción fílmica total de Almodóvar. Los veremos salir nuevamente a la luz en *Todo sobre mi madre* y en *La mala educación* y caminar sonrientes por la calle en *Julieta* (2016).

En este filme se observa más que nunca el interés por establecer los derroteros de lo que será el futuro de la carrera fílmica del director manchego, volviendo a la metáfora inicial del trasplante de órganos; es en esta película donde parecen tomarse las decisiones acerca de qué elementos trasplantar a las futuras producciones almodovarianas.

Por una parte, se nos ofrece el guion de dos nuevas películas (*Volver* y *Todo sobre mi madre*) y se nos muestra una escena simbólica que se retomará en *La mala educación*, película que, junto con *La ley del deseo* y *Dolor y gloria*, completará la trilogía de cintas protagonizadas por directores de cine que tienen como temas centrales el deseo y la ficción cinematográfica. Por otra parte, se enfatiza la importancia que la literatura, las producciones fílmicas fetichizadas por el director y la música tienen en el cine Almodóvar. En este análisis autoconsciente, se sacan al sol, una a una las prendas del armario, se revelan el deseo y las pasiones de Almodóvar; en otras palabras, se brinda la oportunidad única al espectador de explorar y conocer mejor la flor de su secreto.

## Notas

- 1 Recordemos el inicio de *La ley del deseo* (1987), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) O el contexto de: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de pasiones* (1982), *Átame* (1990), *Tacones lejanos* (1991), *Kika* (1993), *La mala educación* (2004), *Hable con ella* (2002), *Volver* (2006), *Los abrazos rotos* (2009); por mencionar algunas en que todas estas cintas o bien se está filmando una película o bien se está trabajando en la televisión.
- 2 En la escena en la que Leo llama a Ángel para preguntarle si él es el responsable de las dos novelas de Amanda Gris que la editorial acaba de recibir, Ángel lleva puesta una camiseta con la imagen de Patty Diphusa, alter ego de Almodóvar en sus años de juventud.
- 3 Toni en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Sadec en *Laberinto de pasiones*, Miguel en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, Antonio en *La ley del deseo*, o Juan en *La mala educación*.

## Obras citadas

- Bustillo, Carmen. *La aventura metaficcional*. Equinoccio Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1998.
- Carrera, Liduvina. *La metaficción virtual*. Universidad Católica Andrés Bello, 2001.
- D'Lugo, Marvin. "Genealogía de las 'sórdidas comedias neosurrealistas' almodovarianas." *Almodóvar: El cine como pasión: Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar," Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*, edited by Fran A. Zurián and Carmen Vázquez Varela, Universidad de Castilla La Mancha, 2005, pp. 81-91.
- La flor de mi secreto*. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Marisa Paredes, Juan Echanove, Carmen Elías, Rossy de Palma, Chus Lampreave, Kiti Manver and Alberto Iglesias, Culver City, Sony Pictures Home Entertainment, 2005.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier UP, 1980.
- Kinder, Marsha. "Reinventing the Motherland: Almodóvar's Brain-Dead Trilogy." *Film Quarterly*, vol. 58, no. 2, 2004, pp. 9-25.



- Millas, Juan José. *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Hologado*. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2010.
- Strauss, Frédéric. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Ediciones Akal, 2001.
- Todo sobre mi madre*. Directed by Pedro Almodóvar, performances by Cecilia Roth, Marisa Paredes, Penélope Cruz, Candela Peña, Juan A. San, Rosa M. Sardà, Gómez F. Fernán, Fernando Guillén and Toni Cantó, Culver City, Sony Pictures Classics, 2007.
- Waugh, Patricia. "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?" *Metafiction*, edited by Mark Currie, Longman, 1995, pp. 39-54.
- Welles, Marcia L. "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*, edited by Mirella Servodidio and Marcia L. Welles, The Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1983, pp. 197-207.
- Zunzunegui, Santos. *El extraño viaje: El celuloide atrapado por la cola o la crítica norteamericana ante el cine español*. Episteme, 1999.



# Objetivos transnacionales: El cine español del nuevo milenio

---

Cristina Martínez-Carazo  
University of California, Davis  
[cmmartinezcarazo@ucdavis.edu](mailto:cmmartinezcarazo@ucdavis.edu)

## Abstract

Although transnationality as a phenomenon is as old as film, the contemporary reflection on this topic and the plurality of approaches that converge on it have opened new lines of analysis to evaluate the impact that this reality exerts on the film industry. My intention in this study is to propose a typology that reflects the impact of transnationality in the specific case of Spanish film to explore the dynamics that control our cinematic production in the third millennium. I propose six segments to structure my approach to the Spanish film industry: 1. Production modes; 2. Transnational subjects; 3. Aesthetic registers; 4. Themes; 5. Ethics and ideology; 6. Critical and moviegoer reception. Within this framework, I will explore the dialectics between the national essence of Spanish film and its transnationality, the impact of different financial models, the multidirectional movements of our actors and directors, esthetic

influences, the ethics of the industry and the response of critics and viewers to a film industry that swings between preserving and erasing its identity markers.

**Keywords:** Transnationality; identity; typology; production; ethics; esthetics; ideology; reception

### **Resumen**

Si bien la transnacionalidad del cine es casi tan vieja como el cine mismo, la reflexión actual sobre esta cuestión y la pluralidad de vectores que convergen en ella, han abierto nuevas vías de análisis para aquilatar el impacto que esta realidad ejerce en la industria fílmica. Mi intención en este estudio es proponer una tipología que conecte el concepto de transnacionalidad con el caso concreto del cine español para ayudar a dilucidar la mecánica que rige el presente de nuestra producción cinematográfica. Estableceré para ello seis segmentos a partir de los cuales se estructurará mi acercamiento: 1. Modos de producción; 2. sujetos transnacionales; 3. registros estéticos; 4. repertorio temático; 5. componente ético e ideológico y 6. recepción crítica y espectral. Dentro de este marco conceptual exploraré la dialéctica entre la esencia nacional del cine español y su transnacionalidad, el impacto de los modelos de financiación en el proceso de creación, los movimientos multidireccionales de nuestros actores y directores, las influencias estéticas que atraviesan el cine español actual, las reflexiones a nivel ético derivadas de los condicionantes de la industria y las respuestas de la crítica y del público, tanto en España como en otros países, a un cine que se debate entre subrayar y diluir sus marcadores identitarios.

**Palabras clave:** Transnacionalidad; identidad; tipología; producción; ética; estética; ideología; recepción

**S**i bien la “transnacionalidad” del cine es casi tan vieja como el cine mismo, la reflexión actual sobre esta cuestión y la pluralidad de ángulos que convergen en ella, han abierto nuevas vías para aquilatar los múltiples significados que este término adquiere en nuestro presente global. Pocos debates sobre el séptimo arte han suscitado durante los últimos años tanta atención como el complejo entramado económico, ético, estético y político que apunta a disolver las fronteras de los cines nacionales y a expandir los parámetros de la producción cinematográfica actual. La diversidad de términos aplicados para describir esta nueva condición “apátrida” del cine—transnacional, híbrido, crossover cinema—da buena muestra de la pluralidad de matices que convergen en este proceso de reconceptualización.

El concepto de cine transnacional surge como respuesta a los cambios en los modelos de producción, distribución y exhibición inherentes a la industria cinematográfica actual y deriva de ahí su sentido y su forma. Se percibe así como un arte producido y consumido dentro de un marco geopolítico amplio, cuyos registros éticos, estéticos y económicos conectan y la vez trascienden diversos contextos nacionales, subrayando su liminalidad. En contraste con este modelo, el cine global exhibe una clara voluntad homogeneizadora, una borradora intencionada de identidades diversas que aspira a la indiferenciación cultural y a la imposición de una visión totalizadora que en gran medida agiliza la difusión y amplía la recepción.

Como bien indican Will Higbee and Song Hwee Lim “Whereas globalization is routinely applied to any and every process or relationship (political, social, cultural and economic) that crosses national boundaries, the transnational is more attuned to the scale, distribution and diversity of such exchanges and their impact at a local level as well as an understanding that they may have effects within and beyond the nation-state” (12).

Varios críticos<sup>1</sup> se han acercado a la cuestión de la transnacionalidad para proponer definiciones y tipologías que simultáneamente delimitan y expanden

el campo de reflexión. Sukhmani Khorana en su libro titulado *Crossover Cinema: cross-cultural film from production to reception* condensa la esencia híbrida de este modo de filmar y lo define como “an emerging form of cinema that crosses cultural borders at the stage of conceptualization and production and hence manifests a hybrid cinematic grammar at the textual level as well as crossing over in terms of its distribution and reception” (3). Si bien hay tantas definiciones como estudiosos del tema, la propuesta por Khorana demarca bien el terreno de la industria cinematográfica actual y ayuda a entender la disolución de fronteras inherente a este modo de filmar. Como bien refleja el título de un ensayo de Ian Christie titulado “Where is National Cinema Today (and do we still need it?)” en lo que sí existe un consenso es en la necesidad de cuestionar el paradigma del cine nacional, percibido como una categoría insuficiente para explicar la diversidad de formaciones culturales que convergen en nuestro presente en la mayoría de los textos fílmicos.

Surge así la necesidad de llegar a una simbiosis entre un cine nacional de miras amplias que propicie en su proceso de formación condiciones óptimas para innovaciones industriales, formales e ideológicas y un cine transnacional que trascienda los límites de la nación sin desplazarla de este marco conceptual. Con este objetivo como referente se definen tres ejes en torno a los cuales se articula la reflexión: 1—la dialéctica entre lo local, nacional, transnacional y global; 2—la percepción de lo transnacional como un fenómeno regional; y 3—la relevancia de los procesos asociados a la diáspora, exilio y postcolonialismo. El primer eje gira en torno a las limitaciones del modelo nacional y a la necesidad abarcar formaciones culturales y económicas que no caben dentro de los límites de la nación; el segundo aborda lo transnacional como un fenómeno regional en sentido amplio basándose en la existencia de una herencia cultural compartida y en un espacio geopolítico común; y el tercero se centra en cineastas y obras diaspóricas que subrayan los desequilibrios entre centro y márgenes, inclusión y exclusión, aceptación y

rechazo, constatando en el proceso la inestabilidad de la nación y de la cultura nacional y el constante proceso de transformación al que se hayan sometidas.

Uno de los acercamientos más fructíferos al cine transnacional radica en la elaboración de tipologías basadas en una serie de criterios que ponen de manifiesto la necesidad de ampliar la reflexión y de trascender el ámbito de la financiación. La elaborada por Mette Hjort en “On the plurality of cinematic transnationalism” parte de dos rasgos asociados a este concepto: la resistencia a la globalización como homogeneización cultural y la necesidad de evitar que el aspecto económico eclipse los marcadores estéticos, sociales y políticos (15). A partir de aquí establece unas categorías (epiphanic transnationalism, affinitive, milieu building, opportunistic, cosmopolitan, globalizing, auteurist, modernizing and experimental) basadas en criterios amplios y variados que dilatan el ámbito de análisis. Deborah Shaw en “Deconstructing and Reconstructing ‘Transnational Cinema’” se mueve en un terreno más concreto y propone otra tipología basada en las siguientes variables: “transnational modes of production, distribution and exhibition, transnational modes of narration, cinema of globalization, multiple locations, exilic and diasporic film making, film and cultural exchange, transnational influences, transnational critical approaches, transnational viewing practices, transregional films, transnational stars, transnational directors, ethics of transnationalism, transnational collaborative networks, and national films” (52) que se entretrejen para perfilar el alcance de la transnacionalidad cinematográfica.

Tomando dichos acercamientos como marco de referencia pretendo establecer una tipología aplicable al cine español con el fin de trazar un perfil más preciso de su transnacionalidad. Para ello esbozo seis segmentos en torno a los cuales se estructurará mi acercamiento: 1—Condicionantes industriales, 2—sujetos transnacionales, 3—registros estéticos, 4—repertorio temático y pluralidad espacial, 5—componente ético e ideológico, 6—recepción crítica y espectadorial. En dichas categorías que inevitablemente se superponen y se

complementan a la vez que permiten segmentar el análisis, se refleja cómo España reconcilia una mirada hacia dentro y otra hacia fuera a la hora de articular su producción cinematográfica.

### **1. Condicionantes industriales.**

Englobo en ellos producción, coproducción, distribución y exhibición de películas españolas, aspectos clave a la hora de entender la insuficiencia de la nación como marco de análisis. Como es bien sabido el problema más acuciante del cine español es la falta de financiación y uno de los modos de paliarlo es recurrir a las coproducciones<sup>2</sup>. Según los datos de la FAPAE (Federación de Asociaciones de Productores Audiovisuales Españoles) en 2013 se produjeron en España 174 largometrajes y 57 coproducciones. En el 2012 el festival de San Sebastián puso en marcha el Foro de Coproducción Europa-América Latina con el fin de impulsar la colaboración entre profesionales de ambos espacios y abrir mercados internacionales.

Su precedente, el fondo de coproducción Ibermedia, creado en 1997 entre España, Portugal y América Latina (18 países, entre ellos Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México, Panamá, Perú, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela) persigue objetivos similares: promover el intercambio técnico y económico entre profesionales del medio audiovisual en los países miembros y desarrollar una industria del cine en Latino América que sea competitiva a nivel tecnológico y cultural en el mercado internacional.<sup>3</sup>

Más allá de las quejas asociadas a esta iniciativa—control desde España, endogamia, relación neocolonialista... —Ibermedia ha ayudado a diseminar el cine latinoamericano y español fuera de sus fronteras y a contrarrestar la irregular financiación por parte de los gobiernos correspondientes, como prueban los 108 proyectos que en el 2014 coprodujo con España, Argentina y Brasil a la cabeza.<sup>4</sup>



Indirectamente conectado con este fondo surge Cine en Construcción, iniciativa de Rencontres Cinémas D'Amérique Latine de Toulouse, adoptada en el 2001 por el Festival de San Sebastián y organizada como una competición para la provisión de fondos destinados a postproducción y distribución de cine independiente. A pesar de que se le reprocha el mismo espíritu neocolonialista que a Ibermedia y la misma voluntad de paliar “the imperial guilt” (Nuria Triana Toribio, 103) contribuye a perfilar un espacio transnacional valioso para atenuar la limitada visibilidad del cine latinoamericano en Europa. Europa y Latioamérica operan así como “regiones naturales” para la difusión del cine en español,<sup>5</sup> configurando lo que Libia Villazana denomina “transnational communities” (27).

Con Europa como marco, destacan dos programas clave para la financiación de películas: Media Plus 2007 y Eurimages. Media Plus 2007 es un programa de apoyo al sector audiovisual europeo, continuador de los programas Media Plus y Media Formación. Su periodo de actuación va del 2007 al 2013 y cuenta con una dotación económica de 755 millones de euros. Destacan entre sus objetivos: preservar y valorar la diversidad cultural y lingüística y el patrimonio cinematográfico y audiovisual europeo; potenciar el diálogo intercultural; incrementar la circulación de obras audiovisuales dentro y fuera de Europa y mejorar la competitividad del sector audiovisual europeo en el marco de un mercado abierto que favorezca el empleo. Su actuación se concentra así en la fase de preproducción, por medio del desarrollo de iniciativas destinadas a mejorar la formación y la capacidad de gestión de profesionales del cine, y en la de postproducción—distribución, difusión y promoción del cine europeo.<sup>6</sup>

En la misma línea Eurimages, fondo de ayuda a la coproducción, distribución y exhibición, creado bajo los auspicios del Consejo de Europa en 1989 y del que España es cofundador, cuenta con la participación de 36 países europeos (los de la Unión Europea con la excepción de Malta, Reino Unido, además de Noruega, Islandia, Suiza, Croacia, Serbia, Bosnia-Herzegovina, Macedonia,

Turquía, Albania, Rusia, Georgia). Más del 50% de las película europeas son coproducciones, la mayoría con Eurimages, y buena parte de ellas llegan a los festivales de San Sebastián, Venecia, Berlín y Cannes, foros clave para afianzar su prestigio.

Además de abrir mercados y dinamizar la industria, las coproducciones facilitan el intercambio de profesionales y artistas y permiten el acceso a los beneficios económicos y fiscales disponibles en los países colaboradores. No olvidemos que en los últimos cuatro años el porcentaje de coproducciones respecto al total es muy estable, oscilando entre el 24 y el 27,5%.<sup>7</sup>

Otro factor clave para explorar la transnacionalidad es la distribución. La correlación entre el éxito del cine hollywoodiense y el control de la distribución por parte de compañías estadounidenses se hace patente en España. De las diez primeras distribuidoras españolas seis corresponden a filiales de Hollywood (Hispano Fox Films, The Walt Disney Company Iberia, Sony Pictures Releasing de España, United International Pictures and Cia, Universal Pictures International Spain, y Warner Bros Entertainment España), tres son empresas españolas (Aurum Producciones, Tripictures, Lauren Films) y una es una fusión entre una distribuidora española y otra americana (Warner-Sogefilms). Vemos así cómo no solo las distribuidoras hollywoodienses acaparan la mayor parte del mercado español, sino que además se asocian con distribuidoras locales para distribuir también películas españolas y atenuar su imagen colonizadora, minimizando a la vez el impacto de las medidas proteccionistas en España. Consecuencia de este modelo es el desequilibrio entre las películas españolas exhibidas y las hollywoodienses (entre año 2000 y 2010 llegaron a las pantallas entre 288 y 411 españolas y 1378 y 1555 norteamericanas).<sup>8</sup> Junto a esto según los datos de la memoria de la FAPAE del 2013 la cuota de mercado por recaudación del cine español en el 2013 fue del 14% y la del cine de Hollywood del 69,28%.

Igualmente significativa es la presencia del cine español fuera del territorio nacional. Durante 2012 las producciones cinematográficas españolas

recaudaron un 36% más en los mercados internacionales que en las salas españolas, 150 millones de euros frente a 110 millones de euros. México fue el país en el que el cine español obtuvo una mayor recaudación (17,7 millones de euros) seguido de Italia con 17,1 millones, Estados Unidos (16,4 millones), Francia (13,2) y Argentina (11,4). En el 2012 se exhibieron 141 películas españolas en el extranjero, lo cual supone un aumento de casi el doble que el año anterior.<sup>9</sup> Si bien como se ha mostrado la industria cinematográfica española se ve obligada a reconciliar las ventajas e inconvenientes de esta dinámica transnacional de los mercados, lo cierto es que genera una sinergia que permite ampliar los horizontes de nuestro cine.

## **2. Sujetos transnacionales**

Los constantes desplazamientos de directores, actores y técnicos dentro de la industria cinematográfica actual corroboran el acercamiento de Akbar Abbas al cine, arte de la imagen en movimiento, como metáfora del dinamismo de la ciudad contemporánea. Al margen del paradigmático caso de Buñuel como pionero y como modelo de lo que Hamid Naficy denomina “accented cinema”,<sup>10</sup> la transnacionalidad de los cineastas actuales responde más a una elección personal basada en preferencias profesionales que a coyunturas políticas. Aunque estos movimientos multidireccionales han sido una constante desde los comienzos de la historia del cine lo que ha cambiado es su modo de interactuar con el concepto de cine nacional. Por un lado cineastas como Pedro Almodóvar anclan geográfica y culturalmente su obra en territorio nacional pero juegan con una temática, una estética, un repertorio genérico y un elenco de actores en continuo diálogo con nuestro presente global, y con Hollywood en particular. Por otro, directores como Isabel Coixet, además de filmar fuera del territorio nacional, desvinculan su obra de los marcadores de “españolidad”. Entre ambos polos, obras como las de Alejandro Amenábar, con un variado repertorio estético, temático e idiomático, suscitan una relación

más compleja con lo español. Baste pensar en textos como *The Others*, *The Secret Life of Words*, *My Live Whithout Me* que, además de estar filmados en inglés, se instalan en espacios físicos ajenos España y abordan cuestiones políticas supranacionales –violencia, tortura, derechos humanos—o problemas universales—muerte, enfermedad.<sup>11</sup> Con ellos conviven dentro de la filmografía de este director películas enraizadas en la realidad española como *Mar adentro* y *Tesis*. Otros cineastas como Julio Medem, además de oscilar entre polos opuestos en lo que atañe a la temática y a las localizaciones, abarcando tanto cuestiones vinculadas a la identidad nacional como ajenas a ella (*La pelota vasca*, *Vacas*, *Lucía y el sexo*, *Los amantes del círculo polar*) han optado por acercarse a Estados Unidos.

Un paso más en esta trayectoria lo marcan directores cuya carrera ha empezado en España y se ha consolidado en Hollywood como Juan Antonio Bayona, Juan Carlos Fresnadillo, Nacho Vigalondo y los hermanos Alex y David Pastor.<sup>12</sup> El tipo de proyectos en los que se involucra esta nueva generación de directores responde a su cercanía a la estética de Hollywood, a la debilidad de la industria cinematográfica española y al privilegio de trabajar con presupuestos altos.

En el caso de los actores, su movilidad y en especial su presencia en Hollywood con la atención mediática que les granjea, continúan una trayectoria abierta ya en los años treinta y reafirman el peso de Estados Unidos como catalizador a la hora de proyectar su carrera a nivel nacional y global. El éxito de figuras como Penélope Cruz, Javier Bardem y Antonio Banderas en Hollywood, la relativa popularidad de Paz Vega, Elsa Pataky, Elena Anaya, Jordi Mollá, Santiago Segura, Eduardo Noriega se traduce en un reconocimiento dentro y fuera de su país que raramente hubieran alcanzado sin el respaldo de Hollywood.

