

METAKINEMA



revista de
cine e historia

número 22
2018

Granada, 2018
ISSN 1988-8848

 **CI** clasificación integrada
RC de revistas científicas_

BASE DE DATOS 
ISOC

índice

1. Películas de siempre:

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (S. Kubrick, 1964) 5
Inés Sánchez Díaz

Quadrophenia (F. Roddam, 1979) 17
Javier Carbajo Elena

2. Recientes filmaciones:

La Reina Victoria y Abdul (S. Frears, 2017) 23
João Mascarenhas Mateus y Jaime Salvador Grande

3. A propósito de:

Pablo de Tarso 31
Pablo, al Apóstol de Cristo (A. Hyatt, 2018)
José R. Ayaso

4. Ensayo de transversalidad

Ubi sunt vetulae? La vejez femenina en el cine de romanos 41
Sara Casamayor Mancisidor

5. Reflexión en torno a:

Derrida en *Ghost Dance* (K. Macmullen, 1983), el fantasma 49
Francisco Salvador Ventura

6. Hablan los profesionales

Héctor Olivera 59
Semblanza de Susana Markendorf Martínez

Sánchez Díaz, Inés. ¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (S. Kubrick, 1964), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 22, 2018, pp. 5-15.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 22 2018 (ISSN 1988-8848)

Sección 1 Películas de siempre

¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ
(S. Kubrick, 1964)

*Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying
and Love the Bomb (S. Kubrick, 1964)*

Grad. Inés Sánchez Díaz
Historiadora
Granada

Recibido el 7 de Febrero de 2018
Aceptado el 20 de Junio de 2018

Resumen. El 1964 se estrenó en Estados Unidos la película *Dr. Strangelove*, con la que Stanley Kubrick retomaba el género bélico que ya abordó anteriormente en *Senderos de gloria* (S. Kubrick, 1957), pero esta vez en forma de comedia satírica. A través de esta cinta, el director llevó a cabo una de las denuncias filmicas más incisivas jamás realizadas hacia la Guerra Fría y el peligro del holocausto nuclear, reflexionando en torno a la absurda fascinación del ser humano por la destrucción y la violencia, y su capacidad para destruir a toda la humanidad a través de una tecnología que él mismo ha creado pero es incapaz de controlar.

Palabras clave. Stanley Kubrick, Guerra Fría, Comunismo, Estados Unidos, Holocausto Nuclear.

Abstract. In *Dr. Strangelove*, released in the United States in 1964, Stanley Kubrick revisits the theme of war after *Paths of Glory* (1957). This time, the director does not employ tragedy on his approach but comedy and satire. With this film, Kubrick makes an acute critique to Cold War and nuclear holocaust. At the same time he reflects about human fascination towards violence and destruction as well as the nowadays capacity to destroy the whole planet with technology behind human control.

Keywords. Stanley Kubrick, Cold War, Communism, United States, Nuclear Holocaust.



©Producciones Cinematográficas Españolas Falcó & Cia. (PROCINES)

Introducción

Estrenada en Estados Unidos en enero de 1964, *Dr. Strangelove* es considerada como una de las denuncias filmicas más mordaces e inteligentes jamás realizadas sobre la amenaza nuclear y la Guerra Fría. Con esta película, Stanley Kubrick retomaba el género belicista que había abordado anteriormente en *Senderos de Gloria* (S. Kubrick, 1957), pero en un tono completamente distinto, alejado del drama y marcado por el empleo recurrente del humor negro y la sátira.

La cinta obtuvo cuatro nominaciones a los premios Oscar (Mejor película, director, actor y guión) y generó tal impacto sobre una audiencia sugestionada en aquel momento por la posibilidad de un desastre nuclear, que Columbia Films decidió añadir en las proyecciones una declaración en la que advertía de la eficacia de los sistemas de seguridad antinuclear y de la imposibilidad de que un accidente nuclear como el que se relataba en la película pudiera acaecer en la vida real.

Pero para poder comprender en profundidad *Dr. Strangelove* es fundamental realizar un análisis previo del contexto en el que esta surge. Como afirma R. Rosenstone, toda obra cultural nace de la confluencia entre el tiempo del autor y unas circunstancias históricas determinadas (Rosenstone 2014: 15), por lo que resultaría imposible concebir la película de Kubrick fuera de su contexto histórico y de las circunstancias personales de su director, ambos marcados, como veremos a continuación, por el desarrollo de la Guerra fría y el temor ante la posibilidad de un holocausto nuclear, así como por la difusión de los movimientos pacifistas y las campañas por el desarme nuclear que surgen a finales de los años cincuenta.

La película y su contexto: La Guerra Fría

En julio de 1945 el presidente de los Estados Unidos Harry S. Truman recibía la noticia de que su país ya disponía del arma de destrucción masiva más letal de la Historia: la bomba atómica. Esta arma revolucionaría para siempre el mundo de la guerra y se convertiría en la mayor amenaza que había conocido la humanidad hasta el momento. De este modo, se culminaba el llamado *Proyecto Manhattan*, programa de investigación sobre la escisión del átomo que permitió a Estados Unidos completar el mayor arsenal armamentístico del mundo. El 6 de agosto de 1945 el bombardero estadounidense B-29 *Enola Gay* arrojaba la bomba atómica sobre la ciudad japonesa de Hiroshima y, tres días después, una segunda bomba fue arrojada sobre la ciudad de Nagasaki, poniendo así fin a la Segunda Guerra Mundial con la rendición incondicional de Japón el 10 de agosto.

El lanzamiento de la bomba atómica dio lugar a muchas especulaciones sobre si pudo servir también como advertencia de Estados Unidos a la otra gran potencia existente, la Unión Soviética. Lo que sí está claro es que el final de la Segunda Guerra Mundial sentó las bases para el inicio de un nuevo enfrentamiento por la hegemonía mundial entre ambas potencias con el estallido de la Guerra Fría. De este modo, se configuró un nuevo escenario mundial en el que el mundo quedaba dividido entre dos grandes bloques ideológicos y obligado a escoger entre dos modos de vida alternativos y contrapuestos. El equilibrio de posguerra y la paz se tornaban entonces imposibles.

Si bien el lanzamiento de la bomba atómica en Hiroshima conmocionó al mundo entero y suscitó un amplio debate dentro de la comunidad científica en torno a la responsabilidad y los límites de la ciencia, esto no impidió que ambas potencias incrementaran y desarrollaran sus arsenales iniciando así la llamada carrera armamentística. En 1949 y tras años de investigaciones, la Unión Soviética logró fabricar su bomba atómica. Para esas fechas, EEUU ya disponía de un arsenal de doscientas bombas de ese tipo, y en 1952 fabricó su primera bomba de hidrógeno, mil veces más potente que las arrojadas sobre Japón. Unos meses después, la Unión Soviética hacía estallar su propia bomba de hidrógeno. El hecho de que ambas potencias dispusieran de armas tan mortíferas hacía evidente que la destrucción mutua sería inevitable en caso del estallido de una guerra. Ambas tenían la capacidad de destruirse la una a la otra, por lo que era fundamental mantener el equilibrio para evitar el estallido de una guerra que resultaría fatal. De este modo, la capacidad armamentística pasó a ejercer una función disuasoria y, como consecuencia de ello, la industria bélica pasó a ser fundamental dentro la economía estadounidense. De igual modo, el estamento militar adquirió una influencia creciente en el ámbito político, y las relaciones entre el poder político y el militar se tornaron tensas y estuvieron marcadas por la desconfianza mutua. Ese divorcio entre ambos estamentos aparece perfectamente reflejado a lo largo de la película de Kubrick, como veremos más adelante.

Entre 1947 y 1953 se enmarca el periodo más duro de la Guerra Fría, caracterizado por una política de bloques totalmente rígida, una incomunicación diplomática directa entre EEUU y la URSS y la virulencia de la propaganda hostil entre ambas potencias (Rubio 2010: 169). Tras esta etapa de tensión, en 1953 se abría un nuevo periodo marcado por la distensión y la coexistencia pacífica entre ambas potencias, la cual quedaría rota ante estallido de la Crisis de los Misiles en 1962, considerado el momento más crítico de la Guerra Fría desde el punto de vista de la amenaza de la guerra nuclear. Durante esta crisis se hizo evidente que la guerra nuclear seguía siendo una amenaza palpable, y que el equilibrio era tan débil que cualquier malentendido o accidente podía desencadenar el conflicto, por lo que ante estos hechos Estados Unidos y la Unión Soviética decidieron establecer un sistema de comunicación directa entre la Casa Blanca y el Kremlin, conocido popularmente como *Teléfono Rojo* (Rubio 2010: 178). Pero este hecho sirvió además para que la opinión pública adquiriera conciencia del peligro real que entrañaba la carrera de armamentos y los experimentos nucleares, y dicha concienciación se tradujo en la proliferación de movimientos pacifistas a finales de los años cincuenta.

Este contexto, marcado por el nuevo orden mundial bipolar y por el mantenimiento de un delicado equilibrio entre ambas potencias, cuya ruptura podía desencadenar su mutua destrucción, será el que determine el surgimiento de *Dr. Strangelove*.

El contenido

El argumento de *Dr. Strangelove* arranca cuando el desquiciado general norteamericano Jack Ripper (Sterling Hayden), convencido de que hay una conspiración soviética para fluorizar el agua de EEUU y contaminar los fluidos corporales de la población, da la orden a una escuadra de aviones cargados con armamento nuclear de bombardear por sorpresa a la URSS. A través de esta orden el general pone en marcha, sin autorización de sus superiores, el llamado "Plan R", el cual estaba diseñado para ejecutarse en caso de emergencia e impedía las comunicaciones entre la flota de aviación y el exterior, las cuales sólo podían restablecerse a través de un código secreto de tres letras. Ante este hecho su ayudante, un capitán de la *Royal Air Force* llamado Mandrake (Peter Sellers) intentará desesperadamente detener el ataque tratando de descifrar el código. Mientras tanto, la situación se torna cada vez más grave al descubrirse que los soviéticos han ideado un dispositivo nuclear que se dispara automáticamente en caso de ataque sobre suelo soviético, por lo que el presidente de los Estados Unidos (también interpretado por Peter Sellers) convoca una reunión de urgencia en el Pentágono con sus generales, el embajador soviético y el científico nuclear *Dr. Strangelove*, durante la cual intentará convencer al primer ministro soviético de que la puesta en marcha del ataque ha sido un error y evitar así el holocausto nuclear.