### 3. Registros estéticos

En un momento en el que los modos de filmar al igual que el resto de las corrientes estéticas circulan con gran agilidad a nivel global, resulta difícil delimitar las fronteras del lenguaje cinematográfico y más aún adscribirlo a un país concreto. Los marcadores estilísticos de los directores españoles dialogan con la estética del cine europeo y hollywoodiense hasta llegar a crear un producto visualmente atractivo en varios contextos. Así, innovaciones formales como la fragmentación, la reflexividad, la ruptura de la linealidad temporal etc., que hasta época reciente tenían una limitada cabida en el cine español, forman ahora parte de su entramado. Además, el éxito y la difusión del cine americano independiente, paradójicamente vinculado en gran medida a las grandes productoras de Hollywood, impulsa esta ágil circulación de tendencias estéticas. Con ello las fronteras entre el cine de Hollywood, el cine independiente americano, los cines nacionales y el cine español en concreto se perciben cada día más borrosas. La resistencia al cine de Hollywood a la que en principio aspira el cine transnacional se atenúa a nivel estético en la medida en que la tradicional dicotomía entre sus marcadores—transparencia, linealidad, invisibilidad en el montaje—y los de los cines nacionales—ambigüedad, discontinuidad, autoconsciencia—resulta cada vez más tenue.

Una figura clave en este proceso de expansión es la del “productor-autor” como lo denomina Marvin D’Lugo (30) invirtiendo el aforismo de Walter Benjamin—“author as producer”. En esta categoría enmarca a una serie de productores—autores españoles a partir del tardofranquismo—Elías Querejeta, Luis Borau, Andrés Vicente Gómez, Gerardo Herrero y Agustín Almodóvar—embarcados en mayor o menor grado en la empresa de hacer llegar el cine español a las pantallas de otros países. Como bien muestra el estudio de D’Lugo cada uno de ellos activa unas estrategias determinadas, bien sea la adopción de la estética de Hollywood, la promoción de “autores” prestigiosos, la contratación de actores internacionalmente reconocidos, la borradura de la

españolidad o su tratamiento de un modo legible para un público no español, siempre con el fin de cerrar la brecha entre los gustos del espectador español y los del global.

Vemos con ello cómo el repertorio de recursos textuales y discursivos que activa el cine español y la absorción de estilos codificados facilitan su inserción en esta estética transnacional que se debate entre subrayar y difuminar los trazos identitarios nacionales.

#### **4. Repertorio temático y tratamiento espacial**

La temática que recorre tanto la producción cinematográfica hollywoodiense como la perteneciente a las cinematografías nacionales refleja una serie de intereses e inquietudes que trascienden el espacio geográfico en el que se gestan para instalarse en un nivel supranacional. A la zaga de la globalización económica emerge una serie de temas que directa o metafóricamente reflejan y construyen la compleja realidad del tercer milenio.

El localismo temático al que nos tenía acostumbrados el cine español se diluye en beneficio de una universalidad que reproduce y estimula este constante intercambio de sujetos y de bienes propio de nuestra época. Lejos de anquilosarse en la reproducción de un legado cultural reconocible, el cine español actual aspira a elaborar un discurso que trascienda este marco. Ello no implica renunciar a la representación de temas netamente españoles sino dotarlos de nuevos significados, a la vez reconocibles y exportables.<sup>13</sup>

A su vez el ciudadano global, capaz de deslizarse sin apenas fricción de su registro nacional al supranacional, decodifica sin esfuerzo esta pluralidad de historias que intencionalmente renuncian a lo local en beneficio de una difusión fluida.

Junto con una temática esencialmente nacional, el repertorio temático español incorpora y refleja las inquietudes universales que atraviesan nuestro presente: desiguales relaciones de poder entre sujetos y naciones, memoria

histórica, inmigración, violencia, marginalidades, problemas postcoloniales, dilemas éticos con resonancia universal. La obra de Icíar Bollaín, Fernando León, Isabel Coixet, Pedro Almodóvar, Julio Medem entre otros da buena muestra de este repertorio temático.

Dicha accesibilidad estimulada por una temática universal no impide la proliferación de lecturas diferentes en función del contexto en el que se visualiza un texto fílmico ni la potenciación de una identificación más profunda entre dicho texto y el contexto cultural en el que se gesta.

Como telón de fondo de esta temática, la elección de las localizaciones en las que se insertan estas historias revela la necesidad de crear un marco espacial amplio que de forma metafórica duplique la dislocación geográfica inherente al cine transnacional. Conviven así espacios reconocibles como iconos de España o de una ciudad determinada con lugares intencionalmente inidentificables, soporte de unos sujetos móviles propulsados por la globalización. Ello explica que motivos con la inmigración, el viaje con su consiguiente pertenencia o no pertenencia, ocupen una posición central en el cine actual. *Flores de otro mundo*, *Poniente*, *14 kilómetros*, *Salvajes*, *Cosas que dejé en la Habana*, *Cartas de Alou* entre otras muchas reflejan bien la dinámica entre el tema y la localización. Los sujetos que dan vida a estos textos se desplazan constantemente insertando su existencia en un ámbito supranacional e incorporando la inestabilidad y el movimiento a la coyuntura histórica del siglo XXI.

## **5. Componente ético e ideológico**

A nivel ético e ideológico el cine español actual, al igual que el resto de las cinematografías nacionales, aspira a contrarrestar el carácter pretendidamente inocuo de Hollywood y a insertar el compromiso en su modo de crear. Así el contenido y la forma responden ahora a los intereses de un público dispuesto a superar la barrera del mero entretenimiento y a incorporar la reflexión y el compromiso a su experiencia espectral. Con ello la plasmación de

unos valores éticos determinados vinculados a la problemática social de momento se erige como componente clave en la construcción del texto. Las inquietudes sociales que atraviesan el cine español y su voluntad de mantener una integridad ética no implican rechazar de forma categórica las premisas del cine hollywoodiense sino supeditarlas a los parámetros del cine español y adaptarlas a su proyecto ideológico.

Los debates político-sociales de la España actual—inmigración, desempleo, desequilibrios económicos, memoria histórica, violencia de género, corrupción,—entran en el campo de la ficción y desde ella vuelven a la realidad para intervenir en su construcción. En este contexto las iniciativas del gobierno y de organizaciones privadas para diseminar el cine español -por ejemplo Madrid de Cine<sup>14</sup>—se rigen por una lógica que aspira a reconciliar unos valores propios con las exigencias de la industria. De este modo contribuyen a fomentan un tipo de cine pensado para llegar a un espectador por un lado sensible a cuestiones éticas y por otro capaz de entender esta simbiosis entre las inquietudes que afectan a España y al resto del mundo.

## **6. Recepción crítica y espectadorial.**

Inseparable del componente ideológico, la recepción crítica y espectadorial refleja la adecuación o inadecuación entre el contenido de los textos y los intereses y valores de sus destinatarios. En un país como España, con una industria cinematográfica subvencionada durante casi cuarenta años por un gobierno autoritario, resulta difícil para el espectador desvincular el cine de la ideología. De este legado y de la veta realista que atraviesa el arte español deriva en parte la conexión del cine con el compromiso, no como imposición ahora, sino como réplica de las inquietudes de un presente que aspira a conectar con un espectador transnacional.

Si bien compartir una cultura, una lengua y unos valores garantiza la conexión con el espectador nacional, llegar a un espectador transnacional exige



activar una serie de recursos, entre ellos la publicidad y la crítica, destinados a impulsar la difusión del cine fuera de su ámbito inmediato.

La crítica actual, propulsada por la velocidad y omnipresencia que ofrecen los medios de comunicación (prensa, televisión, blogs, revistas especializadas, académicas y de difusión) tanto en soporte material como virtual, opera como instrumento susceptible de configurar dicho espectador universal, educado para dirigir su mirada hacia unos intereses supranacionales. Gestado en este espacio virtual emerge un receptor/crítico ubicuo, no profesional, que si bien no tiene gran poder para influir en la recaudación de taquilla, si lo tiene para crear una comunidad de espectadores abierta a textos fílmicos que quedan fuera del circuito publicitario de Hollywood. Se trata así de reconciliar la lógica dual que afecta la recepción del cine transnacional: por un lado la dificultad de llegar a un espectador multicultural, cambiante y por otro la ventaja de acceder de forma inmediata y sin condicionamientos espacio-temporales a dicho espectador plural.

Dentro de este mapa sin fronteras dibujado por los procesos de globalización emergen una serie de espacios de difusión natural para el cine español que abarcan comunidades y países con lazos culturales con España. Latino America y Europa operarían así como ámbitos propicios para una recepción abierta debido a la existencia de un legado histórico común y de un presente plagado vínculos humanos y económicos.

Junto a esto la liminalidad que enmarca la recepción de cine español fuera de su contexto, propicia acercamientos abiertos, diversos e inevitablemente distintos de los gestados en el marco nacional. Como bien apunta Gledhill “Meaning is neither imposed, nor passively imbibed, but arises out of a struggle or negotiation between competing frames of reference, motivation and experience” (101). De ahí la necesidad de negociar las inquietudes éticas y estéticas del espectador global con los registros del cine español, de llegar a una audiencia heterogénea y de crear un marco crítico operativo dentro de la

realidad del tercer milenio.

A modo de conclusión y a partir del acercamiento propuesto en este estudio, resulta imprescindible tener en cuenta la interconexión de las categorías aquí propuestas para explorar la transnacionalidad de nuestro cine, la imposibilidad de entenderlas como compartimentos estanco ya que todas ellas se superponen y dialogan dentro de un mismo texto fílmico, complicando su delimitación. Si bien es cierto, como se ha apuntado antes, que la transnacionalidad del cine en general y del español en particular se remonta prácticamente a los orígenes del séptimo arte, el modo de entender este fenómeno ha cambiado radicalmente. En nuestro presente, marcado por el signo de la globalización, el marco estético y geo-político de interacción se ha dilatado considerablemente con el fin de apelar a la sensibilidad de un espectador supranacional. La transnacionalidad del cine español tal y como la entendemos ahora impone un modo de crear capaz de activar un abanico de imágenes gestadas dentro y fuera del territorio nacional, reconocibles a nivel global y susceptibles de agilizar la circulación de nuestra producción cinematográfica. Ello no implica anular los vestigios de un cine nacional que se debate entre su disolución y permanencia, dispuesto a atenuar, reciclar o incluso borrar su españolidad en beneficio de una recepción más amplia, sino incorporar nuevas formas de crear imágenes. Se trata así, como bien explica Vicente Rodríguez Ortega, de explorar las “zonas de contacto”, de calibrar las interconexiones entre lo local, lo nacional y lo global en unos contextos de producción, distribución y recepción que ignoran las fronteras, de superar la eterna dicotomía entre el cine de Hollywood y el cine del resto del mundo. Solo a partir de un acercamiento abierto a la simbiosis entre lo propio y lo ajeno podremos calibrar la gestación de nuestro cine, su difusión y su recepción en un espacio geopolítico amplio, difícil de dibujar.

## Notas

- 1 Además de los citados en este trabajo destacan los siguientes estudios: Katherine Newman. "Notes on Transnational Film Theory". *World Cinema, Transnational Perspectives*. Eds. Natasa Durovicova and Kathleen Newman. Routledge, 2010 (3-11); Juan Poblete, "New National Cinemas in a Transnational Age", *Discourse* 26.1 & 26.2 (2004): 214-234; Elizabeth Ezra and Terry Rowden. Eds. *Transnational Cinema: A Film Reader*. Routledge, 2006; Nayibe Bermúdez Barrios. Ed. *Latin American Cinemas. Local Views and Transnational Connections*. Calgary: University of Calgary Press, 2011; Andrew Nestingen and Trevor Elkington. Eds. *Transnational Cinema in a Global North*. Wayne University Press, 2005; José Colmeiro. "El discreto encanto del sueño americano: Hollywood y el nuevo cine español". *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos y España durante el postfranquismo (1975-2008)*. Eds. Carlos X. Ardavín y Jorge Marí. Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011 (99-115); Alejandro Pardo y Alfonso Sánchez-Tabernero. "Concentración de la distribución cinematográfica en España". *Análisi* 47 (2012 37-56. Igualmente destacan un número especial de la revista *Hispanic Research Journal. The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas* editado por Chris Perrian, Isabel Santaolalla, Peter Evans y la revista *Transnational Cinemas* dedicada a este tema.
- 2 Se han activado también modelos más precarios de financiación como el 'crowdfunding', 'brandfunding' o incluso cooperativas artísticas con limitados recursos que ayudan a producir películas de bajo coste que probablemente no llegarán a salas comerciales y solo se verán por otros canales como Internet, festivales, cineclubs.
- 3 Para un estudio detallado de Ibermedia consultar el trabajo de Tamara Falicov. "Ibero-Latinamerican Co-productions: Transnational Cinema, Spain's Public Relations Venture or Both". *Contemporary Spanish Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Ed. Stephanie Dennison. Tamesis, 2013 (67-88).
- 4 Tomo el dato de la página de Ibermedia <http://www.programaibermedia.com/nuestras-noticias/convocatoria-2014-274-proyectos-presentadosconvocatoria-2014-274-proyectos-presentados/>

- 5 Chris Perriam, Isabel Santaolalla y Peter Evans en la introducción al número de *Hispanic Research Journal* editado por ellos, *The Transnational in Iberian and Latinamerican Cinemas*, refiriéndose a Ibermedia apuntan: “On the one hand Spain on film is both inward-looking and, in its international self-projections, apparently caught up in the Northern Trans-Atlantic binary” (5).
- 6 Para una visión sobre el modelo de financiación europeo consultar: [http://europa.eu/legislation\\_summaries/audiovisual\\_and\\_media/l24224a\\_es.htm](http://europa.eu/legislation_summaries/audiovisual_and_media/l24224a_es.htm)
- 7 Tomo el dato de *Academia. Revista de Cine Español*, número 200, mayo 2013.
- 8 La información procede del artículo publicado por Alejandro Pardo y Alfonso Sánchez-Tabernero, “Concentración de la distribución cinematográfica en España”. *Análisi* vol. 47, 2012, pp. 37-56.
- 9 Es importante tener en cuenta el factor coyuntural ya que películas tan exitosas como *Lo imposible* (2012) de Juan Antonio Bayona, -la película más taquillera de España con una recaudación de 41 millones y casi 6 millones de espectadores- distorsionan las estadísticas.
- 10 Hamid Naficy identifica a los directores de lo que él llama “accented cinema” como “situated but universal figures who work in the interstices of social formations and cinematic practices” (10).
- 11 Si bien *The Others* se filmó en la provincia de Santander, su localización ficticia nos lleva a la isla de Jersey.
- 12 Un artículo aparecido en *Fotogramas* 20 enero 2013 resume la trayectoria de estos directores cuya carrera despegó en Estados Unidos. <http://www.fotogramas.es/Noticias-cine/Bayona-y-otros-directores-espanoles-en-Hollywood>
- 13 Alejandro Yarza en *Un caníbal en Madrid* ha analizado este reciclaje de estereotipos nacionales en el cine de Almodóvar y su habilidad para abrirlos a nuevas lecturas.
- 14 Entre los organizadores de la última edición de Madrid de Cine figuran la FAPAE (Confederación de productores audiovisuales españoles), ICSS (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), ICEX (España Exportación e Inversiones), la Consejería de Empleo, Turismo y Cultura de la Comunidad de Madrid, EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales, Acción Cultural Española y el Ayuntamiento de Madrid. (<http://www.madriddecine.es>)

## Obras Citadas

- Bermúdez Barrios, Nayibe. Ed. *Latin American Cinemas. Local Views and Transnational Connections*. University of Calgary Press, 2011.
- Christie, Ian. "Where is National Cinema Today (and do we still need it?)". *Film History* vol. 25, 2012, pp. 19-30.
- Colmeiro, José. "El discreto encanto del sueño americano: Hollywood y el nuevo cine español". *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos y España durante el postfranquismo (1975-2008)*. Eds. Carlos X. Ardavín y Jorge Marí. Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2011 pp. 99-115.
- D'Lugo, Marvin. "Transnational Frameworks". *A Companion to Spanish Cinema*. Ed. Jo Labanyi and Tatjana Pavlovic. Willey-Blackwell 2013, pp. 15-49.
- Ezra, Elizabeth and Terry Rowden. Eds. *Transnational Cinema: A Film Reader*. Routledge, 2006.
- Gledhill, C. "Pleasurable Negotiations". *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Ed. J. Storey. Pearson, 2009, pp. 98-110.
- Higbee, Will and Song Hwee Lim. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas* vol. 1, no. 1, 2010, pp. 7-21.
- Hjort, Mette. "On the Plurality of Cinematic Transnationalism". *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Eds. Natasa Durovicova and Kathleen Newman. Routledge, 2010, pp. 12-33.
- Khorana, Sukhmani. *Crossover Cinema: cross-cultural film from production to reception*. Ed. Sukhmani Khorana. Routledge, 2013.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema*. Princeton University Press, 2001.
- Nesting, Andrew and Trevor Elkington. Eds. *Transnational Cinema in a Global North*. Wayne University Press, 2005.
- Newman, Katherine. "Notes on Transnational Film Theory". *World Cinema, Transnational Perspectives*. Eds. Natasa Durovicova and Kathleen Newman. Routledge, 2010 pp. 3-11.
- Pardo, Alejandro y Alfonso Sánchez-Taberner, "Concentración de la distribución cinematográfica en España". *Análisis* vol. 47, 2012, pp. 37-56.
- Perriam, Chris, Isabel Santaolalla and Peter Evans. "The Transnational in Iberian and Latinamerican Cinemas". *Hispanic Research Journal* vol. 8, no. 1, 2007, pp. 3-9.

- Poblete, Juan. "New National Cinemas in a Transnational Age". *Discourse* vol. 26, no. 1-2, 2004, pp. 214-234.
- Rodríguez Ortega, Vicente. *Transnational Media Imaginaries: Cinema, Digital Technology and Uneven Globalization*. Dissertation. Ann Arbor. 2007. <http://search.proquest.com/docview/304840123/abstract>.
- Shaw, Deborah. "Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'". *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Ed. Stephanie Dennison. Tamesis, 2013, pp. 47-65.
- Triana Toribio, Nuria. "Building Latin American Cinema in Europe: Cine en Construcción/Cinema en Construction". *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Ed. Stephanie Dennison. Tamesis, 2013, pp. 89-112.
- Villazana, Libia. "Redefining Transnational Cinemas: A Transdisciplinary Perspective". *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Films*. Ed. Stephanie Dennison. Tamesis, 2013, pp. 25-46.

**e**

Epilogue/Epílogo  
Filmmakers on Filmmaking





# Mesa redonda con los directores de cine

---

**Directores de cine:** Juan Carlos Valdivia, Celina Murga, Mariana Chenillo, Carlos Marqués-Marcet, Javier Corcuera y Gabriela Martínez Escobar

**Modera:** Jaume Martí-Olivella, the University of New Hampshire

**Grabación, transcripción, edición y notas** de Nancy J. Membrez, (nancy.membrez@gmail.com) the University of Texas at San Antonio, con el aporte especial e imprescindible de Doña Gilberta Herguera Turner, M.A., the University of Texas at San Antonio, en la transcripción de los últimos tres directores.

## Resumen

A lo largo de 25 años del congreso académico Cine-Lit, que arranca en 1991 auspiciado por varias universidades de Oregón con fuertes vínculos con el Festival Internacional de Cine de Portland, Oregón, la Mesa redonda con directores de cine, todos *auteurs*, tanto españoles como latinoamericanos, viene siendo el broche de oro de varios días de ponencias eruditas y proyecciones de películas de habla española. Para Cine-Lit 8 (2015) nos tocó en suerte presenciar una de las Mesas redondas más ricas de todas. Abajo se reproduce esta conversación

en la que hablan seis directores de cine acerca de problemas de globalización, financiamiento de la producción cinematográfica en sus respectivos países y la distribución de sus películas tanto nacional como internacional.<sup>1</sup>

**Palabras clave:** Mariana Chenillo; Cine argentino; Cine boliviano; Cine catalán; Cine de autor; Cine de ficción; Cine español; Cine independiente; Cine latinoamericano; Cine mexicano; Cine peruano; Cine-Lit; Javier Corcuera; Documental; Festivales de cine; Festival Internacional de Cine de Portland; Carlos Marqués-Marcet; Jaume Martí-Olivella; Gabriela Martínez Escobar; Celina Murga; Piratería; Televisión; Juan Carlos Valdivia

**Jaume Martí-Olivella:** Es muy emocionante para mí estar aquí otra vez. Han sido, créanlo o no, 25 años. Estas son nuestras bodas de plata y quería simplemente que nos aplaudiéramos todos por haber hecho 25 años. (Aplausos).

Una vez más tengo este placer de moderar y animar a una conversación con los directores que les agradecemos muchísimo que aceptaran nuestra invitación y que enriquecieran este Cine-Lit con su presencia y con sus películas.

**Mariana Chenillo** (1977—) viene de México y tiene muchos honores, pero uno de estos honores es ser la primera mujer que gana un premio Ariel en México con su película *Cinco días sin Nora* (2008). También participó en ese film extraordinario colectivo, homenaje a la Revolución mexicana que se llama *Revolución* (2010) con uno de los cortometrajes que formaban parte de esa película. Y aquí nos ha presentado su última película *Paraíso* (2013), que les recomiendo. Es un regocijo de película.

**Javier Corcuera** (1967—) nos viene de Perú y digo “nos viene” porque casi no nos vino. Entonces estamos especialmente contentos de tener a Javier entre nosotros. Javier tiene una carrera muy larga y muy prestigiosa. Me gustaría

destacar que su documental *La espalda del mundo* (2000) ya trataba el tema de la violación de los derechos humanos, tema que ha continuado con muchos de sus largometrajes, como por ejemplo *La guerrilla de la memoria* (2002), un retrato del conflicto en Irak en invierno en Bagdad, una película muy hermosa, *Invisibles* (2007, con otros cuatro directores), y una película quizás todavía más hermosa, la que se ha representado a este congreso, *Sigo siendo* (Kachkaniraqmi 2013).