Elementos de ficción y realidad

Si bien *Dr. Strangelove* es, como ya hemos mencionado, una de las críticas más demoledoras que se han realizado sobre de la Guerra fría, no podemos enmarcarla dentro del género estrictamente histórico porque no surge con esa intencionalidad. De este modo, la película no pretende incidir sobre las causas de la Guerra fría, ni recrear cómo fue la carrera armamentística ni cómo se desarrolló la Crisis de los Misiles, sino satirizar sobre su propio presente a través de una trama y unos personajes ficticios. De este modo, muchos especialistas en historia e historiadores academicistas descartarían automáticamente esta obra como histórica por desviarse de los hechos conocidos y no apoyarse en datos verificables debido a la presencia de esos elementos de ficción. Sin embargo, si miramos más allá y aceptamos el hecho de que el cine se rige por sus propias normas, podremos apreciar cómo *Dr. Strangelove* es una película que nos aporta información histórica muy valiosa sobre su presente y por lo tanto también sobre nuestro pasado.

Comenzando por los elementos de ficción presentes en el film, en primer lugar debemos señalar que tanto la trama como los personajes son imaginarios, si bien Kubrick los utiliza para satirizar sobre una realidad y recrear un escenario que, en aquellos momentos, era más que probable en el imaginario colectivo.

Como se ha mencionado anteriormente, el argumento de la película arranca con la orden del general Ripper para bombardear por sorpresa a la URSS, poniendo en marcha un plan de ataque que es imposible detener sin una clave de tres dígitos. A través de este planteamiento, el director pretende poner en evidencia cómo un simple malentendido o un accidente podían desencadenar el holocausto nuclear, y explora a su vez la inhabilidad del hombre para controlar la tecnología y las máquinas de destrucción. Este último aspecto se manifiesta en la película a través de la incapacidad de los soviéticos para evitar la explosión de la «Máquina del Juicio Final», que se activaba automáticamente en caso de ataque sobre suelo soviético.



©Warner Home Video

La elección los nombres de los personajes es otra licencia histórica que permitió a Kubrick establecer una relación entre guerra y sexualidad a través de metáforas que están presentes a lo largo de toda la película. De este modo, el nombre del presidente de los EEUU, Merkin Muffley, hace alusión a los órganos genitales femeninos en un intento por feminizar (en un sentido peyorativo) al personaje y mostrarlo como un hombre débil y complaciente que se doblega ante el poder militar (Rubio 2010: 184). La antítesis de Muffley la encontramos en el general Turgidson, uno de los militares que se reúnen con el presidente en la Sala de Guerra del Pentágono, cuyo sobrenombre *Buck* (en inglés «macho») evoca rasgos tópicamente masculinos como la fuerza y la impulsividad, asociándolos al estamento militar. De igual modo, a través de estos personajes y de las características que les confiere, Kubrick pretende subrayar la debilidad del estamento político y el fanatismo del militar. Tampoco tienen desperdicio los apelativos de los dos personajes soviéticos presentes en el film, el embajador Alexi De Sadesky (en referencia al Marqués de Sade) y el primer ministro Dimitri Kissov (apellido procedente de *kiss*, «beso» en inglés).



©Warner Home Video

El Dr. Strangelove, personaje creado durante el proceso de elaboración del guion y que da nombre a la versión original de la película, es la representación de la unión entre el hombre y la ciencia. Su nombre podría hacer referencia a la extraña relación de amor (*strange love*, «amor extraño») que une al hombre con las armas (en este caso, la bomba), las cuales inspiran el odio, la desconfianza y la destrucción en lugar de la paz y la creación. Se trata de un personaje aterrador, que muestra una fascinación enfermiza por la violencia y la destrucción que se avecina, la cual provoca en él tal excitación que incluso es capaz de levantarse de su silla de ruedas gritando «Mein Fürher, ¡puedo andar!» al tiempo que hace el saludo fascista (1). Algunos autores han querido ver también en este personaje una denuncia por parte del director hacia los abusos de poder y sus derivaciones fascistas, como nos muestra su condición de ex nazi y el hecho de que se dirija al presidente como «mein Fürher» (Rubio, 2010, p. 86).

Kubrick también pretende representar la imagen arquetípica del rudo americano a través del personaje del mayor Kong, que representa al militar que obedece ciegamente las órdenes de sus superiores,

aspecto que el director lleva hasta sus últimas consecuencias con la escena en la que Kong, al no poder arrojar la bomba debido al atasco de la escotilla, la suelta manualmente mientras él está subido encima, de manera que cae con ella. Kong, en lugar de gritar de terror ante su inminente muerte, grita y blande su sombrero tejano simulando un rodeo. De nuevo, una representación del fanatismo exacerbado de los militares.



©Warner Home Video

Por último, debemos señalar la presencia de un escenario ficticio en el que se desarrolla parte de la trama: la Sala de Guerra. Se trata de una estancia de pequeño tamaño, presidida por una gran mesa circular y un gran tablero en el que aparece representado el mapa de Rusia y la posición de los aviones norteamericanos. Si bien es un escenario imaginario, su diseño está tan cuidado y su existencia en esos momentos era tan verosímil para la población estadounidense que el propio Ronald Reagan pidió visitarla cuando llegó a la presidencia.

Pero a pesar de los elementos de ficción y las licencias históricas, *Dr. Strangelove* está plagada también de recreaciones, referencias y datos que no tienen desperdicio desde el punto de vista histórico, más si tenemos en cuenta la meticulosidad que caracterizaba a Kubrick en sus producciones. Así, por ejemplo, la película refleja perfectamente el fervor anticomunista que recorría en ese momento a EEUU, y que aparece ejemplificado en la convicción del general Ripper de que los soviéticos han fluorizado el agua para contaminar los fluidos corporales de la población, o en su afirmación de que «el enemigo puede venir de cualquier forma, incluso vistiendo el uniforme de nuestras tropas». De igual modo, a lo largo de la película hay múltiples referencias a hechos que en ese momento estaban de plena actualidad, como es el caso de la guerra de Vietnam. También aparece plasmada la obsesión de aquel momento en torno al espionaje por parte de ambas potencias, llevándola al campo de lo absurdo en la escena en la que el general Turgidson, al descubrir que el embajador soviético intenta tomar una fotografía de la Sala de Guerra, se abalanza contra él enzarzándose en una pelea.

Otros elementos que aparecen reflejados a lo largo del film son, por un lado, el belicismo imperante en EEUU con el desarrollo de la industria bélica, la configuración del complejo militar industrial y la gran influencia que adquiere la figura de los militares; y, por otro, el divorcio que se produce durante la guerra fría entre el estamento político y el castrense, que aparecen claramente diferenciados a lo largo de toda la película. Un ejemplo de ello volvemos a encontrarlo en la figura de Ripper, y en su afirmación de que «la guerra es demasiado importante para dejársela a los políticos».

A través de la intervención final del Dr. Strangelove sobre la necesidad de preservar la especie ante el desastre que se avecina, Stanley Kubrick también incorpora a la trama el miedo al holocausto nuclear que sobrecogía en esos momentos a la población mundial, a través de la referencia a los refugios nucleares, cuya construcción proliferó durante los años cincuenta.

Igualmente valiosos son los guiños a la pugna ideológica entre capitalismo y comunismo presentes en varias escenas de la película, como aquella en la que el del embajador soviético rechaza el puro jamaicano que le ofrecen en el Pentágono argumentando que él no contribuye al enriquecimiento de las colonias capitalistas; o la escena en la que Mandrake pide a un militar que dispare a una máquina de Coca-Cola para obtener monedas para una llamada de emergencia, y este le advierte que eso le hará responsable de un delito contra la propiedad privada (Rubio 2010: 187).

Por último, no podemos perder de vista el modo en que Kubrick recrea el momento que quiere plasmar. El director, haciendo alarde de su afán perfeccionista, pone un gran cuidado en el vestuario y la caracterización de los personajes, así como en la búsqueda de la exactitud en la recreación de los escenarios en los que se desarrolla la trama. De este modo, permite al espectador adquirir una idea de cómo vestían los militares de la época; cómo era el interior de un Boeing B-52, recreado con todo lujo de detalles (lo cual, en esos momentos, era un secreto de estado); o de qué forma se desarrollaba una batalla.



©Warner Home Video

La película y su tiempo

A través de *Dr. Strangelove*, Kubrick buscaba cambiar la percepción que tenían los espectadores norteamericanos del gobierno, e intentar concienciar a la opinión pública del peligro que entrañaban las políticas nucleares del momento, respecto a las cuales era muy crítico, considerando que si estas políticas no se modificaban la guerra sería inevitable. Por ello, si bien todos los personajes son producto de la creación de los guionistas, algunos de ellos están inspirados en personas reales que jugaron un papel destacado en la cruzada americana contra el comunismo. Así, si bien las acciones de los personajes rozan en ocasiones el absurdo, a través de ellas los guionistas pretendían suscitar comparaciones con sus homólogos en la vida real.

Para diseñar el personaje del presidente Muffley, Kubrick y su equipo de guionistas se inspiraron en la figura de Adlai Stevenson, político estadounidense más liberal que Kennedy en cuanto a las políticas de la guerra fría. De este modo, se buscaba que los espectadores identificaran en la forma de actuar de Muffley una diplomacia menos hostil que la de los militares, y que se dieran cuenta de cómo a pesar de que el presidente tenía una mentalidad más pacífica, no fue capaz de evitar el conflicto nuclear con la Unión Soviética. Asimismo, el fracaso del presidente Muffley a la hora de detener el ataque nuclear advertía a los espectadores de que una simple ruptura de comunicaciones como la que acontece en la película podía imposibilitar la resolución pacífica de un conflicto, y cómo una situación similar en el momento que estaba viviendo entonces EEUU bajo la presidencia de Kennedy podía desencadenar crisis importantes (Vincent 2009: 29).

Los guionistas también quisieron criticar al general de las Fuerzas Aéreas de los EEUU Curtis LeMay a través de la figura del general Turgidson. Durante la presidencia de Kennedy, LeMay mantuvo una postura muy agresiva contra el comunismo y apoyó las investigaciones en el desarrollo de las más avanzadas

armas nucleares. Ambos personajes, el real y el ficticio, parecen estar más interesados en ganar la guerra fría que en preservar la paz.

Para construir el personaje del general Ripper, además de inspirarse también en LeMay, los guionistas tomaron como referencia la figura de Robert Welch, fundador de la *Birch Society* (2) y autor de teorías de la conspiración similares a la de la fluorización del agua que tanto obsesiona a Ripper.

Finalmente, para la construcción del personaje del Dr. Strangelove, los guionistas se sirvieron del modelo de Edward Teller, científico de origen Húngaro emigrado a los EEUU tras la persecución nazi en 1935 y que se unió al Proyecto Manhattan en 1943, participando en el desarrollo de la bomba nuclear y aportando ideas para la posterior creación de la bomba de hidrógeno. Teller y su homólogo en la ficción compartían el entusiasmo por el desarrollo de armas de destrucción masiva, considerando que su disponibilidad dotaba a la nación de una posición de superioridad respecto al enemigo.

Construcción del discurso fílmico

Si bien esta película fue concebida en un primer momento como una película dramática, la decisión posterior de Kubrick de realizar una comedia satírica -o «comedia de pesadilla» como él la denominaba- marcaría la forma en la que se construyó el discurso fílmico de la película. De este modo, era necesario elaborar un guion con unos personajes que permitieran satirizar a los militares estadounidenses y al personal político, así como a las estrategias de la Guerra fría, y generar situaciones aparentemente absurdas o disparatadas, pero no totalmente inverosímiles, que pusieran de manifiesto la absurdez y la contradicción inherentes al género humano. De este modo el guion, marcado por el humor negro, la ironía y el absurdo, pero sin llegar a la parodia, desempeña un papel primordial a lo largo de la película y es un pilar fundamental a la hora de sustentar el carácter cómico y satírico de la misma.

Uno de los recursos empleados para conseguirlo fue, como ya hemos visto, otorgar nombres ficticios a los personajes, los cuales evocan una serie de características que marcarán sus actuaciones a lo largo de todo el film cumpliendo con esa función de ironizar en torno al estamento militar y el político. En esta línea, los guionistas han sabido reflejar perfectamente el fanatismo y el furor anticomunista a través de las intervenciones del general Ripper, como es el caso de su discurso ante la base aérea: «hagan fuego contra cualquier forma o persona que se acerque a 200 metros del perímetro de la base [...] en caso de duda disparen primero y pregunten después». Es necesario reseñar que no hay héroes, y que tanto norteamericanos como soviéticos aparecen retratados como culpables de la situación que se ha desencadenado, lo cual era muy osado en aquel momento. Ni siquiera el capitán Mandrake (que es británico) consigue evitar la catástrofe.

También se evidencia a través del guion la crítica hacia la incapacidad del hombre para controlar la ciencia y las máquinas, como es el caso de la intervención del general Turgidson en la Sala de Guerra, quien al explicar el funcionamiento del Plan R afirma que «no me parece justo condenar todo el programa por un fallo [humano] sin importancia». Pero sin duda, uno de los grandes diálogos de la película es el que se desarrolla al final entre el Dr. Strangelove y el resto de personajes en la Sala de Guerra. A través de este diálogo se ponen de manifiesto la absurdez y las contradicciones características de la raza humana cuando el Dr. Strangelove, ante la inminente destrucción de la raza humana, habla de la posibilidad de preservar la especie a través de la selección artificial de los más aptos (una clara referencia a la ideología nazi), que vivirían durante cien años en unas minas bajo tierra. Los demás personajes le escuchan entusiasmados, imaginando el fulgurante porvenir que les describe el extraño personaje sin reparar en que de nada sirven esas cavilaciones, pues la Máquina del Juicio Final ya se ha detonado, provocando el holocausto nuclear.



©Warner Home Video

Dentro de la construcción del discurso filmico también merecen atención las actuaciones y la caracterización de los personajes. Uno de los grandes méritos de Kubrick en *Dr. Strangelove* fue conseguir, a pesar de su carácter satírico, unos personajes totalmente creíbles. A ello contribuye, como veremos más adelante, el hecho de que muchos de ellos estén basados en personas reales. Así, los militares norteamericanos aparecen representados como hombres rudos, de gesto firme, semblante serio, porte solemne. Son personajes que aman la violencia y defienden los postulados ideológicos de Norteamérica por encima de todo. Tal es el caso del general Ripper (Sterling Hayden), Turgidson (George C. Scott), o el mayor Kong (Slim Pickens), los tres magníficamente interpretados. En las antípodas de los militares norteamericanos está el capitán británico Mandrake (Peter Sellers), hombre más coherente, de semblante más sosegado y que no participa del fanatismo que enajena a sus colegas norteamericanos.

La forma en que se representa a los políticos tampoco es casual. El presidente de los EEUU, Merkin Muffley (también interpretado por Peter Sellers) aparece caracterizado como un hombre menudo, lampiño, y con un débil carácter que contrasta con el fuerte temperamento de los militares. No obstante, se mantiene firme durante toda la película en su empeño por detener el ataque nuclear y evitar la catástrofe. Por su parte, el embajador soviético está caracterizado e interpretado con un cierto amaneramiento en un intento por “feminizar” peyorativamente al personaje para así evocar la debilidad del estamento político, como ya hemos mencionado anteriormente.



©Warner Home Video

En cuanto al *Dr. Strangelove*, la actuación de Peter Sellers confiere al personaje un aire de locura y exaltación pero también de autoridad, a través de unos discursos totalmente convincentes. El personaje aparece ataviado con un traje de corbata y unas gafas oscuras que le confieren una apariencia enigmática a lo largo de toda la película, pero dejando ver a través de ellas unos ojos totalmente desorbitados que le dan un aire de demencia que lo convierte, sin duda, en el personaje más inquietante de todo el film.



©Warner Home Video

Por último, es necesario aludir a los recursos técnicos y estéticos empleados durante la película para dar consistencia al discurso. A lo largo del film, el tiempo real y el cinematográfico están equiparados, y la trama se desarrolla de forma paralela en tres escenarios: la base aérea de Burpelson, el interior de un caza B-52 y la Sala de Guerra del Pentágono. Todos los escenarios evocan un ambiente claustrofóbico, intensificado por la fotografía en blanco y negro, generando entre los espectadores la sensación de estar dentro de ellos.

Los decorados son muy realistas y se puede apreciar una gran atención hacia los detalles, fruto de una profunda investigación previa. Abundan también los elementos simbólicos, como es la presencia en todos los espacios de la base aérea de Burpelson de carteles en los que reza “Peace is our profession” (la paz es nuestra profesión), subrayando la contradicción que supone que una base aérea se rija por ese lema; o la primera escena de la película, en la que se ve a dos cazas unidos por una sonda, evocando a la cópula.

Es también destacable el uso del contrapicado en las escenas en las que aparecen los militares, que contribuye a subrayar su carácter solemne y su situación de “superioridad” con respecto a los políticos, y la utilización de zooms bruscos y encuadres forzados con el fin de acentuar la tensión de la trama y contribuir a la percepción de una atmósfera extraña.

Por último, la elección de la banda sonora también guarda una estrecha relación con la trama y contribuye a sustentar el carácter sarcástico de la película. El tema que inaugura la cinta, *Try a little tenderness* (en español, Prueba un poco de locura), mientras se ve a dos cazas volando en una escena con claras connotaciones sexuales, es una pieza musical delicada, sosegada, que bien podría pertenecer a cualquier película romántica de la época y no parece augurar el fatídico desenlace. La música adquiere también un papel protagonista en las escenas que acontecen en el interior del B-52, donde los militares se preparan para el ataque mientras suena la versión instrumental de la marcha militar *When Johnny Comes Marching Home Again*, una canción que tiene su origen en la Guerra Civil de los Estados Unidos y cuya versión cantada habla del deseo de que los combatientes regresen a casa. Por último, debemos destacar la secuencia final, en la que se suceden una serie de escenas de explosiones nucleares de una belleza casi poética, mientras vuelve a sonar *We'll meet again*, cuya letra cobra entonces todo su significado.

Notas

- (1) La dificultad para detener esos impulsos es otra representación de la simbiosis entre el hombre y la máquina, y de la incapacidad del primero para controlar la tecnología que él mismo ha creado.
- (2) Organización conservadora, definida como de derecha radical, creada durante la guerra fría para combatir el comunismo en América, revertir las políticas liberales del *New Deal* y del *Fair Deal*, y revitalizar la moral norteamericana (Vincent 2009: 37).

Bibliografía

- ROSENSTONE R., “Introducción a la Segunda Edición”, en *La Historia en el Cine-El Cine sobre la Historia*, Rialp, Madrid, 2014, 9-26.
- RUBIO POBES C., “La diplomacia atómica en la Guerra Fría y Estados Unidos. ¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú”, en C. Rubio Pobes (ed.), *La historia a través del cine: Estados Unidos, una mirada a su imaginario colectivo*, Editorial de la Universidad del País Vasco, Zarautz, 2010, 157-190.
- VINCENT LOWERY J., *A reel nightmare exposed: a study of the cultural significance of Stanley Kubrick's Dr. Strangelove (1964)*, University of North Carolina, Wilmington, 2009.

Sección 1 Películas de siempre

QUADROPHENIA (F. Roddam, 1979)

Quadrophenia (F. Roddam, 1979)

Lcdo. Javier Carbajo Elena
Historiador
Granada

Recibido el 17 de Julio de 2018

Aceptado el 15 de Septiembre de 2018

Resumen. *Quadrophenia* estrenada en 1979, ha conseguido constituir una imagen tan cartesiana del movimiento Mod, aun siendo una ficción, que difícilmente una investigación conseguirá alterar las imágenes definitivas sobre el movimiento que creó esta película. Dirigida por Franc Roddam, *Quadrophenia* es una película de culto dentro de la cinematografía británica. Mostró, además de la vertiginosa vida Mod, la inquietud interior de Jimmy Cooper, su protagonista. El largometraje está basado en la ópera rock homónima de *The Who*, y el título es resultado de una variación del término esquizofrenia para describir la historia de la personalidad fragmentada en cuatro de Jimmy, interpretado por Phil William Daniels. La urgencia, la imperfección, la fisura y el desequilibrio del protagonista refleja a una parte de la juventud británica en la década de los sesenta, concentrándose en un adolescente perdido. A través de la misma se muestra el cambio en la moda Mod, la primera subcultura juvenil de la clase obrera que adopta la modernidad urbana. Jimmy es un adolescente Mod preocupado sobre todo por su indumentaria, su música y su scooter. Franc Roddam analiza la evolución social de la cultura juvenil en un espacio urbano y un marco cronológico concretos, Gran Bretaña en 1964, antes de la rápida transformación psicodélica de 1966 que estableció el embrión hippie en los *Swinging London*. Esta propuesta interpreta una lectura a las manifestaciones de otros espacios de socialización, elementos específicos y formas autóctonas de la cultura popular o pop en los léxicos del 68, para reformular el alcance de estas prácticas en Gran Bretaña.

Palabras clave. Mod, *Quadrophenia*, Juventud, Cultura de masas, Identidad, Léxicos del 68.