**Carlos Marqués-Marcet** (1983—) es también una persona que tiene un honor relacionado con su juventud. Ganó el premio Goya al Mejor Director Novel con esta película que hemos visto aquí en Cine-Lit, *10.000 kilómetros* (2014). Carlos es un representante de esta nueva generación de cine español que ha viajado, que ofrece una mirada moderna de la realidad y entonces creo que es estupendo contar con él y su visión en nuestra mesa.

Tenemos a **Gabriela Martínez Escobar** cuyo extraordinario y emocionante documental, *Tengan puestos los ojos en Guatemala* (2013), acabamos de ver en esta misma sala. Gabriela Martínez es profesora de esta casa (the University of Oregon—Eugene), es peruana y tiene una larga lista de documentales de trabajo directo con la memoria histórica. De alguna manera su investigación nos hace reflexionar porque hace un juego de destapar aquello que hace falta destapar.

Desde Argentina nos llega **Celina Murga** (1973—). Celina tuvo la suerte de hacer una película entre mundos, hecha a partir de una beca Rolex a través de la producción de Martín Scorsese y esta es la película que hemos visto aquí: *La tercera orilla* (2014). Antes Celina había también producido y dirigido una serie de películas, entre ellas [los cortometrajes] *Interior-noche* (1999) y *Una tarde feliz* (2002). Su primer largometraje se llamaba *Ana y los otros* (2003), que tuvo una gran cantidad de premios.

Por último, **Juan Carlos Valdivia** (1966—), que nos llega de La Paz, Bolivia, tiene una carrera destacada. Su primera película fue *Jonás y la ballena rosada* (1995), una coproducción importante; siguió *American Visa* (2005), que también tuvo una carrera de festivales muy importante y la película *Zona sur* (2009) con la que recibió una larga lista de premios. Supongo que habrán visto su película, de ese nombre difícilmente pronunciable, *Yvy Maraey* (2013), que es un hermoso viaje a los orígenes y que a mí me puso bastante la carne de gallina.

Sin más preámbulo les paso la palabra a las directoras y directores invitados. Yo tenía como temas generales, dados los distintos ámbitos que ocupan, una primera pregunta: ¿Cómo caracterizarían sus documentales en relación al relato etnográfico tradicional y las propuestas modernas del documental, del documental performativo? Yo creo que hay un grado de acercamiento y alejamiento desde posturas tradicionales y las propuestas que tenemos en los documentalistas presentes. También me gustaría que hablaran del diálogo o la falta de diálogo entre los cines hechos en España y Latinoamérica y también en relación al diálogo con Norteamérica.

**Juan Carlos Valdivia, Bolivia:** Yo creo que una de las tendencias más interesantes del cine contemporáneo es este híbrido entre la ficción y el documental. De hecho, las películas que a mí más me han gustado en los últimos años están caminando esa delgada línea entre la ficción y el documental. Los documentales se han vuelto mucho mejores. Creo que hemos salido ya de ese documental clásico y ha empezado la larga cola de documentales creativos inspirados por supuesto en la ficción y la ficción se ha acercado mucho—lo hemos visto en el cine minimalista, intimista—a esta observación de la realidad.

De alguna manera como las series de televisión están cumpliendo el espacio de lo que antes hacía el cine; la televisión está hablando de las relaciones

humanas, de lo que nos interesa en la vida cotidiana, de la sexualidad, de la corrupción; tiene muchas cosas de las que el cine ha dejado de hablar. El cine se ha vuelto un espectáculo muy grande o películas que son difíciles de acceder porque son demasiado artísticas quizás.

Entonces, en ese sentido, después de *Zona sur*, [me pregunto] “A ver, ¿qué pasa conmigo? Tengo una película muy exitosa, muy comercial con estrellas de cine, con autobuses que pasan con tu póster por las ciudades y todo esto”. Y yo terminé con un sentido de “es un sistema muy perverso, donde de todas maneras terminas endeudado y con un montón de problemas a pesar de que tu película la vean millones de personas”.

Y en mi caso yo tomo un barco de carga y me voy a Europa y dejo de ver cine dos años porque de alguna manera me doy cuenta de que me he vuelto copión y digo: “Quizás esa película la pudiera haber hecho otro”. Entonces me voy y me meto en un viaje muy existencial a ver si puedo yo reinventar el cine para mí mismo. Y sale una película muy particular que es una puesta en escena de mi constelación familiar: creo un Frankenstein familiar en donde pongo a mi tía y mi mamá y todo el mundo en una casa y fue una película que yo jamás me imaginé que iba a tener el éxito que tuvo. Consta todo de planos circulares y tiene algo de documental que observa la vida de esta familia.

Con esta propuesta que han visto ustedes ayer [*Yvy Maraey*], pues es un documental performativo. Yo me pongo delante de la cámara y de alguna manera interpreto y tengo la carga de toda esta narrativa.<sup>2</sup>

Creo que el cine latinoamericano está pasando por un muy buen momento porque tenemos una gama amplia, muy amplia de propuestas y de voces y de tipos de cine que estamos viendo.

Yo cada vez que me hago más grande ya no tengo tiempo para cosas que no me gustan. Yo creo que ahora me voy a dedicar a películas cada vez más extrañas, que son las que a mí me gustan ver. Detesto el cine de entretenimiento y el concepto de estar entretenido; cada vez me vuelvo más

radical con eso. Me gusta el cine que es desafiante. Yo creo que lo único que nos va a salvar en este mundo es el arte. Me gusta el arte. Me gusta el cine. Me gustan las películas que me hacen pensar y me confrontan y transgreden y ¡no hay tiempo!

**Celina Murga, Argentina:** Quiero aprovechar esta audiencia para hablar un poco del cine argentino, porque quizás no todos lo conocen y tratar de entender juntos cuáles son las dinámicas que se están planteando ahora. Mi primera película sí es *Ana y los otros* (2004); la segunda se llama *Una semana solos* (2007). Las dos primeras son ficciones. Mi tercera película se llama *Escuela normal* (2012) y es un documental. Y mi cuarta película es *La tercera orilla* (2014), esta que estamos pudiendo ver estos días acá en Portland. En mi cine siempre anduvo quizá más basado en la ficción, pero con muchos elementos del documental, sobre todo, en los elementos con los que armo las ficciones.

Y para hablar un poco más de Argentina, contarles que a partir de la década del noventa ha habido muchos cambios en relación al cine y en relación a una nueva generación que surgió en esa época que fueron una serie de eventos que sucedieron en estos años que permitieron que a partir de ahí hubiera toda una nueva ola de directores, de técnicos y de actores creando un cine diferente, quizá más basado en ciertas ideas narrativas y estéticas más personales, con cierta idea de buscar un lenguaje más particular y de contar historias que no necesariamente respondan a los grandes temas sino a elementos más humanos, más cercanos a las personas, a las subjetividades de quienes los están haciendo [los filmes]. Y estos eventos fueron la creación de una escuela de cine particular a la cual siguieron varias otras,<sup>3</sup> la creación de una revista de cine muy importante que se llamaba *El Amante [Cine]*<sup>4</sup> que fue como una gran generadora de [afición y] un lugar que reunía gran parte de la cinefilia de ese momento, la creación del BAFICI [Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, 2000—], que es un festival que fue

creciendo cada vez más y que realmente formó, gestó una especie de gran plataforma para las películas argentinas y latinoamericanas.

De alguna manera Argentina fue una especie de punta de lanza, quizás junto con México y con Brasil, que hoy yo agradezco también ver, que a partir de eso que se gestó en esa década, han ido surgiendo otras cinematografías latinoamericanas que han podido seguir abriéndose camino luego en este proceso que, como todo proceso histórico, uno lo puede leer ahora con una perspectiva de tiempo, pero en ese momento quizás era una serie de eventos.

También en Argentina tenemos una Ley de cine que es muy, muy buena y también en algún momento se mejoró, digamos, tenemos un apoyo estatal para hacer las películas que es muy positivo y, de hecho, es muy poca la inversión privada para hacer películas.<sup>5</sup> También la televisión tiene que poner parte de sus ingresos al fondo de fomento del cine y esto es algo muy positivo. Creo que no en todos los países de Latinoamérica se da.

Históricamente Argentina, como algunos sabrán, tiene una inflación muy grande, casi un 40% de inflación anual. Entonces estos fondos nunca alcanzan porque todo sigue aumentando y los fondos no. Entonces históricamente siempre nos hemos encontrado puentes en principio y más que nada con Europa, con España mucho, con Alemania, con Francia especialmente, con Italia también, pero hace unos años a esta parte, cinco años para acá ha empezado a pasar algo que para es muy positivo y que creo que nos va a favorecer a todos y es que esos puentes se empezaron a hacer también dentro de Latinoamérica. Como que nosotros mismos como argentinos dejamos de mirar tanto hacia Europa y dejamos de estar tan preocupados por—¡todavía un poco estamos! pero, bueno, es un camino—por agradar a esos que están mirándonos desde aquel lado del océano. Quizás sea algo inconsciente, pero cuando uno necesita ese dinero también en algún punto se pone en marcha cierta idea de “Bueno, esto gusta, esto no, esto va bien, esto no”. Yo creo que estos vínculos, estos puentes que se están tendiendo más dentro de

Latinoamérica van a terminar siendo beneficiosos en función de que realmente cada cinematografía pueda y cada autor, cada director, pueda desarrollarse en un sentido más particular, no buscando agradar a los que nos están mirando. Y la verdad es que cada vez más se están tendiendo esos puentes, sobre todo para coproducir, o sea, para buscar financiación.

Hay un gran tema que creo que todos nosotros vamos a compartir, en relación a cuál es el problema hoy del cine, que tiene que ver con la exhibición. Sabemos que la sala de cine hoy está básicamente reduciéndose mucho en términos de exhibición.

Tengo la gran buena fortuna de formar parte de un grupo de directores en Argentina. Son alrededor de unos setenta directores jóvenes, y ya no tan jóvenes, que estamos muy en actividad como una generación—esa generación que empezamos a filmar a finales de los 90<sup>6</sup> y que estamos justamente en este momento muy activos en relación a buscar alternativas de exhibición diferentes.

Hemos pasado por un período de tiempo en el que echábamos la culpa a todo el mundo: al Estado, a Hollywood, a las multisalas,<sup>7</sup> a todos. Y después de este periplo nos dijimos: “Bueno, por ahí, tenemos que empezar a pensar algo diferente”. Y yo creo que en este sentido los invito a todos, y sobre todo quizás a mis amigos latinoamericanos [de la Mesa redonda] a que empecemos a tender, a buscar esos puentes, a buscar qué manera de montar colectivos de directores y colectivos de productores. Podemos funcionar más unidos y no tan aislados y empezar a buscar esa ida y vuelta, esas conexiones, esas redes de exhibición para que realmente nuestras películas sigan encontrando el público que yo estoy segura que está, pero que a veces es tan difícil de llegar [a él].

**Mariana Chenillo, México:** Es muy emocionante poder venir a participar en algo que para mí es muy diferente. En general, la experiencia en los festivales de cine es distinta y el diálogo sucede en otro nivel que está casi siempre



más enfocado solo en la película en concreto, en una sesión de preguntas y respuestas y no tanto en una invitación a reflexionar en conjunto sobre la situación de nuestro cine.

Ahora que escuchaba la respuesta de Juan Carlos [Valdivia] y lo que dice Celina [Murga] me surgió una reflexión que pensaba que ante las dos preguntas [de Jaume] si hay suficiente conocimiento mutuo entre Latinoamérica y España, que ha sido nuestra fuente principal de coproducción, ahora las crisis y los movimientos económicos del mundo han hecho que justo haya otros canales.

México también, desde hace unos ocho años existe una posibilidad de que las empresas inviertan su dinero de impuestos en películas. La diferencia en el número de películas que se producían en 2006 o el 2005 ahora es de quince veces más. Se producían unas diez películas al año de promedio y ahora se producen unas 150, lo cual es una diferencia abismal para todo.

La distribución sí sigue siendo una especie de cuello de botella en donde ni todas las películas llegan a las pantallas ni todas se pueden quedar. No es novedad para nadie que las pantallas estén ocupadas por películas muy grandes que ya tienen pactos con los exhibidores. Es más que una queja. Creo que en todas las economías, que no están protegidos ciertos productos, ciertas cosas culturales o productos de cualquier tipo, pues, hay que protegerlos de una manera más creativa y siento que, como directores, hay muchas alianzas.

La reflexión principal—no es que tenga la respuesta, solo me surgió la pregunta—es que justamente ahora—y también por pregunta de la influencia de Hollywood en nuestro propio cine—, ahora que tenemos tanto acceso [gracias a] la tecnología, las redes sociales, la rapidez de la conectividad y lo rápido que puede uno acceder a la información, saber quién hizo qué, en qué momento, leer algo sobre una película y saber toda la información... Y es muy fácil ver películas no solo en el cine, sino en muchos otros formatos: desde el teléfono, en las computadoras, en los *tablets*, como que por un lado

estamos mucho más expuestos como público y como cineastas al trabajo de todos los demás en todos los sentidos, en el sentido del trabajo en sí y de la información, como que sabemos todo de todos porque la información está ahí muy fácil.

Creo—y eso es algo muy esperanzador—que lo que yo veo en mis compañeros y colegas de México y Latinoamérica y de otros lugares del mundo es que, en lugar de que las películas se parezcan más, lo particular se está haciendo interesante, es válido ahora y lo siento en los jóvenes porque doy clases intermitentemente en la escuela de cine en donde estudié,<sup>8</sup> porque estoy ahí en contacto, leo guiones.

En México y en Latinoamérica tenemos puentes muy cerrados, nos conocemos, compartimos guiones y la sensación que yo tengo desde adentro y también como espectadora, es que se está produciendo un cine muy particular. Podemos voltear hacia nuestra vida. Sí es cierto que hay ciertos temas y el retratar ciertas cosas de la sociedad que en Europa se ven como importantes, pero eso concretamente está cambiando en los circuitos de festivales y muchas veces para los distribuidores mismos, les interesan ciertos aspectos de Latinoamérica, pero eso también es algo que estamos rompiendo entre todos porque ahora somos muchos, porque ahora es mucho más posible hacer cualquier historia.

La globalización funciona para muchos lugares, como que no tiene que ser el cliché, el promedio de lo que es la sociedad latinoamericana. No hay un promedio porque somos sociedades muy diversas, sino que yo lo que veo en mis colegas y en las películas que más me gustan de algunas que conozco y que no (son muchísimas) es que cada quien está volteando hacia su realidad, hacia su familia o su infancia o su contexto en concreto y que eso está siendo posible. Y a mí eso se me hace algo muy esperanzador; es un camino nuevo.

Ahora lo que falta es sí llegar a ese público y que ese público tenga el acceso a las películas y al arte y a la cultura, que no sea solamente aquellas que

son masivas y que son pensadas para llegar a miles y millones de personas en el planeta, pero creo que hay una especie de democratización de los medios de exhibición, que está sucediendo de una manera que no sabemos adónde va, que pienso que por un lado podría parecer que es peligroso porque podría parecer que todos tenemos que hacer lo mismo, pero que en los resultados siento que está llevando hacia otro lado y veremos en algunos años qué es.

**Carlos Marqués-Marcet, Catalunya:** ¡España! Pues, sí, no es el mismo caso que Latinoamérica. ¡Éramos como los hermanos mayores y ahora somos los hermanos pequeños para financiar a todo el mundo! Y eso lo digo un poco en broma. Vas al festival de Rotterdam y es Brasil, Hubert Bals y España, Hubert Bals: son fondos [los Hubert Bals] que dan para países en desarrollo.

Pero no nos vamos a quejar, no estamos aquí para quejarnos porque luego cuando ves los números también en España, pues, dicen “ha sido el mejor año del cine español,” a nivel de taquilla—esta cosa extraña y que es tan difícil hablar de los espectadores—un fenómeno curioso como el de la película *Ocho apellidos vascos* (Emilio Martínez-Lázaro 2014) y que nadie se lo explica. ¿Por qué esta película?

Para hacer un panorama muy breve, en España está un poco como la Argentina del 2001,<sup>9</sup> en el sentido de que es un momento evidentemente de crisis, pero que de alguna manera te obliga a buscarte, a sacarte “las castañas”. Está pasando lo que es una división cada vez más clara de lo que es, por un lado, un desarrollo industrial fomentado básicamente por dos grupos industriales que son la Atresmedia (A3Media)<sup>10</sup> y Telecinco<sup>11</sup> porque tienen obligación de invertir un cinco por ciento y han cambiado un poco las mentalidades y han empezado a funcionar como funcionan los estudios en los Estados Unidos: desarrollan y tienen su manera de hacerlo—y funciona—y luego ponen toda su maquinaria [publicitaria] detrás. El hecho de que vayas a ver la final del Mundial y que haya un anuncio de *El niño* (Daniel Monzón

2014) en el intermedio pues dices, hombre, al menos ves que apuestan, que esta gente cree que se puede hacer un cine español comercial y que la gente lo vaya a ver y se está demostrando que es así.

Yo tampoco vengo de ese mundo, ni tampoco es quizás lo que a mí personalmente me interesa más, pero creo que sí es necesario y muy importante para que haya un equipo técnico, una gente, una forma de pensarnos a nosotros mismos y conectar con cierto cine que conecta con el público, creo que es importante. Aparte de esto, evidentemente, pues está lo que se ha dado en llamar “otro cine español” o “nuevo cine español,” una nueva generación de directores que está saliendo, fruto de ese “buscar las castañas” y luego también hay una sensación de pérdida de esperanza en el sentido, pues, si no nos vamos a dedicar a esto, si nunca vamos a ganar la vida con esto, hagamos lo que nos da la gana.

Por suerte, todavía Televisión Española está apoyando proyectos ahí con poco dinero. Televisión Española sigue siendo un bastión [de apoyo], no sé por cuánto tiempo más porque la cosa está así, pero sigue apoyando. Evidentemente es muy complicado llegar a las salas, es lo que hablábamos, pero están saliendo otras vías y luego está mucha gente que se está lanzando a la piscina. Y constantemente ves eso, o sea, festivales que puedes encontrar como el Festival de Cine de Sevilla y vas allá y la gente se encuentra, se conoce. Hay un montón de sinergias entre las generaciones jóvenes de cineastas que están saliendo y un largo listado. [Esto] no pasaba antes y que realmente este camino de alguna manera está ampliando mucho la diversidad de lo que era el cine español en comparación con lo que es ahora.

No siempre viaja tan bien como se merece. Internacionalmente todavía hace falta hacer el boom, que pase, pues más o menos se va haciendo, pero es curioso ver cómo en el Festival de San Sebastián gana una película como *Magical Girl* (Carlos Vermut 2014), pero luego, internacionalmente, a veces cuesta, con los franceses sí está [el director catalán Jaime] Rosales (1970—)

siempre ahí, pero a veces... bueno, yo creo que todo va a llegar; yo me siento muy afortunado realmente de estar en este momento y, sobre todo, de la sensación de que te lo tienes que hacer tú, de que no va a haber nadie que venga...

Por otro lado, también se ha formado una Asociación de Cineastas en España,<sup>12</sup> que se están luchando porque la situación hasta el momento se puede convertir en insostenible. Es decir, que una vez te juntas con tus amigos y haces la película y la sacas con sudor y sangre, pero tus amigos a la segunda a lo mejor te dicen: “Bueno, es que tengo que pagar las facturas de mi hijo, de no sé qué”. Hay un límite a lo que es eso.

Entonces hay una manera de luchar por un lado por crear un público, que es a lo que muchos se dedican (la Asociación de Cineastas), que es una idea un poco complicada, que lo hablábamos el otro día, que tiene que ver con la educación. A veces tengo mis problemas con eso: “educar a un tipo de cine”, quiere decir como “lavarles la cabeza a los niños para que vayan a ver nuestras películas”. Intentar no hacer eso, no caer en este discurso, pero sí intentar crear otros espacios y ámbitos que antes había en los años 60 y los 70 y que se pueden recuperar. Y por otro lado también hacer una presión de cierta manera a las políticas del gobierno, no tanto porque dinero va a haber y va a seguir habiendo—hay poco, pero hay—el problema es que no se destine todo a las ayudas [v.g. subvenciones] automáticas, por ejemplo, que es lo que sucede.

Un ejemplo es Galicia. En Galicia el *Novo cine galego* que es una de las cosas más interesantes que se está haciendo en España, que no es un cine nuevo, pero que es el primer cine gallego casi, bueno, siempre ha habido, pero es especialmente interesante que es algo que se ha hecho con cuatro “duros,”<sup>13</sup> pero con esos cuatro duros bien plantados, no hace falta mucho. Es una cuestión de apoyar cierto riesgo y otra manera de ver el cine, que es muy importante.

Luego también lo que sí que es cierto y nos queda aceptar o pensar de

otra manera, es que tenemos que salir fuera y eso nos guste o no. Y pensar que una película como *Magical Girl* (Carlos Vermut 2014) se va a estrenar en Francia con trescientas salas cuando se ha estrenado en España en treinta dice mucho. Nosotros también con *10.000 kilómetros* el estreno que vamos a tener aquí [Portland, Oregon] es mucho más grande que el que hemos tenido en España. Claro, ahí está el debate de antes, de lo que hablábamos justo hace un momento, de cuánto supone esta internacionalización de perder tu propia identidad. Yo creo que precisamente es a veces desde lo local.

¿Por qué triunfó [Pedro] Almodóvar (1949—)? No porque sea muy internacional, sino porque es muy específico de su tiempo, de su momento y de lo que es. Después encontrar ese equilibrio a veces es difícil y buscar sinergias con otros países y, bueno, seguir trabajando.

**Javier Corcuera, Perú:** ¡Yo sí me voy a quejar! Sí, porque yo vengo de hacer una película en mi país donde no hay Ley de cine y donde dos familias son dueñas de 140 salas de cine y no estoy en el cine peruano, donde no existe cuota de pantalla, donde la televisión pública no apuesta un centavo por el cine peruano, entonces no quejarse es un poco... [ilógico]. Quizás en el contexto de la sociedad peruana que es como el triunfo de un neoliberalismo radical, en el tema por lo menos del cine, creo que sí conviene quejarse y bastante.