Abstract. *Quadrophenia*, released in 1979, has managed to create a strong Cartesian image of the Mod movement. Despite being a fiction, the images this film has created belong to the global reputation the movement has today. Directed by Franc Roddam, *Quadrophenia* is a cult film within British culture. It shows, in addition to the vertiginous Mod subculture – the first youth subculture of the working class that adopts urban modernity - the inner restlessness of Jimmy Cooper, the protagonist. The film is based on the homonymous rock opera by The Who,

and the title is the result of a variation of the term schizophrenia to describe the story of Jimmy personality divided in up to four ways. The urgency, imperfection, fissure and imbalance of the protagonist, played by Phil William Daniels, reflects a part of British youth during the 1960s, focusing on a lost teenager. Through this film, the change in Mod fashion is shown- Jimmy is a Mod teenager worried about his clothes, his music and his scooter. Franc Roddam analyzes the social evolution of this subculture in a specific urban space and chronological framework: Great Britain in 1964, before the rapid psychedelic transformation of 1966 that would establish the hippie embryo in the Swinging London. This proposal interprets a reading of the manifestations of other spaces of socialization, specific elements and indigenous forms of popular or pop culture using the language of 1968, to reformulate the scope of these practices in Great Britain.

Keywords. Mod, Quadrophenia, Youth, Mass Culture, Identity, Lexicons of 68.

Quadrophenia, describe la evolución de Jimmy, Steph, Chalky, Dave, Monkey, Ferdy, etc., un grupo de Mods o modernistas, en 1964. Con actores originales e intuitivos, con naturalidad, sin mucha técnica, pero con un resultado impresionante. Los personajes evidenciaban un sentido dual de tradición y progreso, en un tiempo en el que la cultura juvenil británica fue acusada de fragmentarse en un amorfo supermercado de estilos en el desarrollo de una sociedad de consumo, a través de la industria del ocio y la industria musical. Si bien, con una explícita pregunta ¿cómo construye su identidad su protagonista Jimmy, desde lo social o desde lo individual, en una manifestación cultural concreta como fue el movimiento Mod?



©Universal Pictures.

La subcultura Mod que nace en Londres con una pretensión marginal en sus aspiraciones individuales, se transformó definitivamente a través de los medios de comunicación en un movimiento juvenil nacional, que llamó la atención de gente de todas las procedencias sociales y que fue imitada en su forma por muchos jóvenes. La aparición de este grupo subcultural, marginal y reducido puede fecharse en 1958 en el West End de Londres, y es descrita de manera notable en la película. El West End era el área de la ciudad a la que se desplazaban diariamente para trabajar y la que después de esta labor frecuentaban para divertirse. No obstante, procedían de los suburbios londinenses del noreste como Enfield o Haringey. En 1965 el grupo se formaliza y se integra comenzando a ser mercantilizado, y comercialmente explotado, ya que en esta fecha comienza a ser asumido por miles de jóvenes. Esa construcción de identidades individuales que reclamaban una identidad propia termina erigiendo una identidad formalizada, la cual no podría considerarse ya como subcultura sino como cultura integrada dentro de la popular, en la que influye de forma clara lo social.



©Universal Pictures

No obstante, en este viaje al universo Mod la película plantea una constante, la frustrada conquista de Jimmy de un espacio de libertad interior, con tres temas fuertemente adictivos y bastante nocivos; la familia, el orden público y las drogas. Este grupo es un enamorado de los márgenes, sin embargo, su adicción a las anfetaminas no les impide proyectarse formalmente como personas socialmente aceptadas. No alteran a los medios de comunicación hasta los altercados en los *resorts*, es decir, hasta los enfrentamientos entre Mods y Rockers. En efecto, Roddam muestra un espacio cultural en el que participan a partes iguales individuos y colectivos fuertemente influenciados por los medios de comunicación, un espacio urbano, en el que se relacionan los fenómenos de masas con las representaciones culturales. En este sentido este grupo de Mods muestran además de la distinción una reacción contra el establishment de la conservadora sociedad británica. Así, nuevas formas de vida profundizan en los espacios que delimitan tanto las actitudes personales como grupales. Adicción al placer, cualquiera que fuese su representación. Adicción a la sensación eufórica de un triunfo que no conquistan. Esa búsqueda de la sensación de bienestar hace que Jimmy, Steph y Dave entraran de noche en la farmacia donde Monkey trabajaba para robar anfetaminas. O la misma indagación que les hace adentrarse en el barrio jamaicano, para localizar a Freddy, el habitual proveedor de las pastillas. Freddy representa en *Quadrophenia* a los jamaicanos que llegan a Gran Bretaña en busca de trabajo tras la independencia de su país en 1962. Estos jóvenes negros se insertaron en las comunidades de la clase obrera británica compartiendo con los jóvenes sajones gustos musicales como el *ska* o el *reggae*.



©Universal Pictures

El consumo se mostraba para ellos un asunto principalmente de gusto, pero incluso cuando el dinero escaseaba su gasto marcaba una diferencia generacional en muchas familias. Jimmy fue considerado frívolo por sus padres, que habían experimentado la guerra y que, viviendo en la austeridad, ahorraban y guardaban para las dificultades que se pudieran encontrar (Weight 2013: 57). No obstante, Jimmy acabará siendo expulsado de casa por sus progenitores. Estos Mods gastaban su dinero en trajes y acudían a sastres con diseños propios. Esto último, que se refleja de manera provocativa en la película, era un intento de mantener la individualidad dentro del grupo. Fue su habilidad para subvertir las expectativas laborales y educativas lo que en parte hizo que la subcultura fuese tan atrayente. No

era la primera vez que se anteponía el placer al trabajo ni fueron los únicos en hacerlo, sin embargo, exprimían una juventud sin responsabilidades. El movimiento Mod llegó a ser nacional a mediados de los sesenta en parte porque ofrecía un hedonismo sin radicalismo político. Hubo otro aspecto que lo hizo atractivo a la juventud de clase media, su gusto por la Europa continental y la adopción de sus hábitos. La aceptación de este estilo de vida reflejaba el intento de los Mods de disfrutar la vida cosmopolita de clase media. Sin embargo, sus antecesores aún miraban con recelo el continente y mientras que para un joven Francia era atrayente por su estilo de vida, para los padres y abuelos aún era un país colaboracionista. Lo que seducía a los jóvenes era su alta costura, sus escritores existencialistas y sus elegantes estrellas de cine como Jean Paul Belmondo o como la francesa de adopción Jean Seberg. La francofilia se consideró una expresión genuina de una identidad más cosmopolita de la clase trabajadora (Jacquelin 2009: 68). Absorbieron estos hábitos a través del cine. A su vez, las revistas promovían esta forma de vida continental para la gente joven, asociado al placer que establecía un enlace entre modernismo y *bonne vie*. El dormitorio de Jimmy se proyecta literalmente empapelado por recortes de revistas. La influencia de Italia a través del cine fue tan relevante como la francesa. La estrella de cine Marcelo Mastroianni fue tan importante para los Mods como Jean Paul Belmondo. Ambos representaban hombres modernos y cosmopolitas, a los que utilizaban como ejemplos y a los que no dudaban en imitar tanto en sus gestos como en sus trajes, que dibujaban en la oscuridad de las salas de cine para más tarde mostrar sus diseños a los sastres que les confeccionaban los traje al detalle.



©Universal Pictures

Del mismo modo, la asociación al movimiento de formas específicas de ropa y marcas, es expuesta de forma reseñable en la película. Un ejemplo de ello es el vestuario deportivo, que está comúnmente asociado a la influencia global de Estados Unidos, pero la conexión entre este tipo de indumentaria y los jóvenes fue establecida por los Mods originales a finales de los años cincuenta, mucho antes del consumo en masa de marcas americanas en los años setenta. El uso de ropa deportiva como intento de reafirmar el estatus social se remonta a finales del siglo XIX, es decir, al nacimiento del deporte moderno como espectáculo. Eso ocurre exactamente cuando chicos y chicas de colegios privados y de universidades de la *Ivy League* vestían camisetas de cricket, tenis, rugby o hockey en eventos sociales. Y fue precisamente el sarcasmo a este antecedente lo que atrajo a los Mods a introducir prendas deportivas en sus armarios. La marca más repleta de significado para ellos fue Fred Perry. Fred Perry personificaba el espíritu al que aspiraban los Mods, ya que su padre, había sido un hilador de algodón de Lancashire, que se trasladó a Londres cuando se convirtió en miembro del Parlamento por el Co-operative Party. Fred Perry asistió a la escuela secundaria que abandonó pronto para dedicarse profesionalmente al tenis. Además de sus conocidas relaciones sentimentales con afamadas actrices tales como Helen Vinson o Marlene Dietrich, él fue quien diseñó en 1952, el polo con el antiguo símbolo del torneo de Wimbledon, la corona de laurel. La camiseta de Fred Perry llevada por los Mods se convirtió en un icono desde entonces (Haynes 2016: 279-281).



©Universal Pictures

Otra constante en la película es su obsesión con las scooter. Pequeñas y maniobrables fueron concebidas como el mejor medio de transporte para callejear por la ciudad. La característica del motor cubierto impedía que se mancharan de grasa. Del mismo modo, para evitar ensuciarse, se generalizó entre los Mods el uso de la Parka. Los Mods no estaban por la labor de reparar sus motos, a diferencia de los Rockers, que al igual que sus padres hacían con sus coches, ellos se encargaban del mantenimiento de sus motocicletas (Rawlings 2000: 129). Hay una escena de la película donde el vecino de Jimmy llamado Kevin, interpretado por un jovencísimo Ray Winstone, ayuda al pequeño de los Cooper a arreglar su Lambretta.



©Universal Pictures

El largometraje además refleja la dicotomía entre Mods y Rockers. Roddam muestra explícitamente los conflictos de Brighton, sin embargo, los personajes hacen referencias continuas a otros sucesos como los de Margate. Lo que distingue al altercado de las Bank Holiday de Brighton es que por primera vez hubo signos de violencia en la cultura juvenil que amenazaban la tranquilidad del viejo orden. Los Mods no eran en general mal vistos, pero tenían algo que los adultos no terminaban de entender. Para ellos, parecían haber invertido conscientemente los valores asociados con la forma de vestir elegante, para deliberadamente retar los estereotipos y falsificar las expectativas derivadas de tales fuentes. Sin embargo, como apunta Stanley Cohen eran más desconcertantes sus acciones por la impresión de intranquilidad, probablemente derivada del consumo de anfetaminas. La película gana intensidad después de este suceso, en el que se percibe el momento de amenaza a los valores sociales clásicos (Cohen 2002: 201). Tras el regreso del fin de semana en Brighton, Jimmy no sólo es expulsado de casa, sino que también perderá su trabajo como mensajero. Sin embargo, su comportamiento sigue siendo desafiante e indiferente.

Lejos de una interpretación estructuralista en la que los canales de hegemonía determinan el gusto, es sugestivo otra vez recordar la teoría comunicacional de Habermas (Habermas 1999: 34-35). En efecto, las subculturas no eran ajenas a un contexto, sin embargo imbricaban con agencias humanas y no humanas, es decir con los antes mencionadas salsas de baile, discos y drogas. Estas agencias suturaban una identidad alternativa que devenía en un discurso performativo constituyendo un espacio de emancipación (Rancière 2010: 19). Un grupo de jóvenes se deferían mensajes a través de su estética formando una comunidad efímera, pero real y efectiva en la que el estilo era subrepticio.



©Universal Pictures

Lo más interesante es como esta subcultura impone sus gustos, que son una amalgama de la cultura americana y de la europea, y acaba formando parte esencial de la idiosincrasia británica, y aún más, es mostrado como algo distintivamente británico. Es decir estos Mods que en sus orígenes mezclan gustos raramente británicos tales como el jazz americano y la moda francesa e italiana, crean un estilo distintivamente británico imponiendo su carácter. Los Mods se convirtieron en la clave de lo que significaba ser un británico moderno, ayudando a dar forma a las ideas populares sobre relaciones sociales, gusto, estilo de vida e identidad nacional en un tiempo en el que el Imperio Británico estaba siendo desmantelado y el consumismo estaba cambiando la sociedad británica.

Es significativa la última escena de la película en la que Jimmy conduce una scooter robada hasta un acantilado. Esa obstinación, en la que parece que se precipitará hasta el mar se mantiene hasta el final. Esa intranquilidad no disimula un desgarrador malestar existencial tras la imposibilidad de encontrar su lugar.

Bibliografía

- BOURDIEU P., *Capital cultural, escuela y espacio social*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2010.
- COHEN S., *Folk devils and moral panics*, Routledge, Londres, 2002.
- HABERMAS J., *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, Taurus, Madrid, 1999.
- HAYNES R., *BBC sport in black and white*, Palgrave Macmillan, Londres, 2016.
- JACQUELIN C., *We are the Moods: A transnational History of a youth subculture*, Peter Lang, Nueva York, 2009.
- RANCIÈRE J., *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, Castellón, 2010.
- RAWLINGS T., *Mod: clean living under difficult circumstances: a very british phenomenon*, Omnibus, Londres, 2000.
- WEIGHT R., *Mod: a very british style*, Bodley Head, Londres, 2013.

LA REINA VICTORIA Y ABDUL (Stephen Frears, 2017)

Victoria & Abdul (Stephen Frears, 2017)

Dr. Joao Mascarenhas Mateus
Historiador de la Construcción
CIAUD – Lisboa

Grad. Jaime Salvador Grande
Filólogo
Granada

Recibido el 12 de Julio de 2018

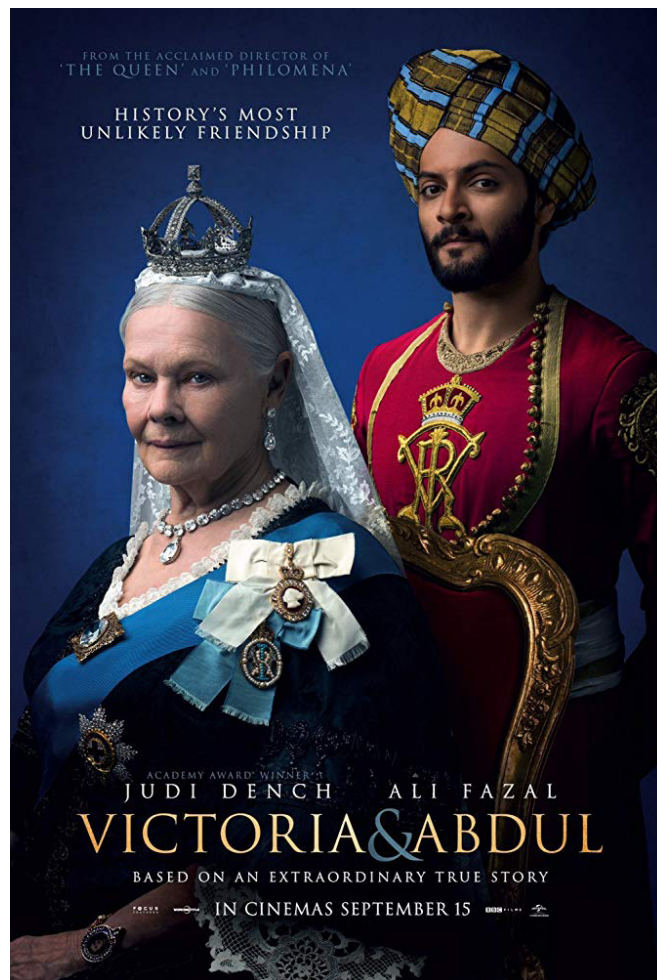
Aceptado el 21 de Septiembre de 2018

Resumen. En este trabajo se analiza el film *Victoria & Abdul*, en el que se tratan los últimos años del reinado de la longeva reina Victoria de Inglaterra, situando el foco en la confianza que depositó en Abdul, un joven y apuesto hindú que tomó como su ayudante personal. Tal colaboración y complicidad no fue acogida con agrado entre las personas que la rodeaban: miembros de su familia, personajes notorios de la corte y servidumbre varia. No obstante, la soberana continuó actuando según su voluntad a pesar de las reticencias existentes.

Palabras clave. Victoria, Abdul, Corona británica, India, Islam, Urdu.

Abstract. This paper discusses a recent movie dedicated to the last years of the long-lasting reign of Queen Victoria of Great Britain. The script is focused on the relationship between the sovereign and her servant Abdul, a young and attractive hindu she took and named as her spiritual teacher and coacher. The queen's confidence in Abdul was not accepted by the royal household, from court members to servants. However, she kept his services following her own conscience despite the many ideological prejudices around her.

Keywords. Victoria, Abdul, India, Monarchy of the United Kingdom, Islam, Urdu.



©Universal Pictures International

Based on real events ... mostly

1.

El contraste entre el Reino Unido de finales del siglo XIX, época que se reconstruye en el film *Victoria y Abdul*, y el del año de su estreno, ya bien entrado el siglo XXI, resulta a todas luces manifiesto. La trama no sólo se corresponde con los últimos años del reinado de la reina Victoria, sino que además la Inglaterra victoriana de estos momentos se identifica con el momento en el que el Imperio Británico se halla en su máximo esplendor. Se trata de un periodo con un fuerte carácter conservador, instalado sobre la preponderancia casi absoluta del Reino Unido sobre cualquier otra potencia colonial a escala mundial. No resulta extraño, por tanto, pensar en posiciones marcadas por acentuados tintes excluyentes, cuando no abiertamente racistas, como columna vertebral de la visión inglesa no sólo de los territorios que dominaban, sino también, y en desigual medida, del resto de los territorios del mundo. Y en ese amplio lote de territorios subordinados se encuentra sin duda la que se consideraba la “joya de la corona” del Imperio, el *British Raj*, por la que en 1877 se había otorgado a la soberana el título de “Emperatriz de la India”.

Como podría preverse, la figura de la esta longeva monarca británica ha interesado al cine en repetidas ocasiones, siendo a día de hoy *Victoria y Abdul* el último film de la nómina. En él se aborda el tema de la conocida relación especial que la reina Victoria mantuvo en sus últimos años con un musulmán hindú llamado Abdul Karim, recreada en la gran pantalla aprovechando que se trata de un discurso que hoy día puede interesar y agrandar a una parte más que considerable del público. No es la primera ocasión en la que el cine se aproxima al tema de los afectos privados de Victoria, puesto que en 1997 se afrontó en la ficción cinematográfica una anterior relación que sostuvo con un criado escocés de nombre John Brown, en el film *Mrs. Brown* (John Madden, 1997), a la que se alude en alguna

secuencia de la película. Veinte años después de ella, este nuevo proyecto es firmado por Stephen Frears, cambiando el sujeto de sus afectos a la relación personal establecida con este joven hindú que había sido enviado junto a otro compatriota *ex profeso* para entregarle un presente con motivo del jubileo de oro en 1887. Como se especifica en los títulos de crédito, la base en la que se inspira el director para la realización del film es el libro de Shrabani Basu dedicado a la relación entre ambos, para cuya redacción la autora contó con la información proporcionada por el diario personal de Abdul Karim proporcionado por uno de sus familiares.

Antes de adentrarnos en sus contenidos, llama poderosamente la atención en un primer acercamiento a la película una significativa casualidad que tiene que ver con Judi Dench, la figura de la actriz que representa a la soberana. No es difícil que el espectador reconozca con rapidez la coincidencia de que sea la misma actriz quien encarne a la reina Victoria en los dos filmes mencionados, eso sí con veinte años de diferencia, algo que por cierto podría estar indicando la existencia de una continuidad vital en estas relaciones afectivas atípicas de la reina. Además, una nueva circunstancia refuerza la asociación de esta reconocida actriz con la monarquía británica. Ella es también quien asume la identidad del otro gran icono femenino antes de la actual reina Isabel II, la admirada Isabel I de Inglaterra, a quien había dado vida durante el tramo final de otra película emblemática para la cinematografía sobre historia inglesa, la laureada *Shakespeare in Love* (John Madden, 1998).

2.

El film se inicia cuando Abdul y Mohammed, dos hombres hindúes que viven una vida anónima en Agra, son seleccionados para desplazarse desde la India como participantes exóticos dentro de los agasajos que se brindan a la soberana en 1887 con motivo de su *Golden Jubilee*. Desde el comienzo la película centra su atención en el apuesto joven Abdul, que se gana la vida modestamente como escribiente en una prisión y que es elegido al azar por cumplir con el requisito de ser el más alto entre los candidatos posibles. Emprende el viaje marítimo a la capital de la metrópoli, junto con a su compañero Mohammed, escogido en este caso por una circunstancia más casual todavía, como la de sustituir al otro elegido que había fallado a última hora por haberse caído de un elefante. Ambos son los encargados de portarle una moneda conmemorativa como regalo para su quincuagésimo aniversario de reinado.



©Universal Pictures International

Acto seguido, el film muestra como contrapunto el ambiente de boato que reina en la corte británica, presidido por la rigidez y el encorsetamiento con el que se desenvuelven tanto los actos como las personas. Todo gira en torno a la figura central de una Victoria senil, cansada y apática, en absoluto interesada por quienes se mueven a su alrededor y con frecuencia tan abstraída de cuanto le rodea que llega incluso a quedarse dormida en medio de un banquete en presencia del resto de los comensales. Es en esa atmósfera ante la que se presentan los dos hindúes, quedando desorientados y desbordados por tanta parafernalia como la que les rodea en el palacio. Además, ya desde el viaje a Inglaterra en el

barco, se les advierte de forma explícita una y otra vez de que el protocolo impide mantener contacto visual con la soberana.