Sí, hacer hacemos porque a pesar de todo eso es probablemente el mejor momento del cine peruano. Se están haciendo películas con alma, corazón y vida. No sé ni cómo se hacen, pero se hacen. Y el problema es que no se estrenan como deberían, sobre todo las películas que tienen un valor cinematográfico, es decir, hay un boom de taquilla, de cine ultracomercial, con fórmulas de consumo interno totalmente que no pueden ir a festivales de cine de ningún lugar del mundo porque son como comedias de televisión llevadas al cine para hacer dinero. Entonces, es una situación un poco rara

porque se está haciendo muy buen cine y es el que menos se ve.

Yo me dedico al cine documental y ahí estoy un poco contigo que creo que a mí lo que más me interesa es cómo están desapareciendo las fronteras entre la ficción y el documental. A mí me da exactamente igual ver una película de ficción que una película documental, siempre y cuando sea una obra cinematográfica. Yo creo que el cine es emoción y si uno siente emoción viendo una película da igual si está construida con herramientas de la ficción o del documental o una cosa intermedia. Me gusta mucho esa frontera cómo está desapareciendo.

Yo me he dedicado siempre al cine documental un poco también por casualidad porque yo pensé que iba a hacer ficción porque estudié cine para hacer ficción, pero empecé haciendo películas documentales por encargo y luego me fui enamorando del género.

Hay una cosa única del documental, ahora que ya se mezclan las cosas... pasa también un poco en la ficción, pero quizás hay una diferencia muy importante entre el documental y la ficción, que en el cine documental consiste en hacer películas sin saber cómo van a ser las películas. En la ficción, quieras o no, el guion lo diseñas antes, puede cambiar, pero ya sabes que el personaje principal es este, que es el héroe y que lo van a matar o no, pero en el documental puede suceder que el personaje principal desaparece cuando empiezas a rodar y el secundario pasa a ser el personaje principal de la película y puede suceder de todo y, además, de eso se trata.

Yo trabajo en guiones de ficción para otros, es decir, asesoro guiones de ficción, pero hago películas documentales. Y me sucede algo muy extraño, que cuando trabajo en guiones de ficción, cuando ya está terminado el guion, no me da ninguna gana de rodar la película porque ya sé cuál es la historia.

En cambio, el documental me encanta porque hago un guion—porque además trabajo mucho en los guiones de documental—, pero yo sé que la película que voy a hacer no sé cuál es y que solamente la veré el día que esté

en el corte final de la película. Esa aventura de hacer una película sin saber cómo va a ser la película creo que es algo que te va enganchando y se te hace rarísimo hacer una película sabiendo cuál va a ser la película. Vas cayendo ahí y yo me he metido por ahí ya y dudo que haga algún día una película sabiendo cuál va a ser la película.

Entonces me gusta también el documental porque en el mundo de la industria, de las imposiciones de la industria y todo esto, el documental ahora ha cambiado, pero cuando yo empecé a hacer documental fue un refugio del cine independiente. También pasa en la ficción, pero a mucha gente que nos gusta el cine independiente, que no nos gustan que nos condicionen ni nada, pues, como el documental no lo iba a ver nadie y no lo iba a distribuir nadie y no le iba a vender el producto a nadie, te dejaban hacer lo que quisieras. Entonces, eso estaba muy bien.

En realidad, ojalá el documental siga siendo marginal en la industria porque el día que entre más a la industria—y está pasando—van a destruir un espacio de cine independiente que existía. Yo no soy muy optimista con el documental. Creo que se está poniendo una camisa de fuerza al documental, creo que se está imponiendo una industria sobre el documental. Creo que hay una cosa que me parece una dictadura, que es la dictadura de los 52 minutos. Suceden barbaridades como que, por ejemplo, [para] Televisión española, haces un largometraje documental y luego te dicen que entregues también la versión de 52 minutos. Y entonces te dicen: “Pero no te preocupes, que vamos a proyectar la versión del autor,” que dura hora y media o dos horas o una cosa así o lo que sea”.

¿Se imaginan Uds. que a [Pedro] Almodóvar le dijeran: “Aparte de tu película y tal, ¿nos haces una versión de 52 minutos?” Pero sí se hace con los directores de cine documental y es una norma muy frecuente en la industria del documental, en la industria. Es como si a [Gabriel] García Márquez le dijeran: “Bueno, le publicamos *Cien años de soledad*, pero solo de cien páginas”.



Entonces me preocupa porque creo que es un peligro lo que está pasando con el documental. Todos los documentales en la industria, no digo del documental independiente que se sigue haciendo y que se seguirá haciendo como sea, pero el que se vende, el que se mueve, el que está en las televisiones, es un documental de formato. Todos se parecen a los mismos, tienen formatos de documental muy similares y entonces esto es un peligro. Yo echo de menos cuando era absolutamente marginal el documental.

Entonces, sobre el tema de América Latina y el cine español, el cine latinoamericano que no vemos... Hay en el Perú—yo vivo entre España y el Perú—un sitio maravilloso que se llama Polvos Azules (Lima)<sup>14</sup> donde está todo el cine latinoamericano, todo el cine español, todo el cine independiente norteamericano por autores, por fecha, por ciclos de cine organizados, ¡todo es piratería perfectamente organizada! Y la gente lo compra y la gente ve cine en el Perú porque existe [el centro comercial] Polvos Azules.

Entonces, si lo pueden hacer los piratas, que son realmente unos grandes promotores de la cultura en el Perú, ¿cómo puede ser que no lo puedan hacer las instituciones, los gobiernos? Realmente no lo entiendo. ¡Los únicos distribuidores de mis películas en el Perú son Polvos Azules! Yo les entrego personalmente copia con dedicatoria a Polvos Azules: “A Polvos Azules por democratizar la cultura en el Perú” porque no existe nadie [más].

Ya hubiera querido yo en el Perú hace veinte años, cuando era joven estudiante de cine, que hubiera existido Polvos azules, porque hubiera visto cien veces más cine del que he podido ver en esa época.

Entonces, si ellos lo pueden hacer, ¿por qué no lo podemos hacer las instituciones? Sí, se puede hacer. Sí, se puede.

Y es increíble el trabajo que hacen. Hacen sus propios “extras” [en los DVD]: bajan entrevistas que se han dado en la televisión. Hacen unas cosas maravillosas. Ahora, además, tienen un pacto con el cine peruano. Nunca sacan una película pirata hasta que no sale de las salas. Y tú vas a pedirla y te

dicen: “Primero en los cines”.

Entonces, realmente se puede. Entonces, yo sí creo que parece mentira que en el año 2015 sigamos quejándonos de que el cine latinoamericano no se vea en América Latina, de que el cine español no se vea en América Latina, etc., etc. porque sí es posible. Claro que es posible.

Creo que viene también toda una revolución, que siempre se dice “ya viene, ya viene” y no viene nunca, pero yo creo que ya vendrá y es que vamos a ver nuestras películas realmente por Internet, por otros medios. Empieza a haber experiencias más masivas, pero no acaban de generalizarse, pero creo que por ahí hay un gran futuro, pero hay que seguir luchando también por el derecho a las salas porque ahí son obras que están concebidas... muchas veces, la mayoría... es el cine, una experiencia colectiva de sala en pantalla grande, de cinco punto uno (audio 5.1), bien sentado... Y yo creo que hay que seguir defendiendo, hay que legislar para que eso sea posible. Eso se hace con las leyes de cine, es posible hacerlo con las leyes de cine.

Yo tuve una experiencia un poco surrealista con mi última película, con *Sigo siendo*, porque es una película hecha con dinero público del Perú porque ha ganado concursos—porque hay concursos en Perú y eso ha permitido que se hagan películas en los últimos años. Hay unos concursos públicos donde te dan un dinero para hacerlas. Ese es el lado positivo que se puede decir que ha habido en los últimos años. Se ha hecho con dinero público del Perú, se ha hecho con dinero público de Ibermedia, y de Iberamérica, se ha hecho con dinero de Televisión Española, con dinero de la junta de Andalucía porque es una coproducción Perú-España. Y los peruanos, la gente que ha puesto dinero para hacer esa película, porque se ha hecho con nuestros impuestos, no tiene ningún derecho a verla, ni en la televisión pública ni en las salas, no hay nada que garantice que esa película se pudiera estrenar en el Perú. Para nosotros ha sido más fácil conseguir un distribuidor en Francia que en el Perú.

Y me pasa una cosa que lo voy a contar porque es un poco el mundo al revés:

En el Perú hay una familia que es dueña de 140 salas, que se llama Cineplanet,<sup>15</sup> que no quiso ni ver la película. Nuestra película estaba seleccionada al Festival [de Cine] de San Sebastián [País Vasco], acaba de ganar en el Festival de Cine de Lima, etc., etc. Y el programador de esas 140 salas, no es que la vio y dijo que no, es que dijo: “No, no quiero verla. No estreno ese cine. No quiero verla”.

Hay otra red que es de otras 140 salas de otra familia que es UVK<sup>16</sup> que la vio. Hicimos una proyección en una sala. Fue a verla. Nos dijo que era maravillosa—que salíamos en *NOW*,<sup>17</sup> hermosa, bellísima... Al día siguiente nos llamó y nos dijo que no la quería. Entonces, no existe ninguna otra sala más porque todas esas salas dependen de eso.

Yo estaba muy entusiasmado con la idea porque me permitía dar una rueda de prensa diciendo, montar un escándalo... Tenía todo mi plan organizado y hacer una distribución alternativa, una salita, como se pueda y regalársela públicamente delante de la prensa a Polvos Azules y tal.

Pero sucedió algo muy extraño. Nos llamó el representante de la Fox, de la multinacional, y me dijo: “Javier, quiero ver tu película”. Y entonces, la vio y me dijo: “Es una película excelente. Estoy realmente conmovido y yo no debería crear un precedente,” me dijo: “pero la voy a estrenar”.

Y le digo: “Pero todos los exhibidores peruanos me han dicho que no me dan sus cines”.

Y me dijo: “Yo me encargo”.

Entonces fue a hablar con ellos y les dijo: “No te doy esta ni la otra si no exhibes *Sigo siendo*”.

Entonces era como un mundo al revés: ¡Nuestros aliados eran el imperialismo norteamericano! Y hablando con esta persona que hizo posible que la película se estrenara, que estuviera dos meses en cartelera y que fuera todo un fenómeno porque se escribió mucho de la película y la gente fue a verla, en fin, que funcionó, que fue muy bonito. Me dijo que la había estrenado porque venía de familia de músicos y no podía traicionar a sus muertos, algo

así. Pero es un accidente. Es un accidente y es lo que rompe un poco la norma y los cineastas no deberíamos estar pendientes de accidentes porque entonces muchas películas como la que yo he hecho [*Sigo siendo*] no se van a estrenar, porque no va a suceder eso, es algo fuera de lo normal.

Así que creo que sí hay bastantes cosas por las que quejarse. Por lo menos en el Perú existe un vacío muy grande en la legislación y creo que es un tema del que creo que se puede hacer cosas. Si los piratas pueden, ¿cómo no lo vamos a poder los demás?

**Gabriela Martínez Escobar, Perú:** Yo soy peruana y entonces hay muchas cosas que podría decir que son similares a lo que Javier ha dicho. Comparto mucho de las ideas de Javier. Comparto por razones académicas y no sé si debo decir eso en público, pero ¡sí a la piratería!, a pesar de que escribo y hago investigación sobre esos temas y tengo un artículo precisamente que lidia con todo lo que es la *policy*, las políticas culturales de los estados, sobre Brasil, Perú y Colombia.<sup>18</sup> Y entonces es para mí muy interesante escuchar eso y estar en ambos lados, como cineasta y como investigadora de estos temas, pero sí creo que el rol de la economía informal juega un papel muy importante en lo que es la distribución de cine nacional en Perú y yo creo que también en otros países.

En Guatemala tienen a un señor que lo llaman “El Buqui”<sup>19</sup> que hace lo mismo, muy famoso y, pasa de repente, y distribuye películas en toda Latinoamérica. Así que esa parte me parece que para muchos de Uds. que quizás estudian el cine, si están interesados en economía política del cine, estudiar este aspecto de la cinematografía y cómo se consume y cómo circula todo esto en realidad es fascinante.

Mi caso es un poco particular comparado al caso de mis colegas aquí porque yo soy de una generación, posiblemente la misma generación que Javier, en que cuando yo empecé a hacer cine en el Perú sí había una Ley

de cine bastante importante y que sí, mal que bien, funcionaba que era la Ley de cine (1972) como se la conocía en esa época puesta por [el general Juan] Velasco Alvarado, que benefició y formó. Es gracias a esa ley que muchos cineastas de mi generación por lo menos y mayores que yo como Francisco Lombardi (1947—), [Alberto] “Chicho” Durant (1951—) y muchos otros que son muy conocidos en Perú o bastante establecidos se formaron gracias a esa ley porque podríamos hacer películas y había un sistema de cuota para que las películas puedan [sic pudieran] ser pasadas en los teatros [sic cines].

Desafortunadamente, esa ley fue derogada, desapareció, cuando [Alberto] Fujimori llegó al poder: 1991 es cuando la ley desaparece. Y a partir de ahí ha habido intentos de ley: el CONACINE [Consejo Nacional de Cinematografía] es una de las instituciones que da estos fondos que Javier ha mencionado para los guiones que son ganadores, o sea, tú puedes presentar tu guion y si ganas... desafortunadamente solo tienen dinero para dar para uno o dos guiones, a veces tres, y a veces no te dan el dinero completo, te lo dan en partes y si ya no hay más plata más adelante, te quedas colgado. Entonces no es algo seguro.

En el caso de mi trabajo, yo empecé haciendo cine en el Perú y, como Javier y creo que mucha gente de mi generación, fuimos entrenados a hacer cine de ficción, pero yo decidí conscientemente hacer documentales. Me interesó, me gusta mucho el documental y de alguna manera, por las mismas razones que Javier ha explicado, pero también porque desde el comienzo... mi primera película, que fue hecha en 1987, que se titula *Iñaca*, que es un término quechua [Ñakaj]—la traducción es “el degollador” y viene de un mito del siglo XVI que tiene ver con la Conquista.

*Iñaca* es una mezcla de ficción y documental y yo inserto una historia ficcional dentro de la parte documental. Entonces hay gente verídica que son parte del documental que hablan de este mito, que hablan de *Iñaca*, que hablan de haber experimentado incluso de tener encuentros con este personaje

andino y que es una especie que te roba la grasa, lo cual es interesante, la grasa del cuerpo, ¡una liposucción andina! Te roba la grasa, pero el personaje es el equivalente, por decir, de la idea del Drácula en el Occidente.

La sangre en el Occidente es la fuerza de vida; en el mundo andino es la grasa y tiene que ver con la altitud. Entonces hay toda una cosa de la cosmovisión andina ahí. Entonces lo que yo hice fue entrevistar campesinos, gente en las zonas rurales y luego de tener todas estas entrevistas y hacer una investigación de casi un año sobre este personaje en el mundo andino y el mundo andino de la parte del Cuzco porque el personaje en la sierra central tiene otro nombre que es *Pishtaco*. Entonces luego inserto ahí una ficción y que juego mucho con la época de los 80, la guerra y la presencia de las ONGs [organizaciones no gubernamentales] y lo que significa esto en cuanto al extraer la grasa del pueblo porque además tiene una connotación de la plusvalía de la economía nacional y todo esto. Así que en cuanto a la mezcla de ficción y de documental no es muy nuevo. Hay gente que ha experimentado con eso, que lo ha hecho en el mundo andino, hay gente que ha trabajado esto.

Otro cineasta mucho mayor que nosotros, Luis Figueroa (1929–2012), hizo eso con su película más conocida, que es *Kukuli* (1961), que fue un colectivo, una película dirigida por tres personas y producida por unas cinco personas, donde también inserta en la parte del mundo andino, toda una ficción en la leyenda del oso raptor que fue trabajada por [el antropólogo Efraín] Morote Best (1925–1991), contemporáneo de [José María] Arguedas (1911–1969) e inserta esta leyenda dentro de una parte documental en la sierra del Cuzco. Entonces está bastante hecho, yo creo. Y me parece fabuloso que ahora estamos llegando también a utilizar estos métodos y hacer que la línea entre la ficción y el documental se continúen mezclando y que usemos técnicas de ambos géneros.

Mi trabajo yo creo que se divide... hablando del trabajo y de la conexión con otros países... En realidad, yo me considero un híbrido porque vivo

exactamente la mitad de mi vida en los Estados Unidos. Entonces, no puedo negar que sí que tengo una influencia de lo que se hace acá, pero todavía continúo muy ligada a cómo trabajamos la imagen, el cine, la oralidad, todo este asunto en el mundo andino que es donde me he criado, donde he crecido, la parte formativa de mi vida. Así que utilizo ambas cosas. Yo no creo que una excluye la otra, al contrario. Creo que eso nos enriquece. Por lo menos, siento que a mí me enriquece.

La otra parte es que soy una documentalista, soy una cineasta, pero también soy una académica. Entonces también tengo la habilidad de estar constantemente con *checking in*, mirando qué es lo que estoy haciendo y cómo eso puede impactar audiencias o no e incluso especular porque yo no hago análisis de cine, pero puedo especular cómo es que mis colegas [lo] van a deconstruir. Entonces esa parte que también me gusta, a mí me divierte eso de cierta manera cuando estoy trabajando mis guiones o las ideas que voy desarrollando para el documental.

El documental a mí me parece que es un género maravilloso y que es un género que incluso educa a la gente que hace ficción. En países como Cuba, por ejemplo, hasta hace unos años atrás era casi mandatorio en la escuela de cine de hacer películas documentales. Tú tenías que hacer muchas películas documentales antes de que el ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos] te dé [sic diera] dinero para hacer una ficción.

Yo creo que eso es interesante porque hacer un documental te ayuda a observar al ser humano, te ayuda a entender a la gente. Cuando tú entrevistas gente, tú entras allí. Es una conexión casi, no sé, penetras a la vida de la otra persona, estás sacando un tipo de información que te ayuda mucho a formar personajes si es que luego escribes ficción. Yo creo que el observar, el hablar con gente, el hacer documentales, el estudiar la realidad te ayuda a construir mejor los elementos ficcionales. Después de todo, la ficción, como decía en uno de sus últimos libros Bill Nichols (1942—), el profesor de cine en

San Francisco State [University], que es donde yo estudié... termina diciendo que “La ficción es otro tipo de documental”. Entonces me parece que es interesante que guardemos eso un poco en la mente cuando analizamos las dos cosas.

**Jaume:** ¡Muchas gracias a todos!

### Notas

- 1 Nota bene: La grabación de la Mesa redonda (2015) puede verse en <https://vimeo.com/333000581>. En mi canal <http://vimeo.com/nancymembrez> pueden acceder también a la Mesa redonda de Cine-Lit 5 (2003) con Eliseo Subiela y Helena Taberna.
- 2 Valdivia es guionista, director y protagonista de esta película.
- 3 A partir de 1993 se reconoce el cine como carrera universitaria en la Argentina. (Belaunzarán 10).
- 4 *El Amante Cine*: Revista mensual dirigida por Eduardo Antín (“Quintín”), Flavia de la Fuente y Gustavo Noriega 1991-2004. A partir de 2005 Noriega la dirige solo. A partir de 2008 solo se publica en-línea y por suscripción.
- 5 Se hizo vigente en 1995. “Ley del cine”. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolución-50-1995-259249/texto>.
- 6 CM se refiere a los directores del llamado “Nuevo cine argentino” y no a la más antigua, la DAC (Asociación de Directores Argentinos Cinematográficos).
- 7 En Argentina los empresarios de los cines de multisalas suelen favorecer “los tanques” de Hollywood, de taquilla segura, relegando las películas nacionales, si es que las exhiben, a las horas de menos importancia (las matinales, por ejemplo).
- 8 MC se refiere al Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., Calzada de Tlalpan 1670, Col. Country Club, Del. Coyoacán, C.P. 04220 México, D.F.
- 9 Se refiere al crac de la economía argentina en diciembre de 2001.
- 10 Atresmedia, con sede en San Sebastián de los Reyes (Madrid). Cambió a este nombre en 2013.



- 11 Telecinco, con sede en la calle de Fuencarral (Madrid).
- 12 Se refiere a la Asociación o Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (ADIRCE).
- 13 Cuatro duros = muy poco dinero. Antiguamente se decía “un duro” para la moneda de cinco pesetas. Perdura en el habla popular española.
- 14 Polvos Azules (Paseo de la República cuadra 4, Cercado de Lima) es un centro comercial de 2.400 pequeñas tiendas que venden mercancías de marcas falseadas, contrabando de dispositivos electrónicos y DVDs y discos compactos pirateados. Es uno de los centros comerciales más importantes, modernos y populares del Perú. Por lo general las autoridades le hacen la vista gorda (Vigo).
- 15 JC se refiere a Cineplanet, una cadena de multicines en Lima y en provincias.
- 16 JC se refiere a UVK Multicines. En su página web aparece la siguiente declaración: “UVK Multicines es una empresa peruana dedicada a brindar el mejor entretenimiento cinematográfico que comprende nueve complejos.”
- 17 La revista *Now* en Behance.net. Sale el cartel de *Sigo siendo* en este sitio web peruano.
- 18 Gabriela Martínez, “Cinema Law in Latin America: Brazil, Peru, and Colombia” (2008).
- 19 “Uno de los más antiguos negocios que ofrece ventajas sobre los demás es la tienda Clásicos El Buki conocido por su catálogo de cine alternativo al comercial. Nació cuando las películas piratas se empezaron a distribuir hace más de diez años, en conversaciones de su propietario con amigos que le sugirieron ideas como aprovechar la demanda de cine con calidad argumental, así varios factores se fueron uniendo: los contactos para obtener películas extranjeras de cine alternativo, los préstamos, donaciones y la búsqueda de títulos en DVD original. Hoy el negocio ha llegado hasta los servicios de subtitulación de películas, recomendaciones del pirata y servicios a través de Facebook. Es uno de los puntos más reconocidos dentro del mundo de la piratería de promoción y distribución nacional” (Lucas Cajas 163-64). También ver la entrevista de la redacción de *La Hora* con El Buki.