©Universal Pictures International

Apenas se presenta la primera ocasión la curiosidad del joven Abdul le hace incumplir las normas que se le han marcado, consiguiendo con ello que la soberana le preste atención. Es en ese momento, después del primer cruce de miradas casi-cómplice entre ellos cuando aparece en la pantalla el título del film, señalando con ello de forma expresa cuál es su auténtico punto de partida, tras un prólogo algo superior a los quince minutos. A esa primera ocasión, sigue otra en la que de nuevo se rompe el protocolo cuando, después de servirle, se postra en el suelo para besarle los pies. Todo ello favorece que la soberana se fije definitivamente en el apuesto joven hindú y pretenda tomarlo a su servicio. Poco tiempo después se llega a una situación en la que ambos se encuentran a solas y él puede hablarle con amplitud, e inusual naturalidad para ella, sobre las costumbres, los ambientes y las excelencias de su tierra de procedencia. La espontaneidad y cercanía con la que se dirige a ella asombran realmente a la anciana reina, acostumbrada como estaba al trato envarado de la corte. A partir de entonces se va generando una relación de confianza y más tarde incluso de complicidad que fomentan el interés de Victoria por todo lo vinculado con Abdul, a quien ya ubica como un hindú musulmán. Es entonces, cuando se muestra interesada en aprender su lengua y le propone que se convierta en su profesor personal de urdu, el idioma imperante en su Agra originaria.



©Universal Pictures International

La cercanía con el joven hindú no hace sino acrecentarse con el paso del tiempo para sorpresa y desconcierto de las personas del entorno de la soberana. La reina no duda en solicitar su opinión como consejero personal, no es extraño que lo utilice como confidente de muchas de sus inquietudes, tampoco vacila en convertirlo en su compañero de viajes a lugares especialmente significativos para ella como la isla de Wight, incluso lo lleva como acompañante formando parte del cortejo real a su admirada ciudad italiana de Florencia, etc. Una expresión del grado de cercanía que llegan a alcanzar

y de la consideración y afecto que le profesa se manifiesta con el nombramiento de *Munshi* que le otorga. No existe una dignidad semejante en la corte británica, sino que se trata de una suerte de título ficticio, tomado de una explicación que el propio Abdul le expone, en la que le indica que es un término con el que en el Islam se denomina al maestro que orienta en el aprendizaje del Corán, como en su caso había hecho con él su progenitor.



©Universal Pictures International

La relación no permanece sólo dentro de esas coordenadas ya tan poco previsibles, sino que la proximidad y el afecto entre la soberana y el joven hindú continúan *in crescendo*. La cercanía entre ambos se acentúa a partir del momento en el que Victoria le confiesa la soledad afectiva en la que vive después de la muerte de su esposo, que no se ve compensada por la relación con sus hijos, quienes además tampoco se llevan bien entre ellos. En ese contexto, le hace la confidencia de que ella aspiraría a vivir una simple y rudimentaria vida, lejos de esos aristócratas y vástagos de los que se siente tan distante y que entre ellos no hacen sino competir por adularla. Los honores con los que obsequia a Abdul se incrementan también, con el regalo de un medallón con su retrato o incluso cuando manifiesta su intención de concederle el nombramiento de Sir. La evolución ascendente de la sintonía entre ambos conduce a un baile en privado después de la *soirée* musical con Puccini en Florencia, en el que la situación hace aparecer en Victoria expectativas mayores que se reconducen con rapidez cuando el joven alude a su esposa.

3.

Cuando la reina sabe de tal realidad, su reacción inmediata es conminar a que Abdul viaje a India para traer a Inglaterra a la esposa. La espera genera una gran expectación que se muestra en el momento en el que se aproximan al palacio. Todos observan la llegada con tanta curiosidad como perplejidad al descubrir que le acompañan dos mujeres, esposa y suegra, a quienes no pueden ver por estar todo su cuerpo cubierto por un burka, según la usanza habitual entre ellos. Como residencia se les ha preparado un pabellón aparte, al que acude a tomar el té un nutrido grupo presidido por la reina, acompañada por el príncipe de Gales, miembros destacados de su familia y de la realeza-nobleza europeas, junto a miembros de la casa real. Un Abdul con sus mejores galas les ofrece su hospitalidad, mostrándose en un plano muy elocuente a todos los personajes que acuden a la casa junto al anfitrión y a sus dos “mujeres” con el cuerpo totalmente cubierto. El favor de la reina hacia la familia se traduce en la posición de privilegio que en algunos actos les concede, llegando en ocasiones a desplazar de su lugar al propio príncipe de Gales. Incluso, Victoria se preocupa por la falta de descendencia de Abdul y su esposa, algo para cuyo remedio encarga de hacer un seguimiento a su médico personal.



©Universal Pictures International

Desde los más tempranos compases del contacto entre Victoria y Abdul los miembros de la casa real más cercanos merodean alrededor preguntándose por lo que podrían tener en común para pasar tanto tiempo hablando juntos. En muchos momentos la curiosidad se torna abiertamente fisgoneo, cuando espían desde el exterior, observan por las cerraduras e incluso intentan escuchar con artilugios pegados a las puertas. Por esa razón, son conscientes, también verbalmente, del interés de la reina por todo lo relacionado con Abdul, que se concreta al inicio por su deseo de aprender urdu. El desconcierto inicial deviene abierta censura, cuando su hijo y sucesor Eduardo, le reconviene sobre lo impropio de su comportamiento, algo que ella rechaza por su calidad de “emperatriz de la India”. Ante las incógnitas que despierta esta atención real por el joven hindú, alguna mujer de la corte busca como explicación las reconocibles cualidades físicas del sujeto. Aun así no parece ser esta explicación suficiente y los crecientes favores de la soberana no hacen sino ir acrecentando cada vez más el rechazo de Abdul y la crítica al comportamiento de la soberana. Llega un momento en el que un reducido grupo de miembros destacados de la corte, auspiciado por el propio heredero de la corona, se proponen abiertamente buscar argumentos para desbancarlo de su situación privilegiada, no sólo en el entorno palacial, sino acudiendo a informaciones recogidas en su India original. Por un momento creen haberlo conseguido cuando ponen en conocimiento de la reina que el *Munshi* no pertenece a una familia noble y cuando le demuestran el papel protagonista de los musulmanes en una rebelión en India contra los británicos.

La tensión entre los miembros de la corte se incrementa con cada una de las medidas que la soberana toma en beneficio de Abdul. No consideran apropiado, por mucha confianza de la que sea objeto, que tenga acceso ilimitado a documentos oficiales, que disponga de un lugar de privilegio dentro de las actividades de la reina, que se le concedan favores tan notorios a él y su familia, etc. El límite se ve rebasado cuando Victoria anuncia su intención de nombrarlo Sir, algo que se considera una devaluación del título. La reacción inmediata es la convocatoria de todas las personas que forman parte de la casa real, para tomar la determinación de rechazar el nombramiento y amenazar con abandonar sus puestos si prosigue con sus planes. A ello se suma el heredero de la corona, cuando expone a su madre la intención de declararla demente si no desiste de su actitud. La reina reacciona de manera airada y tajante convocándolos a todos a una reunión para reafirmar su autoridad, instándoles si se atrevían a actuar como pretendían y renunciando después al nombramiento objeto de disputa. No obstante, y una vez reforzada en su posición, prosigue durante el resto de su reinado brindando atenciones a su favorito, a la vez que le sugiere la pertinencia de volver a la India antes de su muerte, para evitar así los previsibles problemas futuros de falta de protección regia.



©Universal Pictures International

4.

Como había previsto Victoria, poco después de su muerte, se produce el desalojo de la casa que ocupaban Abdul y su familia, a la vez que el nuevo rey les conmina a marchar cuanto antes a la India. Se pone en marcha entonces todo el proceso que dará lugar a la *damnatio memoriae* del personaje, con la intención de que no permanezca ningún vestigio epistolar de la relación entre ambos. De la quema se salva el medallón que sirve de vínculo simbólico impercedero entre ambos. De todos modos, una vez vuelto a su realidad cotidiana original, la relación preexistente no se rompe del todo, puesto que el protagonista mantiene un contacto “directo” con Victoria acudiendo a la estatua dedicada a su persona en Agra, a la que muestra su afecto besando los pies, escena presidida por la perspectiva lejana del Taj Majal. A título de epílogo se ofrece la información de la fecha de la muerte de Abdul y de los años transcurridos hasta la independencia de la India.



©Universal Pictures International

La impresión final que deja el film a la vez que sugerente no deja de mostrar ciertas reflexiones contrapuestas ante una historia atractiva y bastante edulcorada basada en el libro de Shrabani Basu, una escritora interesada en reivindicar la importancia de lo musulmán en la cultura hindú. Ciertamente es que se muestra la imagen de una Victoria adelantada a su tiempo, por encima de prejuicios criticables, como cuando acusa a los miembros de su corte de racistas. Ciertamente también es que se expone cómo dentro del pragmatismo y organización imperante entre los miembros de la corte suscita abiertas suspicacias el creciente protagonismo adquirido por este joven ajeno a los aparatos de poder ingleses. Pero también es cierto que se aprecia un interés a veces poco disimulado en presentar el exotismo de la India asociado a la significación dentro de su cultura de lo musulmán, a la vez tan refinado como ausente de autocrítica. Así se puede advertir una cierta normalización de la marginación física de la mujer con la utilización del burka y una tendencia a asociar la sabiduría con el Corán, un conocimiento que ha enseñado a Abdul su padre y que sirve de respuesta a muchas de las incógnitas y desasosiegos que sufre la reina en estos últimos años de su vida. En cualquier caso, la película ofrece un innegable atractivo visual, que tiene que ver con la figura del joven Abdul y las posiciones

anti-convencionales manifestadas en posicionamientos contracorriente de esta soberana símbolo del imperialismo inglés, para presentarla como una mujer adelantada a su tiempo y respetuosa con la alteridad hindú musulmana.

Bibliografía

ANAND S., *Queen Victoria's Dear Abdul*, Duckworth, Londres, 1996.

BASU S., *Victoria & Abdul: The True Story of the Queen's Closest Confidant*, The History Press Ltd, Londres, 2010.

COLLIN R., <https://www.telegraph.co.uk/films/0/victoria-abdul-review-fascinating-real-life-tale-reduced-biscuit/>, 15-Septiembre-2017 [Consultado el 8 de Septiembre de 2018].

ERICKSON C., *La vida privada de la reina Victoria*, Javier Vergara Editori, Buenos Aires, 1998.

HAMS S., <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/17/victoria-and-abdul-review-rather-fun-in-a-royalist-way>, 17-Septiembre-2017 [Consultado el 8 de Septiembre de 2018].

HIBBERT C., *Queen Victoria: A Personal History*, Harper Collins Publishing, Londres, 2000.

KENNY G., <https://www.nytimes.com/2017/09/21/movies/victoria-and-abdul-review-judi-dench.html>, 21-Septiembre-2017 [Consultado el 8 de Septiembre de 2018].

MILLER J., “La reina Victoria y Abdul: la verdad sobre una relación escandalosa”, Vanity Fair, 8-October-2017 [Consultado el 27 de Octubre de 2018]

STRACHEY L., *Queen Victoria*, Chatto et Windus Publishers, Londres, 1921.

WILSON A.N., *Victoria: A Life*, Penguin Press, Londres, 2014.

WOODHAM-SMITH C., *Queen Victoria: Her Life and Times 1819–1861*, Hamish Hamilton, Londres, 1972.

Ayaso, Jose R. *Pablo, el apóstol de Cristo* (A. Hyatt, 2018), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 22, 2018, pp. 31-39.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 22 2018 (ISSN 1988-8848)

Sección 3 A propósito de...

PABLO, EL APÓSTOL DE CRISTO (A. Hyatt, 2018)

Paul, Apostle of Christ (A. Hyatt, 2018)

Dr. José R. Ayaso
Historiador y Filólogo
Granada

Recibido el 1 de Agosto de 2018

Aceptado el 3 de Septiembre de 2018

Resumen. Hace unos meses se estrenó una película dedicada a una de las principales figuras del cristianismo primitivo: San Pablo. En este film se desarrollan los acontecimientos de los últimos días de su vida. Con un presupuesto reducido, se apoya en la fidelidad a las fuentes para presentarse ante el gran público. Pero el resultado final no parece alcanzar los ambiciosos objetivos iniciales.

Palabras clave. Pablo de Tarso, San Pablo, Apóstoles, Cristianismo primitivo, Películas religiosas, Andrew Hyatt, Jim Caviezel.

Abstract. Few months ago, a new film about Saint Paul, one of the most important personages of Early Christianity, was released. The movie depicts and revisits the events of the last days of his life. Despite the limited budget, the production manages to present to the great public an important number of historical sources with accuracy. Nevertheless, the final result does not matches the mail goals displayed at the beginning of the movie.

Keywords. Paul of Tarsus, Saint Paul, Apostles, Early Christianity, Films about Religions, Andrew Hyatt, Jim Caviezel.



©Sony Pictures Home Entertainment

No corren buenos tiempos para las películas de tema religioso, un subgénero prácticamente desaparecido, reducido a producciones de bajo presupuesto y mala distribución que, en períodos de festividades religiosas, suelen terminar en la parrilla de las televisiones generalistas. Tengo la sensación, sin embargo, que su presencia en los canales televisivos es menor en los últimos años, pues la audiencia ha cambiado de gustos y las nuevas generaciones viven las fiestas con menor espíritu religioso. En Semana Santa las calles están llenas pero los templos están vacíos.

La secularización de la sociedad occidental y la búsqueda de lo trascendente en otro tipo de experiencias o prácticas explican la decadencia actual del género. Lejos, muy lejos, queda su Edad de Oro, la de las superproducciones de Hollywood de los años 50 y 60 del pasado siglo que tan populares fueron y que, como en la Cartagena de mi niñez, hacían que se abarrotaran las grandes salas de cine. Por esta razón resulta extraordinario el estreno este año de dos películas de tema neotestamentario y que ambas, con mayor o menor fortuna, hayan sido proyectadas en salas comerciales destinadas al gran público. Me refiero a *María Magdalena* de Garth Davis y a *Pablo, el apóstol de Cristo* de Andrew Hyatt. La primera se estrenó en España el 16 de marzo y la segunda el 28 del mismo mes, ya en plena Semana Santa.

Sin duda, *María Magdalena* es la película que tiene más interés de las dos en todos los aspectos: históricos, teológicos y cinematográficos. María es un personaje atractivo, genera simpatía y plantea cuestiones cercanas al público actual. Pablo, por el contrario, representa la tradición, el orden establecido.

El papel de la mujer en la religión cristiana está todavía sin resolver. La iglesia triunfante, que no cambió el mundo sino que se acomodó a él, apartó todo discurso revolucionario, si alguna vez lo tuvo.

Las confesiones cristianas, más humanas que divinas, relegaron a la mujer a un papel secundario en la liturgia y en la jerarquía, y la siguen relegando, aunque en los últimos años se han producido importantes avances en las iglesias protestantes. Todavía suele afirmarse en ciertos sectores católicos que el mayor obstáculo para que la mujer alcance un papel destacado es el hecho de que Jesús de Nazaret sólo eligió a varones como apóstoles. Por esa razón, desde hace años, un número cada vez mayor de mujeres reivindica a María Magdalena, la única nota discordante en el panorama abrumadoramente masculino de la tradición cristiana primitiva, convencidas de que una lectura feminista de los relatos evangélicos abrirá el camino al sacerdocio femenino y a que se replanteen otras cuestiones también candentes y polémicas como la del celibato.

Desde la teología feminista se sospecha, con fundamento, que María de Magdala debió tener un papel más importante, más íntimo, en su relación con Jesús de Nazaret del que la tradición posterior le ha otorgado. Su protagonismo, como el de otros personajes importantes para Jesús el hombre pero incómodos para Jesús el Cristo, se terminó diluyendo. Por el contrario, Pablo, sin haber conocido a Jesús y habiendo sido un implacable perseguidor de los cristianos en su juventud, según propia confesión, logró entrar en el núcleo principal de los grandes apóstoles de la primera generación cristiana. Hoy las tornas, en cierta manera, están cambiando.

“Pablo, el apóstol de Cristo” de Andrew Hyatt

Estamos en el año 67 de la Era Común. Nerón persigue con saña a los cristianos, a los que ha acusado falsamente de provocar el incendio de Roma. Pablo se encuentra encarcelado a la espera de que se cumpla la sentencia de muerte a la que ha sido condenado por ser el “incitador principal del incendio” (sic). La comunidad cristiana, liderada por Priscila y Aquila, se debate entre quedarse o marcharse de la Urbe. En este momento llega a la ciudad Lucas el Evangelista, discípulo y compañero de Pablo, con el objetivo de entrevistarse con él en la prisión.



©Sony Pictures Home Entertainment

La película desarrolla los acontecimientos de los últimos días de Pablo en tres escenarios o tramas que se entremezclan:

1. **El oculto vecindario en el que se refugia la comunidad cristiana romana.** En la comunidad se echa en falta un liderazgo fuerte que le insuffle confianza y que enseñe a los cristianos romanos cómo deben comportarse ante esos acontecimientos tan dramáticos que están viviendo. El panorama de atonía, de pasividad, se rompe tras la muerte violenta de Tarquinio a manos de los soldados romanos cuando regresaba de cumplir una misión para la comunidad: el niño se había ofrecido a ir al Palatino con un mensaje para los patricios romanos que estaban dispuestos a ayudar a los cristianos en su huida. Casio, su primo, y otros jóvenes rechazan la pasividad con la que afrontan el peligro y abogan por ofrecer resistencia y responder con violencia a la violencia que reciben de Roma. Llegan a asaltar

la cárcel Mamertina, pero Pablo y Lucas rechazan su ayuda. A partir de este momento Casio y su grupo desaparecen de la película sin que sepamos nada de su destino.

2. La celda donde está recluso Pablo. Gracias al apoyo de personas muy importantes y respetadas en Roma, como reconoce el mismo prefecto de la cárcel, Lucas consigue permiso para entrevistarse con el apóstol diariamente. En sus conversaciones con Lucas, Pablo repasa su vida, habla de sus temores, de los fantasmas que le asaltan durante el sueño. Ambos recuerdan las anécdotas de sus años de misión: las canciones infantiles de Lucas, los ronquidos de Pedro, etc., una pequeña licencia que se permite el guionista para acercarnos al lado más humano de ambos. Hablando con Pablo, Lucas logra superar sus dudas ante la situación vivida en Roma por los cristianos. Los dos deciden redactar, para las generaciones futuras, una historia de la labor evangelizadora de Pablo, que no es otra que los *Hechos de los Apóstoles*.

3. El hogar de Mauricio, el prefecto de la cárcel, donde se desarrolla una trama menor dentro de la película, quizás innecesaria. Es el drama de la enfermedad de la hija del prefecto, a la que ni los reputados galenos romanos ni los poderosos dioses, tras sangrientos sacrificios ante una especie de *Bocca della Verità*, son capaces de sanar. Mauricio, que sabe que Nerón es responsable del incendio y que ha elegido a los cristianos como chivo expiatorio, muestra cierto respeto y admiración por Pablo, por lo que finalmente acepta, como último recurso, la oferta que le hace Pablo: que Lucas aplique sus conocimientos médicos para la curación de la chica, lo que obviamente consigue después de que el mismísimo Mauricio fuera al refugio de los cristianos en búsqueda de los remedios necesarios.

Al final de la película un grupo, liderado por Aquila y Priscila, sale de Roma con destino a Éfeso con una carta de Pablo para Timoteo. Mauricio recobra la felicidad junto a su mujer e hija, sin que el espectador vislumbre si se convertirá más adelante al cristianismo, lo que es una novedad en este tipo de películas. Lucas se queda en Roma y asiste a la ejecución de Pablo. El apóstol, que ha vivido sus últimos años atormentado por la violencia que ejerció en su juventud, acepta su destino y consigue por fin la paz reuniéndose con aquellos que fueron sus víctimas.

La producción es de muy bajo presupuesto. Según los datos disponibles en red, sólo cinco millones de USD, una menudencia comparado con los presupuestos de las grandes producciones: por ejemplo, los 103 millones de *Gladiator* de Ridley Scott (2000) y, en otra escala, los 70 millones de USD de *Ágora* de Alejandro Amenábar (2009), la producción española más cara y el mayor fracaso económico de nuestro cine, ya que sólo recaudó 32 millones. Ese presupuesto tan magro supone, obviamente, ausencia de grandes estrellas y recortes en todos los apartados técnicos y visuales (decorados, vestuario,...). La conversión de Saulo camino de Damasco se ha resuelto de una manera visual muy pobre, muy pobre, inexplicable si tenemos en cuenta que fue el acontecimiento que cambió la vida al apóstol y, por tanto, ha tenido un enorme desarrollo iconográfico en el arte cristiano.

Como lugar de rodaje se eligió Malta. Para representar la grandeza de la Urbe y las instalaciones carcelarias donde estuvo prisionero Pablo se aprovecharon los baluartes militares construidos en la isla por los caballeros de la orden de San Juan de Jerusalén. Desgraciadamente, se nota claramente que es una arquitectura del siglo XVIII. No hay planos generales ni grandes perspectivas: uno o dos como máximo. Sencillamente no había dinero para grandes dispendios en escenografía.