## Obras citadas

*El Amante Cine*. Revista mensual argentina (1991—). Impresa y en-línea (a partir de 2008).

Belaunzarán, Jorge. "Profesionalizan la Escuela de Cine del Instituto [de Cine]". *La Maga*, vol. 1, no. 16, 29 abr. 1992, p. 10.

"El Buki revela sus secretos". *La Hora* (Guatemala), 9 nov. 2014. <http://lahora.gt/el-buki-revela-sus-secretos/> Fecha de acceso: 29 dic. 2015.

"Cineplanet". Sitio web. <http://www.cineplanet.com.pe>. Fecha de consulta: 12 abr 2017. Este sitio web ya no existe en 2020.

"La ley de cine". <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolución-50-1995-259249/texto>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

Lucas Cajas, Cicibel. "Perfil del cine nacional en Guatemala". *Razón y Palabra: Primera revista digital en Iberoamérica especializada en Comunicación*, vol. 17, núm. 82, 2013, pp. 148-170, <http://www.razonypalabra.org.mx>. Fecha de acceso: 5 ago. 2020.

Martínez, Gabriela. "Cinema Law in Latin America: Brazil, Peru, and Colombia". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 50, Spring 2008. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LAfilmLaw/text.html> Fecha de acceso: 5 ago. 2020.

*Now: Revista en línea de artes gráficas peruana*. <https://www.behance.net/gallery/40445161/Revista-Now> Fecha de consulta: 19 abr. 2017.

UVK Multicines. Sitio Web: <http://www.uvkmulticines.com/>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

Vigo, Manuel. "Beneath Its Polished Surface, a Black-Market Shopping Center Thrives". 29 ene. 2013. <http://nextcity.org/informalcity/entry/polvos-azules-black-market-retail-destination-cleans-up-its-act> Fecha de acceso: 6 jul. 2015.

# The Directors Round Table at Cine-Lit

---

**Film Directors:** Juan Carlos Valdivia, Celina Murga, Mariana Chenillo, Carlos Marqués-Marcet, Javier Corcuera and Gabriela Martínez Escobar

**Moderator:** Jauma Martí-Olivella, the University of New Hampshire

**Filmed, transcribed, edited with endnotes and translated<sup>1</sup>**

by Nancy J. Membrez, the University of Texas at San Antonio, with the exceptional and indispensable participation of Ms. Gilberta Herguera Turner, M.A., the University of Texas at San Antonio, during the Spanish transcription of the last three directors.

## Abstract

Since its inception in 1991, the Cine-Lit film conference, sponsored by multiple Oregon universities, in conjunction with the Portland International Film Festival, has climaxed with the Directors Round Table of invitees, all *auteurs*, from Spain and Latin America after several days of screenings of films from these geographical areas and the presentation of academic papers. At Cine-Lit 8 (2015), we were fortunate to attend one of the best Directors Round Tables ever. Below the reader will find a translation of that conversation with six

directors about problems of globalization, film financing in their countries and the local as well as the international distribution of their films.<sup>2</sup>

**Keywords:** *Auteurs*; Argentine Cinema; Bolivian Cinema; Catalan Cinema; Mariana Chenillo; Directors; Feature film; Latin American Cinema; Cine-Lit; Javier Corcuera; Documentary; Film Festivals; Independent Filmmaking; Carlos Marqués-Marcet; Jaume Martí-Olivella; Gabriela Martínez Escobar; Mexican Cinema; Celina Murga; Peruvian Cinema; Piracy; Portland International Film Festival; Spanish Cinema; Television; Juan Carlos Valdivia

**Jaume Martí-Olivella:** It's very emotional for me to be here once again. Believe it or not, it's been 25 years since Cine-Lit began. We're celebrating our Silver Anniversary and I would like us all simply to applaud our celebrating 25 years. (Applause).

Once again I have the pleasure of moderating this panel of film directors and stimulating a conversation with them. We are profoundly grateful to them for accepting our invitation to come to enrich Cine-Lit with their presence and their films.

**Mariana Chenillo** (1977—) hails from Mexico and has garnered many honors, but one of those honors is being the first woman to win an Ariel Prize in Mexico for her film *Cinco días sin Nora* (Nora's Will 2008). She also participated in that extraordinary, collective film, a homage to the Mexican Revolution titled *Revolución* (Revolution 2010) by contributing one of the short subjects that made up that film. Here she has presented her latest film, *Paraíso* (Paradise 2013), which I recommend. It's a joy of a film.

**Javier Corcuera** (1967—) comes to us from Peru and I say "he comes to us" because he almost didn't arrive. So, we're especially pleased to have Javier with us. Javier has had a very long and very prestigious career. I would like

to mention that his documentary *La espalda del mundo* (The Back of the World, 2000) dealt with the problem of human rights violations, a topic that has continued in many of his feature films, say for example *La guerrilla de la memoria* (The Guerrilla of Memory 2002), a portrait of the winter Iraqi conflict in Bagdad, another very beautiful film, *Invisibles* (2007) was made with four other directors). Perhaps an even more beautiful film is the one we've seen during this conference, *Sigo siendo* (Kachkaniraqmi, I am Still Here 2013).

**Carlos Marqués-Marcet** (1983—) is someone who garnered an honor related to his youth. He won the Goya Award<sup>3</sup> for Best New Director for a film that we've seen here during Cine-Lit, *10.000 kilómetros* (10,000 Kilometers 2014). Carlos is a member of a new generation of Spanish filmmakers who has traveled abroad, who offers a modern look at reality and therefore, I think it's terrific he's here to bring his vision to our round table discussion.

We have with us **Gabriela Martínez Escobar** whose extraordinary and moving documentary, *Tengan puestos los ojos en Guatemala* (Keep Your Eyes on Guatemala 2013), we've just seen in this hall. Gabriela Martínez is a professor at the University of Oregon—Eugene), she's Peruvian and has a long list of documentaries that deal directly with historical memory. Somehow her research makes us reflect because she makes a game of uncovering what must be uncovered.

**Celina Murga** (1973—) has arrived from Argentina. Celina was fortunate enough to make a film, produced by Martin Scorsese, that mediates between two worlds. Her film was made thanks to a Rolex Scholarship, and her film is the one we've seen at the Portland International Film Festival: *La tercera orilla* (The Third Side of the River 2014). Before that, Celina also produced and directed a series of films, among them [the short subjects] *Interior-noche* (Interior-Night

1999) and *Una tarde feliz* (*A Happy Afternoon* 2002). Her first feature film was titled *Ana y los otros* (*Ana and the Others* 2003), which won many prizes.

Finally, **Juan Carlos Valdivia** (1966—), who comes to us from La Paz, Bolivia, has had a distinguished career. His first film was *Jonás y la ballena rosada* (*Jonah and the Pink Whale* 1995), an important coproduction; *American Visa* (2005) followed, which also had a very important run on the festival circuit, and then came his film *Zona sur* (*Southern District* 2009) that received a long list of prizes. [At the Portland Film Festival] you probably all have seen his film, with the difficult to pronounce title, *Yvy Maraey* (*Land Without Evil* 2013), which is a beautiful journey back to our origins that personally gave me goosebumps.

Without further ado, I yield the floor to our directors. I had an initial question in thinking about general topics given the different areas that you're from; how do you characterize your documentaries in regards to traditional ethnographic narrative and to the modern approaches to documentary and performative documentary? I think there's a degree of proximity to and distance from traditional attitudes and the approaches taken by the documentarians present here.

I would like you too to talk about the dialogue—or the lack thereof—between Spanish and Latin American cinemas, and also in regards to a dialogue with U.S. filmmaking.

**Juan Carlos Valdivia, Bolivia:** I think that one of the more interesting tendencies in contemporary filmmaking is this feature film-documentary hybrid. Indeed, the films I've liked most over the last few years walk that fine line between fiction and documentary. Documentaries have improved considerably. I think we have left behind the classic documentary and begun a long list of creative documentaries—of course, inspired by fiction—and fiction has come closer to observing reality, which we've seen in minimalist, intimate cinema.

Somehow, since TV series are filling the space formerly occupied by the movies, television talks about human relationships, about the things that are important to us in our daily life, sexuality, corruption; TV is addressing topics that the movies have stopped bringing up. Cinema has become a very flashy spectacle and some other films are difficult to see because perhaps they are too arty.

So, in that sense, after *Zona sur* (Southern District), [I asked myself], “Hmmm, what’s going on in my head? I have a very successful, very commercial film with movie stars, with movie posters plastered on the sides of city buses and all that.” And I ended up feeling, “It’s a very perverse system, where, no matter what, you end up in debt and with a mountain of problems despite millions of people seeing your film.”

In my case, I took a cargo ship to Europe and didn’t see a single movie for two years because somehow I realized that I had become a copycat and thought, “Maybe that film could have been made by someone else.” So, I went on a very existential trip to see if I could reinvent cinema for myself. And a very personal film turns out to be the *mise en-scène* featuring those in my immediate family. I created a Frankenstein family that turned into a film where I put my aunt and my Mom and everybody in the same house, never imagining it would be as successful as it was. It was all filmed using circular shots with a documentary element to observe the life of this family.

The film you saw yesterday [*Yvy Maraey*] is, well, a performative documentary. I put myself in front of the camera and one way or another I interpreted the whole narrative and carried the burden of it.<sup>4</sup>

I think Latin American cinema is going through a very good spell because we have a very wide range of ideas, of voices and of the kinds of film that we’re seeing.

As I grow older, I no longer have the patience for things I dislike. I think now I’m going to spend my time on weirder and weirder films, which are

the kinds of films I like to see. I hate popcorn movies and the idea of being entertained; I'm becoming more and more radical about it. I like provocative films. I think art is the only thing that is going to save us in this world. I like art. I like movies. I like films that make me think, that challenge me and those that break boundaries—and there's just not enough time!

**Celina Murga, Argentina:** I would like to take this opportunity to speak to this audience about Argentine cinema because perhaps not everybody is familiar with it and it's important we explore its current dynamics together. My first film was *Ana y los otros* (*Ana and the Others* 2004); the second was *Una semana solos* (*A Week Alone* 2007). The first two are features. My third film was the documentary *Escuela normal* (*Normal School* 2012) and my fourth film is *La tercera orilla* (*The Third Side of the River* 2014), which you've been able to screen the last few days here in Portland. In my films, there's always been some basis in fiction, but with many documentary elements, especially.

In speaking a bit more about Argentina, I'll tell you that since the 1990s there have been many changes related to filmmaking and related to a new generation that appeared in those times. There was a series of events during those years that led to a whole new wave of directors, of technical crews and of actors creating a different cinema. Perhaps it was based more on certain narrative ideas and a more personal esthetic, with a certain idea of searching for a more personal way to tell stories that don't necessarily deal with the great themes, but rather with more human elements, elements closer to people, closer to the personal lives of the people making the films. Those events were the founding of a private film school followed by the establishment of others,<sup>5</sup> the founding of a very important film magazine called *El Amante [Cine]*<sup>6</sup> that generated [interest and] a place to gather most of the movie-lovers of those times, the creation of the BAFICI [Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, The Buenos Aires International Festival of Independent Cinema,



2000—], which is a festival that has grown and grown and really become a showcase for Argentine and Latin American films.

In some way Argentina was the spearhead, perhaps together with Mexico and Brazil. Today I am grateful to see too that after that seminal decade, alternative Latin American films have emerged that have been able to keep forging a trail forward. Later in this process, as in every historic process, it can be read now in hindsight, but at that time it was just a series of events.

In Argentina, we too have a very, very good Cinema Law that was upgraded at one point, shall we say. We have state support to make films, which is very positive because, in fact, there is very little private film investment.<sup>7</sup> Television is also required to put aside part of its earnings for the fund to promote cinema and that's very positive. I don't think that's happened in all Latin American countries.

Historically, Argentina, as you probably know, has severe inflation. It stands at almost 40% annually. So, these funds never are enough because everything keeps going up in price and the funds stay the same. So, historically we've always found bridges usually and mostly with Europe, a lot with Spain, with Germany, with France especially, with Italy too, but in the last five years what has begun to happen is very positive and I think it's going to benefit all of us: these bridges are starting to be built within Latin America too. Indeed, we ourselves as Argentines have stopped looking towards Europe so much and have stopped worrying about—well, we still worry a little, but, well, we've made progress—pleasing those who are watching us from the other side of the ocean. Maybe it's something unconscious, but when one needs that money at some point it sparks a certain idea: “Well, we like this, we don't like that, this works well, this doesn't.” I believe that these bonds, these bridges that are being built more between Latin American countries are going to end up being beneficial according to what each cinema each author, each director can contribute, can develop on an individual basis, without our trying to

please those who are looking at us. And the truth is increasingly these bridges are being built in the search for financing, especially to do coproduction.

There's a major issue that I think all of us are going to share regarding what today's filmmaking problem is, which has to do with distribution. We know the number of screens for seeing our films is basically shrinking considerably.

I have the very good fortune to be part of a group of directors in Argentina. We're around seventy young directors, and some not so young directors, a very active generation. My generation began to make films at the end of the 1990s<sup>8</sup> and now we are actively seeking alternative means of showing our films.

We lived through a time when we blamed everybody else: the State, Hollywood, the multiplexes,<sup>9</sup> everybody. After this phase, we said to ourselves, "Well, we have to start thinking about the problem in a different way." I think that in this sense I invite you all, and above all perhaps my Latin American Round Table friends to begin to build bridges, to look for those bridges, to seek a way to create directors' collectives and producers' collectives. We can present a more united front, not be so isolated, begin to look for give and take, look for these connections, these distribution networks so that our films really can continue to find an audience that I am sure exists, but sometimes is so hard to reach.

**Mariana Chenillo, Mexico:** It's very moving for me to come here to participate in something that's very different for me. In general, the film festival experience is different and that dialogue occurs on a different level because it's almost always centered only on a specific film in a q and a session. It's not so much an invitation to meditate as a group on our country's film situation.

Now that I've heard Juan Carlos Valdivia and Celina [Murga], Jaume's two questions made me ponder on whether there's enough mutual understanding between Latin America and Spain, which has been our principal source of coproduction, now that the crises and world economic movements have made

other channels possible.

Mexico too, for the last eight years or so the possibility has existed for businesses to invest their money in films. The difference is that the number of films produced in 2006 or 2005 is now fifteen times greater. On average, ten films used to be produced yearly and now some 150 are produced, which is a huge difference in every respect.

Yes, distribution still is a bottleneck where not all films get to the silver screen and not all films that do last very long on the marquee. It's no news to anybody that the screens are occupied by big-budget films that already have made arrangements with the cinemas. It's more than just a complaint. I think that in every economy, where certain products are not protected, certain cultural artifacts or products of any kind, well, they must be protected much more creatively and I feel that, as directors, we have many alliances.

My main reflection (don't think that I've got the answer; the question made me think of it) is that precisely now (and also concerning the question about Hollywood's influence on our own cinema), now that we have so much access to technology, social networks, fast connections and how quickly anybody can find information, to discover who did what and when, can read something about a film and get all the information... and it's very easy to see films not only at the cinema, but on many other devices: on a phone, on a computer, on a tablet. It's like on the one hand, we are much more exposed as an audience and as filmmakers to everyone else's work in every sense, in the sense of the work itself and of information about it. It's like we know everything about everybody because information is right at hand [on the Internet].

I think, and this is something very encouraging, that what I see among my friends and colleagues in Mexico and Latin America and from other parts of the world is that, instead of films looking more alike, interesting personal films are being made. It's valid now and I sense it in younger filmmakers because I teach classes off and on at the film school where I studied,<sup>10</sup> because I am in contact

there; I read screenplays.

In Mexico and in Latin America we have very closed bridges, we know each other, we share screenplays and I have the sensation as an insider and also as a viewer that a very personal cinema is being produced. We can turn to our lives. Yes, it's true that there are certain themes and the portrayal of certain things about our society that are considered important in Europe, but that is changing in the festival circuits notably and often certain distributors are looking for certain aspects of Latin America, but that's also something we're breaking down together because now there are a lot of us, because now it's a lot more possible to make any story [we want].

Globalization works well in many places, but it doesn't have to be a cliché, the lowest common denominator of what Latin American society is. There is no average Latin American society because our societies are very diverse, but what I see in my colleagues and in their films what I like the most about some of them I've seen—and there aren't many—is that everybody is turning to their own reality, towards their family or their childhood or their specific context and this is becoming possible. And I find this very encouraging; it's a new way forward.

What is definitely needed now is to reach those audiences and that the audiences have access to films, art and culture, not just those made for mass entertainment targeting thousands if not millions of people on the planet, but I think there's a kind of democratization in the distribution of films. It's happening one way or another and we don't know where it's going. I think that, on the one hand, it could seem dangerous because it could appear that we all have to make the same thing, but when you look at the result I think it's going in a different direction and we'll see what that is in a couple of years.

**Carlos Marqués-Marcet, Catalunya:** Spain! Well, yes. No, it's not the same case as Latin America. We were like the big brother in financing everybody and

now we're the little brother! I say that a bit in jest. You go to the Rotterdam Film Festival and it's Hubert Bals in Brazil and Hubert Bals in Spain: the Hubert Bals funds are given to [complete films in] developing countries.

But we're not going to complain, we haven't come here to complain because later when you see the numbers in Spain too, well, people say "this has been Spanish cinema's best year," box office-wise—that strange thing and that it's so difficult to talk about audiences—about a curious phenomenon like the film *Ocho apellidos vascos* (Eight Basque Surnames, Emilio Martínez-Lázaro 2014) and nobody can explain its popularity. Why this film?

To give you a very brief overview, in Spain, the situation is a little like Argentina's in 2001,<sup>11</sup> in the sense that it's an obvious time of crisis, but that somehow forces you to beat the bushes [i.e. hunt for pots of money]. What's happening is that there is an increasingly clear division of what it is, on the one hand, a corporate development spurred on basically by two corporate groups, which are Atresmedia (A3Media)<sup>12</sup> and Telecinco,<sup>13</sup> because they have the obligation to invest five percent. They have changed their attitude somewhat and they have begun to work like the studios in the United States: they develop and they have their ways of doing things—and it works—and later they put their whole advertising blitz behind [a film]. The fact that you go to see the World Cup final game and you see a trailer for *El niño* (The Kid, Daniel Monzón 2014) during the half time break, well, you say, man, at least you're seeing that they're taking a chance on the film, that these people believe that a commercial Spanish cinema can be made and that people will go see it. We're finding out it's true.

I'm not from that world either, nor is it what I'm most interested in personally, but I believe that it is indeed necessary and very important to have a technical team, people, a way of thinking about ourselves and connecting with certain films that relate to the audience. I believe it's important. Apart from that, obviously, well, there's what's been called "Alternative Spanish

Cinema” or “New Spanish Cinema,” a new generation of up-and-coming directors, the result of beating the bushes and then there’s also a sensation of hopelessness in the sense that, well, if we’re never going to be able to make a living doing this, let’s do the hell whatever we want to do.

Luckily, Televisión Española [Spanish TV] is still supporting projects with little money. Televisión Española is still a bastion of support, but I don’t know for how much longer because of the way things are, but they’re continuing to give support. Obviously, it’s very complicated to get a film to the movie theaters. It’s what we were talking about, but other venues are turning up and then there are many people who are jumping into the pool. You constantly see this. In other words, you can find festivals like the Seville Film Festival and you go there and people get together, they meet each other. There’s a lot of synergy among the young, up-and-coming generation of filmmakers and it’s a long list. That didn’t happen in the past. Somehow by following this path of what Spanish cinema was in the past compared to what it is now is really broadening the diversity.

Spanish films don’t always travel abroad as well as they should. Internationally, a boom is still needed—I hope it happens because more or less it’s happening, but it’s curious to see how a film like *Magical Girl* (Carlos Vermut, 2014) can win at the San Sebastián Film Festival, but later, internationally, sometimes it’s hard with the French, well, [Catalan director Jaime] Rosales (1970—) is always there, but sometimes... Well, I believe everything will work out; I feel very fortunate really to be living right now and above all, I have the sensation that you have to do it yourself because nobody’s coming to save you...

On the other hand, the Asociación de Cineastas (Association of Filmmakers) was also founded in Spain,<sup>14</sup> which is struggling because any minute the situation could become unsustainable. In other words, the first time you get together with your friends to make a film and you finish it with your sweat and blood, but, when you want to make another film, your friends will probably

say, “Well, I have to pay my son’s bills for whatever.” There’s a limit to what you can do.

There’s a way to fight, on the one hand, to create an audience, and many filmmakers work towards that (i.e. la Asociación de Cineastas, the Filmmakers Association). It’s a bit of a complicated idea—we were talking about it the other day—that has to do with education. Sometimes I have a problem with that bit about “educating people to see a type of cinema.” It sounds like “brainwash children to go see our films.” To attempt it or not, to avoid parroting that discourse, but indeed try to create other venues and places that existed before in the 60s and 70s and can be reclaimed. And, on the other hand, [we need] to pressure government policies somehow as well—not too much because there’ll always be money and there’ll always be a little available, but the problem is not to allocate everything to automatic support [i.e. subsidies], for example, which is what is happening.

One example is Galicia. In Galicia, the *Novo cine galego* (The New Galician Cinema) is one of the most interesting things happening in Spain. It’s not a new cinema but it’s almost the first Galician cinema. Well, it has always existed, but it’s especially interesting because it’s something that’s been made for four bits, but with those four bits well spent, not much more is needed. It’s a question of supporting a certain risk and another way at looking at cinema, which is very important.

Then, what is indeed also true and what we are left to accept or think of another way, we have to go abroad whether we like it or not. To think a film like *Magical Girl* (Carlos Vermut 2014) will premiere on three hundred screens in France whereas in Spain it debuted on thirty says a lot. We debuted *10.000 kilómetros* (10,000 Kilometers) that way. The screening we’re going to have here [Portland, Oregon] is much greater than the film’s premiere in Spain. Of course, the debate we spoke of earlier arises—we were just talking about it a second ago: how not to lose your identity with internationalization. I believe

that, indeed, it's by starting with what's local.

Why was [Pedro] Almodóvar (1949—) successful? Not because he was very international, but because he was very specific to his times, to his era and who he is. Later, finding that balance sometimes is hard and seeking synergies with other countries is hard and, well, to keep working is hard.

**Javier Corcuera, Peru:** I am going to complain! Yes, because I've just made a film in my country where there is no Cinema Law and where two families own 140 movie theaters. I'm not in Peruvian cinema, where no screen quotas exist, where public television puts up not one cent for Peruvian cinema, so not complaining is a little... [illogical]. Maybe in the context of Peruvian society it's like the triumph of radical neoliberalism. At least in the case of cinema, I believe that it's indeed time to complain and loudly.

Yes, we do make films because, despite all this, it's probably Peruvian cinema's best moment. Films with soul, heart and life are being made. I don't even know how it's being done, but it is. The problem is these films aren't shown as they should be, especially films that have a high cinematographic value. There's a box-office boom of ultracommercial films, with formulas completely for internal consumption that can't go to film festivals anywhere in the world because they are like TV comedies shown in movie houses to make money. Therefore, it's a bit of a strange situation because very good movies are being made and they are the last thing that is being seen.

I work in documentary film and I'm with you there in that I think it's interesting how the boundaries between feature films and documentary are disappearing. It's irrelevant to me whether a film is a documentary or a feature, as long as it's a film. I believe cinema is emotion and if a viewer feels emotion watching a film, it doesn't matter if it was constructed with the tools of feature films or with those of documentary or something in between. I am very pleased that the barrier between them is disappearing.



I have always worked in documentary film somewhat by accident because I thought I was going to make feature films since I studied to make feature films, but I began making film documentaries on commission and gradually I fell in love with the genre.

There's a special feature of documentary, now that things are blended... It's also happening to some extent in feature films, but there's perhaps a very important difference between a documentary and a feature. Documentary filmmaking consists of making films without knowing how they are going to turn out. With feature films, like it or not, you write the screenplay ahead of time. It may change, but you already know who the main character is, who the hero is and whether he's going to be killed or not, but in documentary, a main character may disappear when you begin to shoot and the secondary character becomes the protagonist in the film and anything can happen and, moreover, that's what it's all about.

I work on feature screenplays for others, in other words, I do feature screenplays, but I make documentary films. Something very strange happens to me when I work on feature screenplays. When the screenplay is finished, I have no desire whatsoever to make the film because I already know what the story is.

In contrast, I love documentary because I write a screenplay—in addition, I work a lot on documentary screenplays—, but I don't have a clue what the film I'm going to make is and I'll only see it the day I finish the final cut of the film. This adventure of making a film without knowing how it's going to turn out, I believe, is what sucks you in to the point you find it very strange to make a film knowing how it's going to end. That's how you become more and more involved in documentary. That's where I found my niche and I doubt I'll ever make a film knowing how it's going to end.

I like documentary too because in the world of the film industry, given the industry's dictates and all—documentary has changed now—but, when I

began to make documentaries, it was the refuge of independent filmmaking. It happens in features too, but many people who like independent film, who don't like being controlled or anything, well, since nobody was going to go see a documentary and nobody was going to distribute it and nobody was going to buy it, you could do anything you wanted. So, that was fine.

Actually, I hope documentary continues to be marginalized in the film industry because the day that documentary makes headway in the industry—which is already happening—they'll destroy the independent filmmaking space that used to exist. I'm not very optimistic about documentary. I think a strait-jacket is being placed on documentary. I think the industry is imposing itself on documentary. There's one thing I think is tyranny: the tyranny of 52 minutes. Outrages happen like, for example, you make a documentary feature film and later Televisión Española (Spanish Television) tells you to turn in the 52-minute version as well. And so, they say to you, "But don't worry, we're going to show the director's cut," that lasts for hours or whatever."

Can you imagine them asking [Spanish director Pedro] Almodóvar, "Besides giving us your film, make us a 52-minute version?" But that's what they do with directors of documentary films and it's a very common rule in documentary filmmaking, in the film industry. It's as if they said to [Gabriel] García Márquez, "Well, we'll publish *One Hundred Years of Solitude*, but condensed to only a hundred pages."

Therefore, I'm worried because I believe what's happening to documentary filmmaking is dangerous. All the documentaries made by the film industry—I'm not talking about independent documentaries—[commercial] documentaries keep on being made and will continue to be made no matter what, but the ones that sell, the ones that move along, the ones we see on television, are formulaic documentaries. They all look the same; they use very similar documentary formulas and so, this is a danger. I miss the times when the documentary was absolutely marginalized.

So, on the theme of Latin American cinema and Spanish cinema, the Latin American films we don't see... In Peru—I split my time between Spain and Peru—there's a wonderful place called Polvos Azules (Lima; literal translation, Blue Powders)<sup>15</sup> where you can find every Latin American film, every Spanish film, every independently made film in the United States organized by author, by date, by genre. It's all pirated and perfectly organized! And people buy them and people see movies in Peru because the Polvos Azules [Mall] exists.

So, if the pirates can do it, they who really are the great promoters of culture in Peru, how can it be that our institutions, our government can't? I really don't understand it. The only distributors of my films in Peru are Polvos Azules! I'll personally hand over a copy of my film with a dedication to Polvos Azules: "To Polvos Azules for democratizing culture in Peru" because there's nobody else.

When I was a young film student twenty years ago, I would have loved for Polvos Azules to exist in Peru because I would have seen a hundred times more films than those I was able to see back then. So, if they can do it, why can't we do it? Yes, it can be done. Yes, it can.

It's incredible the work they put into it. They make their own "extras" [for the DVDs]: they download interviews broadcast on TV. They do wonderful things. Now, besides, they have a pact with Peruvian cinema. They never pirate a film until after it has had its run in the movie theaters. If you ask for a new film, they reply, "First, [see it] at the movies."

So, it really can be done. So, yes, I think it's absurd that in the year 2015 we're still complaining that Latin America cinema isn't being seen in Latin America, that Spanish cinema is not seen in Latin America, etc., etc. because yes, it is possible. Of course, it's possible.

I think a complete revolution is coming too. Everybody always says, "it's coming, it's coming" and it never comes, but I believe that it will come and we're really going to see our films on the Internet, on other devices.

Mass experiences have started, but haven't become generalized, but I think there's a bright future out there, but we also have to keep fighting for the right to the screens because films are shown there that are often conceived for the majority... Cinema is a collective experience of viewers seated in an auditorium watching the silver screen, in five point one stereo (audio 5.1)... And I believe we have to keep defending filmmaking; laws have to be passed so that filmmaking is possible. It can be done by enacting cinema laws. It's possible to do it with Cinema Laws.

I had a bit of a surrealistic experience with my latest film, with *Sigo siendo*. It's a film made with Peruvian public money because it won a contest. Lately, contests in Peru have assured films have been made. There are public competitions that award money to make films. This is the positive side of what's been happening the last few years. It's been done with Peruvian public money; it's been done with Ibermedia's public money and Iberamérica's public money. It's been done with money from Televisión Española (Spanish Television), with money from the local Andalusian government [in Spain] because of Peru-Spain coproduction. And the Peruvians, the people who have paid to make that film because it has been made with our taxes, has no right to see it, not on public television and not in movie theaters. There is no guarantee that the film will be shown in Peru. For us, it has been easier to find a distributor in France than in Peru.

Something unusual happened to me that I'd like to tell you about because it's a little like the world turned upside down. In Peru, one family owns 140 screens under the name Cineplanet;<sup>16</sup> they didn't even want to look at the film. Our film was selected to be screened at the San Sebastián International Film Festival [Basque Country, Spain]. It had just won at the Lima International Film, etc., etc. And the scheduler for those 140 screens, who hadn't seen it, not only said no, he said, "No, I don't want to see it. I don't show that kind of film. I don't want to see it."

There's yet another network of another 140 screens owned by one family called UVK<sup>17</sup> that did see it. We screened it in one of their movie theaters. The family went to see it. They told us it was marvelous—that coverage would come out in *NOW*,<sup>18</sup> beautiful, wonderful... Next day, they called us and said that didn't want to show it. So, there was no other place to premiere it because all these cinemas depend on the family.

I was very excited about their decision because it was going to give me the chance to provoke a scandal by giving a press conference... I had my whole plan figured out. I was going to find alternative distribution, rent a small theater anyway I could and give away free tickets publically to Polvos Azules with the press covering the event.

But then something very strange happened. The multinational Fox Corporation representative called me and said, "Javier, I want to see your film." He saw it and he said to me, "It's an excellent film. I am truly moved and, though I shouldn't set a precedent," he said, "I'm going to show it."

So, I told him, "But all the Peruvian movie theater owners have told me that won't accept my film."

And he said, "Leave it to me."

Then, he went to speak to them and told them, "I won't give you this [Hollywood] film or that film if you won't show *Sigo siendo [I'm Still Here]*."

So, it was like the world topsy-turvy. Our ally was U.S. imperialism! And to think speaking with this Fox rep not only made it possible for my film to be premiered, but also to spend two months on the marquee. It became a total phenomenon because a lot was written about the film and people went to see it. Anyway, it worked, which was wonderful. He told me he had premiered the film because he came from a family of musicians and he couldn't betray his ancestors, something like that. But it was a fluke. It was a fluke that cracked the mold a bit but we filmmakers shouldn't have to be beholden to flukes because then many films like the one I made [*Sigo siendo*] won't premiere,

because what happened to me isn't going to happen to them; it was something abnormal.

So, I think that yes, there's still a lot of things we need to complain about. At least in Peru, there's a huge gap in the law and I believe it's a problem about which many things can be done. If the pirates can do it, why can't the rest of us do it too?

**Gabriela Martínez Escobar, Peru:** I'm Peruvian and so, there are many things I could say that are similar to what Javier has said. I share a lot of Javier's ideas. For scholarly reasons I share them and I don't know if I should say this in public, but yes to piracy! I say this in spite of writing and researching these problems. In point of fact, I wrote an article that grapples with everything having to do with policy, with the state cultural policies of Brazil, Peru and Colombia.<sup>19</sup> So, it's very interesting for me to listen to this and be on both sides, as a filmmaker and as a researcher of these problems, but I do believe that the role of the informal economy plays a very important role in the distribution of local films in Peru and in other countries.

In Guatemala, a gentleman known as "El Buqui"<sup>20</sup> does the same thing. He's very famous. He suddenly turns up and distributes films all over Latin America. So, I think for many of you who perhaps study cinema, if you are interested in the political economy of cinema, it's truly fascinating to study this aspect of filmmaking and how a film is consumed and distributed.

My case is a bit different in comparison with my colleagues present here because I'm from a generation, possibly the same generation as Javier. When I began making films in Peru, there was indeed a rather important Cinema Law (1972) that, for better or worse, worked at that time thanks to [General Juan] Velasco *Alvarado*, who benefitted and promulgated it. It's thanks to this law that many filmmakers, in my generation at least, and those from an earlier generation like Francisco Lombardi (1947—), [Alberto] "Chicho" Durant

(1951—) and many others who are well known in Peru or are well-established filmmakers could make films. There was a quota system for our [local] films to be screened in our country's movie theaters.

Unfortunately, the law was struck down. It disappeared when [Alberto] Fujimori came to power in 1991. From that point on, there have been other attempts to establish a law: the CONACINE [Consejo Nacional de Cinematografía] is one of the government institutions that gives away funds, as Javier mentioned, to winning screenplays. You can present your screenplay and if you win... unfortunately, they only have money to award one or two screenplays, sometimes three, and sometimes they don't give you all the money or they give you partial payments and if later the money runs out, you're stuck. So, it's not a sure thing.

In my case, I began by making films in Peru and, as Javier and I think, as many people of my generation do, we were trained to make feature films, but I consciously made the decision to make documentaries. Documentary interested me; I liked it a lot, not only for the same reasons Javier has explained, but also because of making my first film titled *lñaca* (1987).

The word is from the Quechua word [Ñakaj]—meaning the “throat-cutter,” derived from a sixteenth century myth about the Conquest. *lñaca* is a mix of fiction and documentary where I insert a fictional story into the documentary. So, real people are part of my documentary that concerns this myth about *lñaca*. Interestingly, they speak of even having experienced encounters with this Andean character who steals your body fat, an Andean liposuction! He steals your body fat, but the character is the equivalent of the idea of Dracula in Western civilization.

In the West, blood is the life force; in the Andean world, it's body fat, which has to do with the high altitude. So, you find the whole Andean worldview in it. What I did was to interview farm workers, people in rural areas and after compiling almost a years-worth of those interviews and

researching this character in the Andean world and part of Cuzco's Andean worked because the character is known in the central sierra as *Pishtaco*. Later, I inserted a fictional story in the documentary. I played a lot with the 1980s, the war and the presence of the NGOs [Non-governmental organizations] and what that meant in the context of sucking body fat from the people because, in addition, it connotes the national economy's surplus-value. So, as far as the mixing of fiction and documentary, it's not a very new idea. There are people who have experimented with it, who have done it concerning the Andean world, who have worked on it.

Another filmmaker much older than Javier and I, Luis Figueroa (1929–2012), did this with his most well known film, *Kukuli* (1961), a collective film directed by three people and produced by around five people. He also inserted a fictional part about the Andean legend of the kidnapping bear,<sup>21</sup> which [the anthropologist Efraín] Morote Best (1925–1991), a contemporary of [José María] Arguedas (1911–1969), worked on and incorporated into a documentary part about the Cuzco sierra. So, it's been done a lot. I think it's fabulous we're now using these methods to blur the line between feature films and documentary and that we're using technical aspects from each genre.

My work is divided in half... speaking of work and my connection with other countries... Actually, I consider myself a hybrid because I've lived exactly half of my life in the United States. So, I can't deny that films made here have had a certain influence on me, but I still continue to be closely tied to how we [Latin Americans] work on an image, work on filmmaking, on orality, on everything cultural in the Andean world where I was brought up and spent my formative years. So, I use both. I don't believe that one excludes the other, on the contrary. I think the combination enriches us. At least, I feel it personally enriches me.



On the other hand, I am a documentarian, I am a filmmaker, but I'm an academic too. So, I also have the ability to be constantly checking in, to be looking at what I am doing and seeing how this can impact audiences or not and even speculate because I don't do film analysis, but I can speculate on how my colleagues will deconstruct it. So, I like this aspect too. Somehow I have fun when I am working on my screenplays or I'm developing ideas for a documentary.

I think documentary is a wonderful genre that even instructs people who make feature films. In countries like Cuba, for example, until a few years ago it was almost mandatory to make documentary films in film school. You had to make many documentary films before the ICAIC [Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, The Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry] would give you money to make a feature film.

I think that's interesting because making a documentary helps you to observe human beings, it helps you understand people. When you interview people, you enter their world. It's a connection. I don't know. You enter another person's life, you get information that helps you quite a bit to create characters if later you decide to write a feature film. I think observing people, talking with people, making documentaries, studying reality helps you to construct better fictional elements. After all, as Bill Nichols (1942—), a film professor at San Francisco State [University], where I did my studies... concludes in one of his most recent books, "Feature films are another type of documentary." So, I think it's interesting for us to keep this in mind when we analyze both feature films and documentaries.

**Jaume:** Many thanks to you all!

## Notes

- 1 My heartfelt thanks to my colleague and dear friend Keith John Richards for proofreading the English text. His suggestions were invaluable.
- 2 Nota bene: This Directors Round Table (2015) can be accessed at <https://vimeo.com/333000581> and the Cine-Lit 5 Directors Round Table (2003) with Eliseo Subiela and Helena Taberna may be seen at <http://vimeo.com/nancymembrez>. No English subtitles on either.
- 3 The Goya Awards are Spain's annual Academy awards.
- 4 Valdivia is the screenwriter, director and protagonist of the film.
- 5 Starting in 1993, film was recognized as a university major in Argentina. (Belaunzarán 10).
- 6 *El Amante Cine (The Movie Lover)*: A monthly magazine headed by editor-in-chief Eduardo Antín ("Quintín"), Flavia de la Fuente and Gustavo Noriega 1991-2004. As of 2005, Noriega is editor-in-chief. As of 2008, the magazine only appears on-line and by subscription.
- 7 The law went into effect in 1995. "Ley del cine." <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolución-50-1995-259249/texto>
- 8 CM is referring to the directors of the so-called New Argentine Cinema and not to an older organization, the DAC (Asociación de Directores Argentinos Cinematográficos, The Association of Argentine Film Directors).
- 9 In Argentina, the owners of megaplex cinemas usually favor the Hollywood "tanks" [i.e. blockbuster films], sure box-office hits, relegating locally made films, if they even run them, to off hours (morning sessions, for example).
- 10 MC is referring to the Centro de Capacitación Cinematográfica (Center for Cinematographic Training), A.C., Calzada de Tlalpan 1670, Col. Country Club, Del. Coyoacán, C.P. 04220 Mexico, D.F.
- 11 CM-M is referring to the crash of Argentina's economy in December 2001.
- 12 Atresmedia, with headquarters in San Sebastián de los Reyes (Madrid). It changed its name in 2013.

- 13 Telecinco, with headquarters on Fuencarral Street (Madrid).
- 14 CM-M is referring to the Asociación or Asamblea de Directores Cinematográficos Españoles (Association or Assembly of Spanish Film Directors, ADIRCE).
- 15 Polvos Azules (Paseo de la República cuadra 4, Cercado de Lima) is a shopping mall of 2,400 small shops that sell falsely-branded merchandise, contraband electronic devices and pirated DVDs and compact disks. It's one of the most important, modern and popular shopping malls in Peru. Usually the authorities look the other way (Vigo). NB: "Polvos" might also have a more scandalous translation than simply "powders."
- 16 JC is referring to Cineplanet, a chain of multiplexes in Lima and in the provinces.
- 17 JC is referring to UVK Multicines. On its web page, it mentions that "UVK Multicines is a Peruvian business dedicated to provide the best film entertainment in its nine multiplexes."
- 18 The magazine *Now* at Behance.net. The *Sigo siendo* poster appears on this Peruvian web site.
- 19 Gabriela Martínez, "Cinema Law in Latin America: Brazil, Peru, and Colombia" (2008).
- 20 "One of the oldest businesses to offer advantages over others is the shop Clásicos El Buki known for its catalogue ranging from alternative cinema to commercial cinema. It began when pirated films began to be distributed over ten years ago. In the owner's conversation with his friends, they suggested he take advantage of demand for quality films. Thus, several factors came together: contacts to secure alternative foreign films, loans, donations and a search for original DVD titles. Today, his business even includes film subtitling, the pirate's recommendations and services on Facebook. His is one of the most recognized places within the world of piracy and national distribution" (Lucas Cajas 163-4). Also see El Buki's interview with *La Hora*.
- 21 According to the Andean legend, the kidnapping bear, sometimes called Jukumari, fell in love with a human female and carried her off to his cave. My thanks to Latin Americanist Keith John Richards for this reference.

## Obras citadas

*El Amante Cine*. Revista mensual argentina (1991—). Impresa y en-línea (a partir de 2008).

Belaunzarán, Jorge. “Profesionalizan la Escuela de Cine del Instituto [de Cine]”. *La Maga*, vol. 1, no. 16, 29 abr. 1992, p. 10.

“El Buki revela sus secretos”. *La Hora* (Guatemala), 9 nov. 2014. <http://lahora.gt/el-buki-revela-sus-secretos/> Fecha de acceso: 29 dic. 2015.

“Cineplanet”. Sitio web. <http://www.cineplanet.com.pe>. Fecha de consulta: 12 abr 2017. Este sitio web ya no existe en 2020.

“La ley de cine”. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolución-50-1995-259249/texto>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

Lucas Cajas, Cicibel. “Perfil del cine nacional en Guatemala”. *Razón y Palabra: Primera revista digital en Iberoamérica especializada en Comunicación*, vol. 17, núm. 82, 2013, pp. 148-170, <http://www.razonypalabra.org.mx>. Fecha de acceso: 5 ago. 2020.

Martínez, Gabriela. “Cinema Law in Latin America: Brazil, Peru, and Colombia”. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 50, Spring 2008. <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/LAfilmLaw/text.html> Fecha de acceso: 5 ago. 2020.

*Now: Revista en línea de artes gráficas peruana*. <https://www.behance.net/gallery/40445161/Revista-Now> Fecha de consulta: 19 abr. 2017.

UVK Multicines. Sitio Web: <http://www.uvkmulticines.com/>. Fecha de acceso: 17 sept. 2020.

Vigo, Manuel. “Beneath Its Polished Surface, a Black-Market Shopping Center Thrives”. 29 ene. 2013. <http://nextcity.org/informalcity/entry/polvos-azules-black-market-retail-destination-cleans-up-its-act> Fecha de acceso: 6 jul. 2015.

e



**e**

Reviews / Reseñas





**Cortez, Enrique E. *Biografía y polémica: El Inca Garcilaso y el archivo colonial andino en el siglo XIX*. Madrid, beroamericana, 2018, 344 pp. ISBN: 978-84-16922-80-2.**

---

Stephen McNabb  
Northwestern University  
[stephenmcnabb2023@u.northwestern.edu](mailto:stephenmcnabb2023@u.northwestern.edu)

In *Biografía y polémica*, Enrique E. Cortez sets out an investigation into the reception and authority of El Inca Garcilaso de la Vega to examine his categorical shift between historian and novelist that developed throughout the long nineteenth century (1780-1930). Rather than returning to Garcilaso's *Los comentarios reales* to offer a new analysis of the text itself, Cortez presents a historical approach to Garcilaso's global reception through a critical lens that reimagines the colonial archive as a porous cultural object seminal in the

creation of the mestizo subject and modern Peruvian identity. By focusing on the historical and textual strategies nineteenth century historians used to include or exclude Garcilaso from a position of historical or literary authority through questioning the politics of archival composition, Cortez shines a new light on the crossroads between the meeting points of European and indigenous forms of historical knowledge and historiography.

In part one, Cortez situates the archive under a Foucauldian definition as a subjective place of enunciation whose materiality is not as textually restricted as previous scholarship argues. Weaving together conceptions of the archive by Michel Foucault and Jacques Derrida with definitions of colonial archive set out by Roberto Gonzalez Echevarría, Diane Taylor, and others, Cortez sees the colonial archive as a formation of cultural discourses and materiality whose composition speaks towards the politics of the archivist. While the archive itself is a colonial product that leans toward imperial tendencies, Cortez argues that Garcilaso utilized the colonial archive as a means for the inclusion of indigenous Andean discourse and historical knowledge. By allowing for an inclusion of non-Hispanic discourse into the body of colonial archive, *Biografía y polémica* argues that the colonial archive is divided into three distinct historical and cultural categories: imperial, criolla, and indigenous. Cortez outlines the necessity of all three archival tendencies to lend an image of the tense relationships that constitute the colonial archive as a dynamic site of cultural production.

After situating the driving theoretical frameworks, *Biografía y polémica* shifts to Boston where American historians William Prescott and George Ticknor cast doubt on Garcilaso's historical authority, while simultaneously recognizing the merit and value of his writings. These figures attempted to reclassify *Los comentarios reales* as a work of literature rather than history, displacing Garcilaso from the position of historian to utopian writer of an indigenous imagination. Yet as Cortez poignantly details, such doubts are

hardly convincing. Assaulting the intellectual capacity of indigenous people and the importance of their cultural objects, North American historians were unable to recognize Garcilaso's political potential within Peru. While Prescott saw within Garcilaso "graces of composition" (110) and understood the text's cultural value, Ticknor took a harsher stance against the mestizo author and saw within him little historical or literary value. However, Cortez rationalizes that Ticknor completed Prescott's reclassification of Garcilaso as a literary figure by emphasizing his use of what he interpreted as an irrational indigenous imagination. To say that by arguing that Garcilaso wrote utopic historical fabulations, Ticknor, paradoxically, made a case for Garcilaso's cultural and literary value.

The book's focus then travels across the Atlantic to consider how Spanish historian Marcelino Menendez Pelayo understood Garcilaso as a cultural and literary bridge between the Iberian Peninsula and Peru through the development of a Spanish-American discourse enabled through Garcilaso's mestizo identity and European education. Through the writing of Menendez Pelayo, Cortez acknowledges that Garcilaso's displacement from the Hispanic tradition and entrance into the category of an emerging American literature places a renewed emphasis on his mestizo identity and the role of indigeneity in the writing of colonial history. While Prescott and Ticknor considered mestizaje to be a debilitating factor in establishing Garcilaso's reputation as a writer, Menendez Pelayo approached the author's mestizo identity as a creative conflict that wove history and literature together where *Los comentarios reales* can be classified as a utopic novel in the tradition of Thomas More. As Cortez explains, this utopic classification began the slow recuperation of Garcilaso's reputation and authenticity by emphasizing his Hispanic roots and arguing that his mestizo identity broadened the scope of Hispanic literature to incorporate colonial writings as a new beginning for Spanish imperialism across the Americas. While Menendez Pelayo attempted to elevate indigeneity out

of its perceived inferiority, Cortez is quick to remind readers that Menendez Pelayo saw in Garcilaso a new period of Spanish cultural hegemony. Despite his allegiance to Hispanic cultural imperialism, Menendez Pelayo created a space for a transatlantic category of Hispanic literature that evoked a new colonial literature and reconceptualized the colonial archive.

The second part of *Biografía y polémica* shifts away from Garcilaso's American and European contexts to consider how Peruvian historians, such as Manuel González de la Rosa, José de la Riva Agüero, and José Toribio Polo, defended Garcilaso's historical and cultural authority in the years preceding and following the War of the Pacific (1887-1893). The context of the war is important in understanding how it shifted Peruvian sentiment regarding the national project where the loss against Chile impacted Peru's developing nationalism. As a result, the figure of Garcilaso, once again, emerged as a possible model for the cultural production of "el primer peruano" (216). Cortez situates this context by describing how Polo was able to formulate new questions regarding Garcilaso's life that disrupted many of the conclusions that North American and Spanish historians formed to exclude Garcilaso from being seen as a figure of any historical authority. More than disrupting old conceptions of Garcilaso's life, Polo posits a new cultural position for the mestizo author by arguing that Garcilaso can best be understood as a cultural, rather than literary or historical, hero. This turn to culture over literature and history recuperates the image of Garcilaso at a foundational moment within the construction of Peru's historical memory.

Polo's cultivation of Garcilaso as a national cultural hero is taken up in the later chapters by Riva-Agüero who reconstructs Garcilaso's image as a figure of verisimilar historical authority through deep analysis of his writings that dispelled claims of plagiarism and elevated the mestizo author into a position of unparalleled national, historical, and cultural authenticity. In conversation with the North American and Spanish historians covered so far in *Biografía y*

*polémica*, the concluding chapter situates mestizaje as a necessary mediating factor within the construction of Peruvian nationalism. Through the figure of Garcilaso as a mediating voice in the construction of the new nation and its history, Garcilaso stands as a seminal example for recuperating the Andean colonial past under discursive strategies that blur the traditional lines of literature and history.

Throughout *Biografía y polémica*, Enrique Cortez unsettles prior concepts of the colonial archive as a purely historical product and presents a convincing argument for how the archive remains an open and unsettled space for interpretations of the past. By revealing the potential for the archive to unsettle and reshape notions of canonization and categorization (311), the figure of El Inca Garcilaso de la Vega becomes a central figure within the historical inclusion of indigenous knowledges and traditions within the construction of the new national discourse. Through this approach, Cortez inserts new life into the legacy of Garcilaso by approaching his work as a “textual archive” [“texto-archivo”] (315) that produces, rather than reproduces, new national and cultural discourses. In such a way, Cortez allows readers to engage with Garcilaso from new discursive and critical positions to question not only the politics of his composition, but the politics of historical engagements with the famed Peruvian author. Beyond the figure of Garcilaso himself, and into a wider context of mestizaje, *Biografía y polémica* asks the reader to question what other forms of cultural hybridity in the Global South can be reorganized around unstable concepts of history, literature, and identity toward the construction of new cultural discourses. While the book does not offer much textual analysis of Garcilaso in order to situate him within the specifics of the Andean archive beyond the circulation of indigenous knowledge, *Biografía y polémica* is an important contribution to the growing interest in the colonial archive and is a mandatory reading alongside Gonzalo Lamana’s recent *How “Indians” Think* to offer contemporary readers a fresh and engaging view of

how the colonial archive incorporates indigenous repertoires, which, together, influence and shape national identities. Within these constructions of national identity around the figure of the mestizo, mestizaje is opened from an ethnic category to a heterogeneous cultural one that uses Garcilaso as a model for the construction of contemporary Latin American identity.

**Ambrosio Echemendía. *Poesía completa. Edición, introducción y apéndices documentales de Amauri Gutiérrez Coto.* Leiden, Almenara, 2019, 167 pp. ISBN 978-94-92260-38-3**

---

Hugo García González  
Western Washington University  
[garciah2@wwu.edu](mailto:garciah2@wwu.edu)

**L**a poesía completa de Ambrosio Echemendía es un pequeño libro cuya importancia trasciende su propio formato.

Es tradición ya un tanto larga que el conocimiento del sujeto negro o mulato dentro del quehacer literario colonial de Cuba se centre en dos figuras: la primera, Juan Francisco Manzano (1797-1854), nacido esclavo y posteriormente coartado—y cuya *Autobiografía* sirvió cual documento para denunciar ante Inglaterra la persistencia de la esclavitud en Cuba. La segunda figura es Gabriel

de la Concepción Valdés “Plácido” (1809-1844), mulato de condición libre que fuera ejecutado al calor de la represión que generó la Conspiración de la Escalera. La dualidad Manzano—Plácido ha sido el referente recurrido para abordar la presencia del sujeto no blanco en las letras decimonónicas tanto en programas de estudios como en labores investigativas. Incluso, reparemos que el ensayo introductor al texto que ahora reseñamos comienza precisamente con una referencia de homenaje a Plácido.

La exclusividad del uso de la escritura y la creación literaria con que se privilegia a Manzano y a Plácido ha generado la impresión de la no existencia de otros escritores negros o mulatos en la Cuba colonial y esclavista. Otros que, habiendo existido, han sido forzados a pasar desapercibidos. Estas exclusiones quizás se deban a una lectura estrictamente filológica de los textos y/o a la búsqueda de la magnificencia literaria de donde se entresacan las piezas llamadas a integrarse a esa muestra que se convierte en canon. En esa selección Manzano y Plácido fueron aclamados cual ‘representantes’ de un grupo étnico y racial. Más allá de este gran dúo monumental, lo que se (re)conoce como huella del universo del africano y/o afrodescendiente de la Cuba colonial lo encontramos en textos escritos por sujetos blancos. En estas elaboraciones literarias conocemos de la esclavitud en los cafetales y en los ingenios azucareros y de un gran número de personajes como el esclavo de plantación y el urbano, el mulato libre de la ciudad que se hace de un oficio, el esclavo que compra su libertad o la fuerza por medio del cimarronaje, el calesero, la esclava “de mano” y las negras horras que venden en las calles, pero los textos en los que estos personajes aparecen son casi siempre elaborados por sujetos de condición racial española o criolla, lo que los hace ajenos a la alteridad descalificadora que traía aparejada la raza no blanca. Es decir, son discursos ‘sobre’ el negro y el mulato, que son completamente válidos pues en muchos casos eran el resultado de una visión de justicia social que fustigaba la esclavitud desde fuera. Son discursos novelados o poéticos en los que el



personaje queda atrapado en una trama que coarta su agencia.

Por el contrario, en el texto que reseñamos aquí nos encontramos con el hecho poético que viene elaborado desde el centro mismo de la vida de plantación a la cubana. Ambrosio Echemendía, sujeto escritor de raza negra y de condición esclava, es uno de esos casos de escritores olvidados. El caso de este autor es tristemente curioso, pues luego de haber sido incluido en el texto de Francisco Calcagno titulado *Poetas de color* (La Habana, 1878), recorre el siglo XX con muy escaso (re)conocimiento, al punto de que su nombre no se registra siquiera en el *Diccionario de la literatura cubana* (La Habana: Editorial Letras Cubanas) que en 1980 preparara el Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba.

El texto que ha elaborado Amauri Gutiérrez Coto es relevante en primer término porque reincorpora la figura de Ambrosio Echemendía al panorama de la producción literaria cubana. Al repasar los versos nos encontramos a un sujeto esclavo que busca su libertad, pero con la particularidad de que este es un sujeto que se asoma a los predios de la producción literaria para negociar su posición social. Echemendía, como Manzano, reconoce la efectividad de la letra como instrumento para forcejear con los poderes de la sociedad colonial y esclavista. La diferencia es que la obra de Echemendía no fue elegida para servir de prueba documental, por tanto es el sujeto mismo el que pone a andar la maquinaria del reclamo de libertad al centro de la materia literaria. Pongamos por caso el poema “A mi señor” en el que leemos

Mas no penséis, señor, que mi laúd  
Olvidase el afecto de mi dueño;  
ni que odiase mi dulce esclavitud,  
Pues gracias a su bondad, vivo risueño,  
Que si anhelo ser libre, es por virtud,  
Quizás por cantar con más empeño (137).

En este poema, del que Calcagno dice que “el sentimiento parece muerto y la palabra brota fría y desencantada”, percibimos una velada pugna con la esclavitud misma como sistema de propiedad y producción. Pero no es una pugna física como la del cimarrón y/o el apalencado; por el contrario es una disputa que se establece a través de la apropiación del código del poder blanco que es la letra. Este tono laudatorio que Echemendía dirige a los personeros del poder colonial y esclavista reaparece en otras de sus composiciones en las que el discurso panegírico va dirigido a personajes relevantes de la cultura, la economía y/o de la sociedad de Echemendía. Según avanzamos en la lectura se va elaborando una trama de comunicaciones rimadas que atraviesa la sociedad estamental para activar los resortes necesarios para la autoprotección. Desde esa posición aparentemente suave, Echemendía encamina sus demandas a través de lo sublime, y ello nos anuncia que estamos ante un autor que ha aprehendido las estrategias usadas por el letrado—casi siempre hombre blanco—para ir avanzando en la sociedad, no solamente en Cuba ni en el siglo XIX, sino en toda la geografía colonial hispanoamericana y desde la imposición de la comunicación alfabética a la manera europea y las prácticas sociales de influencia barroca. La herramienta de la lisonja que Echemendía pone en la voz poética que le habla a su amo, empero, no eclipsa la intensidad de su ansia de libertad. Este mecanismo de la rebeldía humilde que brota en varias de las creaciones poéticas de Echemendía nos llega como otra manera de cimarronaje en tanto la voz poética disputa el orden social esclavista, nos evoca el recuerdo de ‘las tretas del débil’ que enunciara Josefina Ludmer.

En los versos de Echemendía, las preocupaciones relacionadas a la condición racial y social de la población africana y su descendencia emergen en más de una manera. En los poemas “A un incrédulo” (131), “A un incrédulo de mis versos (I)” (139) y “A un incrédulo de mis versos (II)” (146) nos encontramos que la voz poética y la experiencia autoral se aúnan en cuanto ambas tienen ante sí el desafío de una alteridad que necesita ser desarticulada.

Los estereotipos sociales de la colonia de plantación que determinaban la condición infrahumana del sujeto negro aparecen en estos poemas como un obstáculo para la voz poética y para el creador de esa misma voz. En el último de los poemas mencionados las condiciones de la esclavitud y la negritud quedan denunciadas en tres términos: “pobreza, esclavitud, color maldito” (146), como si intentara la voz poética una descripción ekfrástica de los tres barrotes que cierran la escotilla de una mazmorra. Desde este poema nos preguntamos si esta una voz poética habla en singular o si, por el contrario, aquí se aúna un coro de sujetos coloniales que pugna con la estructura colonial y esclavista. Sin embargo, la condición racial y el estado social de Echemendía no monopolizan su inspiración poética; también aparecen en los poemas de este casi desconocido temas como el amor de pareja, la amistad, la identificación con la naturaleza y el aliento patriótico, y hasta logramos adivinar la cercanía de las luminarias del romanticismo cubano que fueron José María Heredia y de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Desde esta multiplicidad temática de la creación de Echemendía y de su sensibilidad romántica, Gutiérrez Coto propone en su ensayo introductorio a esta edición una redefinición del canon de la escritura afrodescendiente en la Cuba colonial (11-71). Gutiérrez Coto explicita la necesidad de visitar las fronteras de la expresión de lo afrodescendiente y con ello la ampliación del espectro temático.

Para Gutiérrez Coto ya se hace un imperativo el llegar más allá de esa concepción de la poesía afrocubana según el modelo de Nicolás Guillén y de su poemario *Sóngoro cosongo* (1931), en cuya Introducción se plantean dos líneas fundamentales: Primero, “se tratan asuntos de los negros del pueblo”, dice Guillén en su prólogo, es decir del negro en tanto que sujeto atrapado y oprimido en el más bajo escaño de la estructura social y desde allí se expone y denuncia. Y luego caracteriza su escritura como “versos mulatos [que] participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco nísperos”, donde el aspecto etno-racial

se expone abiertamente a partir de lo mestizo como propuesta nomotética de lo cubano. Si bien la propuesta de Guillén hace estallar la separación de razas y las estructuras sociales coloreadas, también es cierto que el mapa socio-etno-cultural del contexto cubano registra una buena cantidad de variantes de lo afrodescendiente que reclaman reconocimiento dentro de estudios culturales. Entre Guillén y Echemendía, por ejemplo, se abre un enorme abismo de diferencias: Guillén no nace esclavo ni es un sujeto colonial, Echemendía sí compartía ambos rasgos, y ello añadía un nivel de ansiedad a su experiencia vital que se viene a transparentar en su obra. La particular condición de letrado-esclavo de Echemendía explica su apuesta por la cautela y la sutileza del verso para hacer frente a la otredad que envolvía al sujeto no blanco y aún más al esclavo. Echemendía se lanza a una guerra que es blanda, es cierto, pero que resulta esencial conocer hoy porque su irrupción misma en terrenos de la letra y sus exploraciones en el universo de lo sublime son también maneras muy válidas desmantelar los múltiples discursos que justificaban la esclavitud. Con el hecho mismo de la escritura Echemendía erosiona los muros internos de la ciudad letrada y pone en crisis el imaginario esclavista donde se había sedimentado una relación asociativa de lo negro, la esclavitud y el salvajismo en inalterable interconexión.

Falta aún para que podamos tener un retrato más preciso de Ambrosio Echemendía. Como bien apunta Gutiérrez Coto, el conocimiento de la biografía del autor está salpicado de lagunas (19) que se presentan como retos para poder comprender mejor al sujeto en medio de las relaciones de poder, en Cuba y en los Estados Unidos. Por lo pronto, en esta edición Gutiérrez Coto pone a la disposición del lector y del investigador un cuerpo de apéndices donde aparece la carta de libertad que le concedieran a Echemendía en compañía de otras cartas valiosas para poder comenzar a situar al sujeto Ambrosio Echemendía en su contexto y, desde esta perspectiva histórico-antropológica, poder valorar de forma más exhaustiva la relevancia de la producción literaria

de este sujeto cuya existencia misma constituía una asedio al orden esclavista. Amén de la relevancia de su corta obra, Echemendía como sujeto mismo es de interés de los estudios culturales hoy día toda vez que en él se tejenaporías coloniales de negro-letrado, poeta-esclavo que descentraban los justificantes de la esclavitud. Un sujeto que, al entrar y salir de los espacios vedados, iba redibujando la planificada rigidez de la estructura social colonial y esclavista.



**Araceli Tinajero. *Historia cultural de los hispanohablantes en Japón.*  
New York, Escribana, 2019. 305 pp.  
ISBN 978-1940075778**

---

Noemí Martín Santo  
Hampden-Sydney College  
[nmartinsanto@hsc.edu](mailto:nmartinsanto@hsc.edu)

**L**a llegada de miles de latinoamericanos descendientes de japoneses (los llamados *nissei/nikkei* o *sansei*) a Japón a finales del siglo XX es uno de los fenómenos migratorios más interesantes de la globalización. El libro de Araceli Tinajero estudia todas las cuestiones de la vida de los *nikkei* y de inmigrantes del mundo hispánico que se desplazaron al archipiélago por motivos laborales o de interés cultural durante las tres últimas décadas. Los españoles y latinoamericanos instalados en Japón no llegan al 1% del total de la población, pero desde el primer momento establecieron lazos culturales a través de diversos canales, como la prensa o la radio, los festivales de música,

las editoriales especializadas en traducción, etc.

Tinajero relata mediante entrevistas y datos extraídos desde diferentes fuentes los esfuerzos de los inmigrantes para resolver cuestiones prácticas relacionadas con la vida en Japón, crear sentido de comunidad y facilitar su estancia en el archipiélago antes del uso masivo de internet.

El libro se divide en cuatro capítulos, en los que Tinajero analiza meticulosamente los medios que utilizan los inmigrantes para informarse sobre sus derechos laborales y civiles y la legalidad de sus condiciones laborales, o para denunciar los abusos que sufren los que no conocen suficientemente el idioma. También aparecen los esfuerzos por crear una conexión firme entre las lenguas española y japonesa sin la mediación del inglés en temas literarios y culturales. En el primer capítulo se relata el trabajo de intelectuales como Montse Watkins y Elena Gallego, pioneras de la traducción directa de japonés a español. También se describe el trabajo de autoras como la escritora mexicana Silvia Lidia González, que revela muchos aspectos sobre los efectos de las bombas atómicas censurados en la prensa japonesa (51-57).

En el segundo capítulo se tratan los medios de comunicación como punto de referencia para manifestar los problemas de adaptación de los españoles y latinoamericanos: desarraigo, nostalgia, o racismo. La última sección de este capítulo, dedicada a la radio, explica que surgió como respuesta a las necesidades provocadas por catástrofes naturales (151). La inmediatez del medio permitió a los afectados por los terremotos ponerse en contacto y recibir ayuda en el interior, así como informar en Latinoamérica y España sobre los sucesos (166). *Radio FM YY*, *Radio Cocolo*, *Radio Latina*, etc., preceden a la creación de una sección de noticias en español de la NHK, la mayor organización de radio de Japón, que comenzó a emitir diariamente en español el 1 de abril de 2002 (163). También hay prensa de ocio: *Acueducto* y *Escape* tratan temas de viajes y cultura, *Kanto* está dedicada al arte, la literatura y la cultura.



En el tercer capítulo, Tinajero narra el desarrollo de los eventos musicales impulsados por asociaciones culturales. Describe los festivales de música latina que sirven para unir a participantes de diversas nacionalidades y para facilitar el acceso de los japoneses a las culturas hispánicas (203). La autora no deja de lado el trabajo de las embajadas y otras organizaciones cívicas (como las iglesias), pero queda claro que la mayoría de la labor de cohesión viene de los propios usuarios.

El último capítulo presenta las obras literarias que relatan la estancia de los inmigrantes, así como el contenido de los libros en español que se leen en las bibliotecas japonesas. Los relatos de escritores instalados en Japón muestran una visión interna de la cultura japonesa que erosiona los estereotipos formulados en Europa y América (230-31). Libros como *Banteki (El salvaje)* de José Pazó retratan el *shock* que provocan la ciudad o la tecnología, y la desesperación que causan la soledad y la rutina. La discriminación laboral y la necesidad de los inmigrantes de aceptar los trabajos más degradantes se reflejan en *Japón no da dos oportunidades*, de Augusto Higa. Aunque las narrativas están enfocadas a la situación de los autores como extranjeros, estas obras no dejan de lado aspectos muy controvertidos de la sociedad japonesa, como la prostitución juvenil (248), los contrastes entre zonas futuristas de la ciudad con los barrios de la población marginada como los parias *eta* (256), o las altas tasas de suicidio entre la población japonesa (260).

Tinajero aporta numerosos datos y detalles sobre medios en activo y desaparecidos que sin duda permitirán a los investigadores y estudiantes conocer los fenómenos desde la perspectiva de los habitantes del archipiélago. Debido al carácter divulgativo del libro y a la importancia de las fuentes que solamente se encuentran en internet, sería deseable una edición en formato digital. Esto facilitaría el acceso directo a los enlaces que incluye Tinajero.



**ē**

Poems/Poemas



## Luz Stella Mejía

Luz Stella Mejía es escritora y bióloga marina, profesión que ejerció en Colombia hasta que decidió radicarse en Estados Unidos. Es editora y cofundadora de la editorial El Sur es América. Ha publicado dos libros de poesía, *Etimológicas* (2020) y *Palabras sumergidas* (2018), el cual ganó mención en el Premio Especial Festival Internacional Savannah, 2019. Sus escritos han sido incluidos en las antologías *Fuego cruzado: Antología poética / Crossfire: Epic Anthology* (Antología bilingüe, 2020), *Voces en la madrugada* (2020) y el libro de relatos *Tic Tac tic tac* (2014). Varios de sus poemas y relatos cortos han sido publicados en diferentes medios, como en la *Agenda Mujer Colombia* y en diversos magazines literarios digitales. Ha participado en lecturas y antologías virtuales como *Convivium: Interfaz de Sanación poética* (2020) y la celebración por el Día Mundial de la Diversidad Cultural para el Diálogo y el Desarrollo y la consecuente *Antología Poética FIS 2020*. Ganó mención en el concurso “Mil Poemas por la Paz del Mundo, 2019” con su poema “Esa paz que quiero”. Es curadora del sitio de poesía [Ablucionistas.com](http://Ablucionistas.com) y hace parte del grupo poético internacional Poetas sin Fronteras y los colectivos literarios Alta Hora de la Noche y Círculo Literario Letras Vivas del área metropolitana de Washington DC. Algunos de sus relatos y poemas se pueden leer en su blog [www.tessellatas.weebly.com](http://www.tessellatas.weebly.com).

Luz Stella Mejia is a writer and marine biologist, from Colombia. She lives in the US where she is an editor and co-founder of the publishing house El Sur es America. She has published two books of poetry, *Etimológicas* (2020) and *Palabras sumergidas* (2018), which won mention in the Savannah International Festival Special Award, 2019. Her writings have been included in the anthologies *Fuego cruzado: Antología poética / Crossfire: Epic Anthology* (Bilingual Anthology, 2020), *Voces en la madrugada* (2020) and the short stories anthology *Tic Tac tic tac* (2014). Several of her poems and writings have been published in different media, such as the *Agenda Mujer Colombia* and in various digital literary

magazines. She has participated in readings and virtual anthologies such as *Convivium: Interface of Poetic Healing* (2020) and the celebration for the World Day of Cultural Diversity for Dialogue and Development and the consequent *Poetic Anthology FIS 2020*. She won mention in the contest “Thousand Poems for the Peace of the World, 2019” with her poem “That peace I want”. She is a curator on the poetry site [Ablucionistas.com](http://Ablucionistas.com) and is part of the international poetic group *Poetas sin Fronteras* and the literary collectives *Alta Hora de la Noche* and *Círculo Literario Letras Vivas* of the Washington, D.C. metropolitan area. Some of her stories and poems can be read on her blog [www.tessellatas.weebly.com](http://www.tessellatas.weebly.com).

# Sin ceremonia

---

A quienes murieron de covid19 y fueron enterrados en fosas comunes en Nueva York en abril de 2020

No hay procesión que lleve tanta pena  
porque no hay procesión en absoluto.  
Cuerpos escondidos en camiones,  
cajas de pino amontonadas,  
sin almohadas de seda,  
sin adioses ni miradas por ventanas morbosas.  
Nadie tomó las manos del que parte.  
Nadie escuchó su último suspiro.  
Los tubos se llevaron sus palabras  
que murieron silentes en las máquinas.  
Los oídos a quienes iban dirigidas  
se preguntarán por siempre  
¿qué dirían?  
No hay lágrimas en su entierro,  
sólo sudor y aliento rancio enmascarado  
de contratistas pagos,  
cuerpos enfundados en soledad blanca,  
bocas que esperan volver a la cerveza.  
No hay rituales, ni velas, ni palabras.  
No hay ministros, ni pastores  
que siguen con sus manos extendidas  
recibiendo los diezmos.

Sospecho que no hay nadie esperando  
la llegada de tanto pasajero.  
Creo que los dioses dejaron sus reinos, espantados.  
Ellos también están en cuarentena.



# No nos extrañan

---

¿A quién le hacemos falta,  
ahora que el silencio deja oír  
las voces pequeñas  
que se cuelan en las ramas?  
¿Quién nos echa de menos,  
ahora que la tierra descansa  
de ruedas y pistones?  
Escucho el susurro de los árboles  
y entiendo lo que dicen:  
«¿Volverán los monstruos?»

# El nuevo mundo

---

Hemos convocado otro medioevo  
—plaga incluida—  
de ignorancia, dioses ricos,  
pueblos pobres y tierra plana.  
Hemos olvidado lo que aprendimos ayer  
e ignorado los atardeceres,  
el rocío sobre la hierba y  
el mensaje del girasol.

Hemos olvidado lo que somos  
Y ya no buscamos las raíces,  
ni siquiera conocemos las semillas  
y los frutos nos sorprenden  
como magia.

Hemos descuidado los procesos  
no tenemos paciencia para  
entender los nacimientos  
ni queremos aceptar los desenlaces.

No le damos importancia a las manos  
y a lo que pueden hacer,  
las cosas acabadas nos sorprenden  
como magia  
y damos gustosos nuestro tiempo de vida  
para adquirirlas hechas:  
les hemos dado el poder de dar estatus.

No queremos invertir el tiempo en crecer.  
No queremos sembrar ni esperar el brote ínfimo.  
Hemos olvidado las leyes naturales de  
causa y consecuencia.

Hemos llegado al final de nuestro oscurantismo.  
Tenía que venir la muerte a visitarnos,  
no como ese huésped importante  
sino como el vecino, el amigo, el que toca a la puerta  
y te abraza.

Pero entonces tendremos un Renacimiento,  
—incluyendo a las Ellas que quieran—  
Volveremos a escuchar poemas  
y a atender con entusiasmo a la sabiduría.  
Nos deslumbrarán nuevas bellezas  
y recuperaremos lo sabido para seguir creciendo.  
Otra vez le daremos a la vida su puesto en la pirámide  
y las cosas guardarán su lugar sin imponerse.  
Un abrazo será oro  
Y el agua será vida  
El sol volverá al centro de esta era que asoma  
Y las manos enlazadas serán las nuevas redes  
que amortigüen la caída de los dioses.



## Luis Carlos Mussó

Luis Carlos Mussó (Santiago de Guayaquil, 1970) es poeta, narrador y docente. Publicó los poemarios: *El libro del sosiego* (1997), *Y el sol no es nombrado* (1999, Premio Bial de Cuenca), *Propagación de la noche* (2000, Premio César Dávila Andrade), *Tiniebla de esplendor* (2006, Premio Jorge Carrera Andrade), *Minimal hysteria* (2008), *Evohé* (2008, Premio M. I. Municipalidad de Guayaquil), *Las formas del círculo* (2008, que reúne a los anteriores títulos), *Geometría moral* (2010), *Alzheimer* (2013), *Cuadernos de Indiana* (2014, 2015), *Mea Vulgatae* (2014, Premio Jorge Carrera Andrade) y *Mester de altanería* (2016). En el plano de la narrativa ha publicado las novelas *Oscurana* (2011, Premio Joaquín Gallegos Lara) y *Teoría del manglar* (2018, Premio Miguel Riofrío). Además están *Épica de lo cotidiano* (2013, ensayo sobre la obra del poeta Fernando Nieto Cadena) y *Rostros de la mitad del mundo* (2015, semblanzas, Premio José Peralta) y *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana* (2017, entrevistas). Ha publicado con Luis Fernando Chueca el poemario *Esquirla doble* (2008). Es responsable de las antologías de poesía ecuatoriana *Tempestad secreta* (2010), en colaboración con Juan José Rodinás, y *La astillada sombra de Sodoma* (2013), y la muestra *Sangre de spóndylus* (e-book, 2016). Ha colaborado en publicaciones como *Tales from the center of the world* (Jerusalén, 2005) y *Ataúd en llamas* (2020, crónicas sobre la pandemia en Guayaquil). Consta en la BBAE (Biblioteca Básica de Autores ecuatorianos, UTPL) y en antologías editadas en Perú, Chile, México, Brasil, España, Israel y Camerún. Es candidato a doctor en letras por la Universidad de Alicante y se desempeña en la cátedra. Sus colaboraciones han sido traducidas a siete lenguas.

Luis Carlos Mussó (Guayaquil, Ecuador, 1970) is a poet, narrator and professor. He is the author of several poetry collections, including *El libro del sosiego* (1997); *Y el sol no es nombrado* (1999, Bienal de Cuenca Award); *Propagación de la noche* (2000, César Dávila Andrade Award); *Tiniebla de esplendor* (2006, Jorge

Carrera Andrade Award); *Minimal hysteria* (2008); *Evohé* (2008, Guayaquil Municipality Award); *Las formas del círculo* (2008, an anthology of his previous collections); *Geometría moral* (2010); *Alzheimer* (2013); *Cuadernos de Indiana* (2014, 2015); *Mea Vulgatae* (2014, Jorge Carrera Andrade Award); and *Mester de altanería* (2016). As a narrator he has published the novels *Oscurana* (2011, Joaquín Gallegos Lara Award) and *Teoría del manglar* (2018, Miguel Riofrío Award). He also published the essay about poet Fernando Nieto Cadena *Épica de lo cotidiano* (2013); the semblance *Rostros de la mitad del mundo* (2015, José Peralta Award); and the book of interviews *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana* (2017). In collaboration with Luis Fernando Chueca he published the poetry collection *Esquirra doble* (2008) and co-edited in collaboration with Juan José Rodinás the anthology of Ecuadorian poetry *Tempestad secreta* (2010). Mussó also edited the anthologies of Ecuadorian poetry *La astillada sombra de Sodoma* (2013) and *Sangre de spóndylus* (e-book, 2016). He also collaborated with *Tales From the Center of the World* (Jerusalén, 2005) and *Ataúd en llamas* (2020), a book of chronicles about the pandemic in Guayaquil. He was included in the BBAE (Biblioteca Básica de Autores ecuatorianos, UTPL) and in anthologies of poetry in Peru, Chile, Mexico, Brazil, Spain, Israel and Cameroon. Luis Carlos Mussó is candidate for a doctorate in letters from the University of Alicante, where he is also a faculty member. His work has been translated into seven languages.

# Nova corona

---

Las plagas hincan su estandarte en la colina de mis huesos  
rajando lenguas que me orillan, redoble escarlata. Y es ajenía  
el hedor que nos subleva: lerdas polillas devoran el vagón de tu cuerpo  
-la muerte es lugar de paisajes soberbios, contraescritura-.

Y el asesino que cuaja entre mis costillas revienta en mariposas negras  
y la noche invade los pulmones con parsimonia. Torna el muerto  
en estado larvario que me cuestiona, náuseas adentro. Torna el  
horizonte hendido

anulando nombres. Torna el sur del futuro amurallándonos

con cinta que dice *no pasar*. Antes de la carne,  
las olas refutan la falacia del mundo perfecto con sus máscaras.

Y bajo una bandada de helicópteros y gallinazos,  
tendales improvisan el catafalco de tu padre

cuando lo devuelves a una cicatriz del suelo; pero ondas expansivas guarecen  
mi caja musical: las bestias cavan para sepultar  
estas palabras. Si llevo tatuada tu voz,

la escucho en zanjas que hebillan el mundo de los muertos.

¿Son los brotes, arisca lengua, arietes que cabalgan hacia la nada  
como astros deshabitados? Nada de eso te preocupa sino hallar el cuerpo de  
tu madre.

Te suprimes, aire de babel, en barrios de ebria señalética. Danzas en nuestros  
sueños, duende de la plaga: cómo adensarse en el abrazo postergado,

en la voz que recuerda que ningún nombre es inútil

si en el pantano anegado de cuerpos está el amor:

para conjurar al demonio, a sus aguas amnióticas,

avivas hogueras de palosanto en las azoteas. Y qué hay del vértigo

como ritual del terror: ¿explora lápidas que nos deletrean noche abajo,  
hacia la infancia? Mi voz, dentro de ti, se agita, pautada,  
pero nuestras voces se oponen como bestias heráldicas,  
como ataúdes aparcados en los soportales.

Mi voz, dentro de ti, quisiera ondear, infinita, tornar las serpientes  
de tu cabello en lenguas histéricas, pero pienso el amputado nombre de mi  
país:

oscila el mío con amuletos esquizos en letrinas cavadas durante el invierno,  
y las estrellas nos infestan en lenguas forasteras, relinchando sobre tu  
bello pómulo. Porque en la peste está la dictadura de pleamar, la negrura  
en la que atracan navegantes ciegos, porque en el pantano anegado de  
cuerpos está el amor:

vas tras él como el escarabajo tras su bola de estiércol durante la ansiedad.  
Pueda que la muerte no tenga un porqué, que los perros dentelleen nuestra  
sombra,

que dios sea la juntura entre mar y firmamento.

Y el océano de lengua porosa lacera ideogramas en tu rostro  
-icebergs colisionan contra nuestra voz oblonga  
hincando su estandarte en la colina de mis huesos-.

Esta mano se extiende como lagarto a la vera del poema.

Jauría de cenizas suspensas. Mar.







## Jesús Sepúlveda

Jesús Sepúlveda es autor de diez libros de poesía y tres de ensayo, incluyendo el manifiesto ecoanarquista *El jardín de las peculiaridades* (2002) y el texto de crítica en inglés *Poets on the Edge* (2016). Su obra poética fue reunida en *Poemas de un bárbaro* en 2013 y su poemario *Hotel Marconi* (1998) fue llevado al cine en Chile en 2009. Su primer libro de poemas *Lugar de origen* (1987) es un texto emblemático de la generación que se rebeló contra la dictadura chilena en la década del ochenta. Ha sido becario de la Fundación Pablo Neruda y del Consejo de La Cultura y las Artes del Ministerio de Educación de Chile y distinguido con el Primer Premio de Poesía de la revista argentina *Perro negro*. La obra de Sepúlveda ha sido traducida a doce idiomas y publicada en una veintena de países, llevándolo a participar en numerosos festivales y recitales de poesía en América Latina, Norteamérica, Europa y Asia. Fue invitado por la Fundación Sylt como escritor en residencia a Sudáfrica en 2016, Camboya en 2017 y a Alemania en 2018. En 2019 el Instituto de Cultura Oregoniana le otorgó el Primer Premio del II Concurso de Poesía en español del estado de Oregón. Su poemario más reciente *Espejo de los detalles* (*Mirror of Details*) acaba de ser publicado en edición bilingüe en EE. UU. en agosto de 2020 y en Chile en octubre del mismo año. Otros poemarios suyos incluyen *Correo negro* (Buenos Aires, 2001), *Escrivania* (México, 2003), *Antiegótico* (Viña del Mar, 2013), *Secoya* (Nueva York, 2015) y *Wirikuta* (Puerto Rico, 2019). Sepúlveda nació en Santiago de Chile en 1967 y se mudó a Eugene, Oregón (EE. UU.) en 1995. Es doctor en Lenguas Romances y docente de la Universidad de Oregón. Su trabajo puede ser leído en [poetajesussepulveda.com](http://poetajesussepulveda.com).

Jesús Sepúlveda is the author of ten poetry collections and three books of essays, including his green anarchist manifesto *The Garden of Peculiarities* (2002) and his book on Latin American poetry *Poets on the Edge* (2016). His poems were collected in *Poemas de un bárbaro* in 2013 and his collection

*Hotel Marconi* (1998) was made into a film in Chile in 2009. His first poetry collection *Lugar de origen* (1987) is a work representative of a generation rising up against the Chilean dictatorship in the 1980s. He was a fellow of the Pablo Neruda Foundation and of the Council of Culture and the Arts of the Ministry of Education of Chile and received First Prize for Poetry from the Argentine magazine *Perro negro*. Sepúlveda's work has been translated from Spanish into twelve languages and published in more than twenty countries, leading him to participate in many poetry festivals and readings in Latin America, North America, Europe and Asia. The Sylt Foundation sponsored him to be a writer-in-residence in South Africa in 2016, Cambodia in 2017 and Germany in 2018. In 2019 the Instituto de Cultura Oregoniana awarded him first place in the state of Oregon's second Spanish poetry contest. His most recent collection *Espejo de los detalles* (*Mirror of Details*) appeared in a bilingual edition in the US in August 2020 and in Chile in October 2020. His other collections include *Correo negro* (Buenos Aires, 2001), *Escrivania* (Mexico, 2003), *Antiegótico* (Viña del Mar, 2013), *Secoya* (New York, 2015), and *Wirikuta* (Puerto Rico, 2019). Sepúlveda was born in Santiago de Chile in 1967 and moved to Eugene, Oregon in 1995. He holds a Ph.D. in Romance Languages and teaches at the University of Oregon. His work can be read at [poetajesussepulveda.com](http://poetajesussepulveda.com).

# Es un río que ha perdido su luz

---

*La escarcha se adhiere a las ventanas*

*Aquelarre de invierno*

*Siente la marea subir por mi boca*

Es un río que ha perdido su corriente

En el océano las gotas forman el mundo  
que se sacude  
se desengaña

Conciencia tras conciencia

2020

el año de la visión perfecta

Manantial de arroyos frescos  
donde posan sus alas los ángeles de la Tierra

El ánimo humana se reanima  
o se extingue

Es un río  
que ha cortado el hilo  
como el aliento de los muertos por la policía blanca  
como el aliento que se dispersa y contagia  
Cuerpos mutilados de jóvenes en la Plaza

Carabineros sacando ojos y violando  
Carabineros protegiendo el germen del delirio

El virus  
es como el humo que proviene de lugares remotos  
y oscurece el jardín

Los árboles se yerguen e imponen sus pechos  
Retumban las paredes del hambre  
¿Alguien dijo Celestino?

La ceniza cae  
como palabras dichas en silencio  
por labios que soplan sabios consejos

Hay una ciudad oculta en medio del Mayab  
Hay un cántico en el círculo de la cruz  
—dame fuerza / dame amor—  
y un cascabel que vibra  
¡oh acelerador de partículas atómicas!  
un río y una cuenca  
y la montaña que se mantiene firme con la fluidez de las aguas

*I can't breathe*—pregonan los heraldos de Vallejo

“No he hecho nada grave, señor  
por favor, no puedo respirar”

La Tierra se estremece  
Lunes, martes y miércoles de ceniza  
Fuego cruzado y fuego intencional

Es un río que ha perdido su lugar

“Por favor, hombre  
por favor, alguien  
por favor, no puedo respirar”

Del manantial sale la corriente que alimenta el río

“No me puedo mover, mamá, no puedo”

No os mataréis los unos a los otros  
ni comeréis fiera alguna  
Solo de hierbas y frutas alimentaréis vuestros cuerpos  
ni con sangre ni carne ensuciaréis el templo del espíritu

“No aguanto más, mamá  
Me duele el vientre  
el cuello”

La pandemia es una saga que todos quisieran escribir  
pero los únicos narradores son los muertos

“No puedo respirar, oficial  
no me mate, por favor  
Me va a matar”

Precepto del *Wu Wei*:

que todo fluya sin mayor esfuerzo  
Pensamiento hecho luz líquida

Mandato terrenal:

detener la maquinaria productiva  
recuperar el tiempo de ocio  
valorar lo esencial

Ahora sabemos lo que es importante

El padre sol alumbra las grandes alamedas de la introspección  
Se levantan jardines

“No puedo respirar, señor”

Se elevan las llamas donde danzan los demonios  
Códices que hablan en secreto

El eternauta descubre la ecuación:

insurrección, pandemia, incendio  
Trinidad que antecede la nueva dimensión

“No puedo respirar

Soy claustrofóbico

Todo me duele

Dame agua o algo, por favor”

Por el jardín de los sentidos cruza el pequeño pangolín



No me toques—hermano—no me mires—bella—no me tientes con tu amor

Confinamiento / desconexión / grietas en el muro de la mente virtual  
Sociedad Panóptica de Control Digital

Los ilusos quedan atrapados en la luz que no tiene fluidos

Circo y pan-  
demia para el pueblo  
5-G encoronado  
entronizado  
apernado en el escenario del poder

Colapsa la realidad  
Se alzan los injusticiados

Macho alfa saca el revólver  
Da un tiro en el torso  
y otro en la cabeza

Cerros pintados por el tiempo  
Cumbres elevadas

¿Somos acaso una laguna en medio de la nada?

*omnipresente y todopoderoso sea tu nombre  
inorgánico entre los organismos  
hágase transparente lo que invisible es tu ser  
y descubra el velo que limita la razón*

El río recupera su fuerza y besa la luz  
Puede mirar  
Sabe donde se halla el océano

CE-O-VE-I-DE

No puedo respirar  
no puedo  
puedo  
res  
pi  
rar

11 de septiembre de 2020

e