En cuanto a los actores, los elegidos para los papeles principales fueron Jim Caviezel, el protagonista de la polémica *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson (2004), para el papel de Lucas, y para el papel de Pablo James Faulkner, un actor británico que ha aparecido en papeles secundarios en series de televisión como *Juego de Tronos* y *Downton Abbey*. El trío protagonista se completa con el actor francés Olivier Martínez como el prefecto Mauricio. Jim Caviezel, que también es productor ejecutivo del film, es un reconocido integrista cristiano, lo que nos da una pista del carácter de la obra que se

está analizando. Al buscar información me he encontrado con la noticia de que en 2015 el actor australiano Hugh Jackman se preparaba para interpretar al apóstol Pablo. Obviamente, no se trataba de esta producción, sino de un proyecto de la Warner que no terminó de materializarse.



©Sony Pictures Home Entertainment

El director y guionista es Andrew Hyatt, un joven director americano que empezó su carrera con dos películas de género: una de terror (*The Frozen*, 2012) y un thriller de suspense (*The Last Light*, 2014). Ninguna de las dos recibió muy buenas críticas. No sé si llegaron a ser estrenadas en España. Con *Dios te salve, María* (2015), película sobre los últimos días de la Virgen, parece haber vuelto al ambiente católico en el que se crió y educó, en el que ha continuado con la película que comentamos.

Lo importante de *Pablo, el apóstol de Cristo* no es la trama, un tanto pobre, llena de tópicos y estereotipos, sino el mensaje. Nos encontramos, pues, ante una homilía cuyo tema principal es el perdón. Pablo anhela ser perdonado y aboga por perdonar a los que nos persiguen. La película está plagada de frases sobre el poder del amor frente a la violencia. No se puede devolver mal por mal, ya que el mal solo se puede vencer con el bien. “El amor es el único camino, es paciente, no se irrita con facilidad, todo lo aguanta...” afirma Pablo ante un Lucas horrorizado por la maldad que ha visto en Roma, personificada en el repugnante y odioso Nerón (que no aparece en la película). Los cristianos, siguiendo el ejemplo de Pablo, terminan perdonando a Roma. Y Lucas encuentra la manera de que se consolide ese perdón: suprimiendo de su obra los aspectos más violentos y dramáticos de la persecución neroniana. Así se explica en la película el final de *Hechos de los Apóstoles*, obra que concluye con Pablo recluido en una villa romana donde recibe visitas y predica con libertad, sin ninguna referencia al final dramático del apóstol de los gentiles. El perdón exige olvido. Y con el perdón se completa el traslado de la capitalidad cristiana desde Jerusalén a Roma.

Curiosamente, nada se dice de perdonar a los judíos, cuyo crimen los condenará a vivir dispersos y perseguidos por los siglos de los siglos. Pero eso es otra historia.

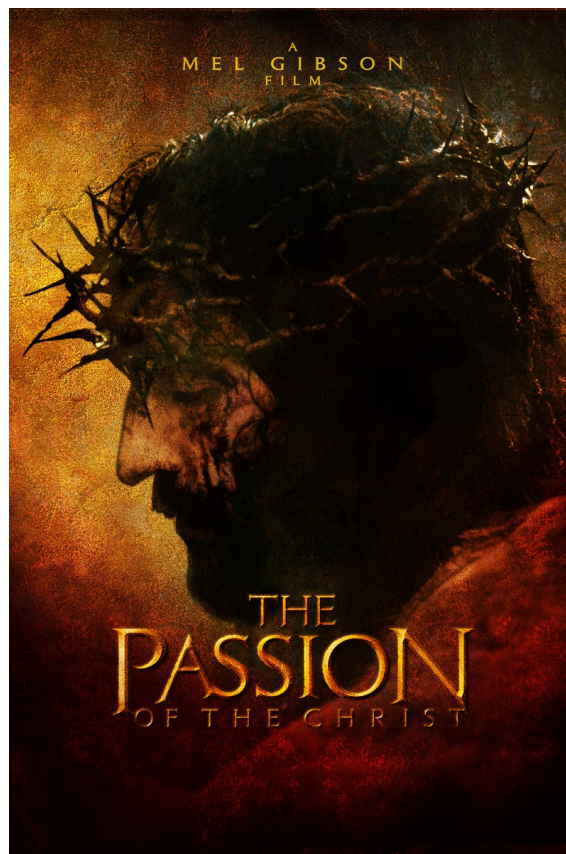
En suma, tanto por obligación como por convicción, en esta película se impuso la pureza evangélica frente a los oropeles del espectáculo. No hay mejor manera de vender un producto cinematográfico mediocre que aludir a su pretendida fidelidad al mensaje religioso. La falta de impacto visual se suple con una colección de frases lapidarias, tan repetidas en púlpitos de todo tipo y condición que ya nos suenan como frases huecas, ejercicios de retórica vacua. Por poner un ejemplo, una mujer afirma en una de las asambleas de la comunidad que los cristianos no han venido “a dominar el mundo sino a cuidarlo” (sic).

El resultado final no es sólo mediocre sino también aburrido, lo que hace que la película se nos haga mucho más larga de lo que es (106 min). Lo resume muy bien Jordi Costa en su crítica en *El País* (22 de marzo de 2018): “el cine de Semana Santa no tiene por qué ser necesariamente un sufrimiento para el espectador, pero esta película lo es y con saña”. Parfraseando sus palabras, es un verdadero cilicio visual.

Cine, Historia y Religión

Sin duda el cine es un documento fundamental para conocer la historia del siglo XX. Al buen cine le podemos aplicar las palabras que Fernando Vallespín dedica a la buena literatura. Entre *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler y *La montaña mágica* de Thomas Mann no tiene duda. Recomienda la novela de Mann, porque la buena literatura “suele expresar con mayor lucidez y profundidad lo que los filósofos y los teóricos sociales siempre tardan en vislumbrar. Quizás por esa capacidad suya para traducir fenómenos sociales objetivos en vivencias subjetivas de personajes sobre los que nos proyectamos con facilidad” (Fernando Vallespín, “Fatiga civilizatoria”. *El País*, 26 de agosto de 2018).

No se puede decir lo mismo cuando el cine se ha acercado a otras culturas y periodos históricos para plasmarlos en imágenes. En esos casos, el cine ha servido, por lo general, para perpetuar tópicos e historias populares, atractivas para el público al que iba dirigido. El cine es una industria, y los buenos resultados suelen venir con productos de consumo masivo, productos del agrado del gran público. Por otro lado, también el cine ha sido un poderoso medio de propaganda y educación, razón por la que el poder político y/o religioso ha financiado proyectos con el objetivo de reforzar la memoria colectiva, los dogmas y creencias. La industria cinematográfica, por tanto, ha permanecido ajena a los avances en la historiografía, como ha permanecido ajena a la historia académica la mayoría del común de la población. Muy raramente se produce una película que ponga en duda la narrativa oficial o abra nuevas perspectivas. Algunas veces, muy pocas, el medio que se utiliza es el humor, como en *La Kermesse Heroica* de Jacques Feyder (1935) sobre el dominio español en los Países Bajos.



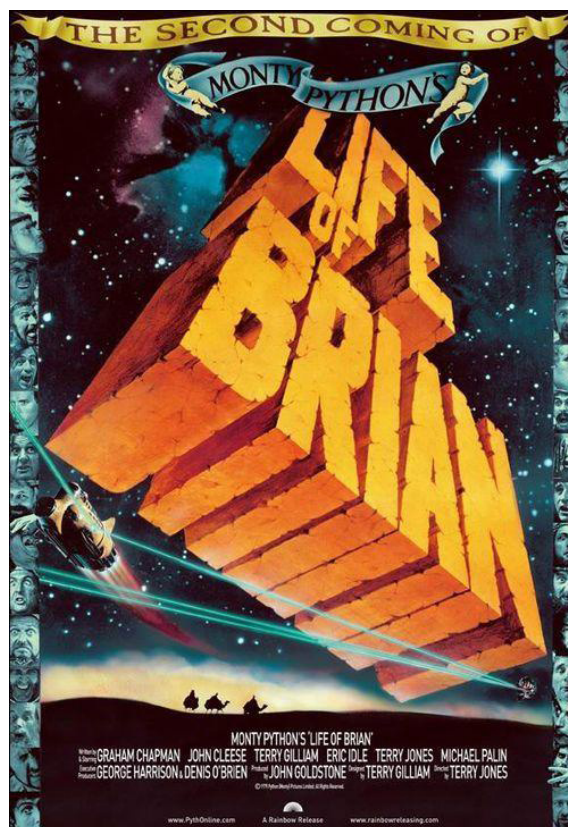
©Sony Pictures Home Entertainment

Si lo que se aborda en el film es una historia sagrada o una historia protagonizada por grandes personalidades de una religión, el conservadurismo es mucho mayor, porque, para acallar las reacciones más o menos violentas de grupos fundamentalistas, los productores se escudan en el hecho

de que se han basado en una lectura estricta y completa de las Escrituras. En suma, no se pone en duda nada del relato tradicional, y la pretendida fidelidad al mensaje evangélico, en el caso del Cristianismo, lleva a productos tan falsarios y *gore* como *La Pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004) o las imágenes de las calles de Roma iluminadas por cristianos ardiendo en la película que nos ocupa. ¡Absurdo e antihigiénico castigo para los cristianos y para el conjunto de la población de la Urbe, que tendría que vivir con el olor de la carne quemada! Tácito afirma que los cristianos servían de iluminación nocturna, pero a continuación añade que Nerón ofreció como lugar sus propios jardines. No esos callejones donde Lucas se mueve con miedo de ser atrapado por unos soldados romanos que van pidiendo papeles a todos los sospechosos, como si se tratara del Berlín de la Guerra Fría. Vamos, un verdadero disparate.

No interesa un relato crítico, que ahonde en las contradicciones, que suscite debate. El cine no es el lugar de dichas propuestas. Hace años me contaron el caso de un sacerdote católico que escribió en una revista diocesana o parroquial un artículo sobre el tema de la virginidad de María y de los hermanos de Jesús. No le criticaron el contenido el artículo sino que lo hubiera publicado en una revista de divulgación dirigida a un público no especializado.

Hay, obviamente, contadas excepciones. Una de ellas es *Jesucristo Superstar* de Norman Jewison (1973), que llevaba a las pantallas la ópera rock de Andrew Lloyd Weber y Tim Rice. Otra, la irreverente y divertida *La vida de Brian*, de los Monty Python (1979). Por último, *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese (1988) sobre un texto de Nikos Kazantzakis sobre un Cristo que quiere ser simplemente Jesús, un hombre normal, con su familia e hijos. Son las tres que recuerdo. Probablemente haya algunas más, pero no muchas.



©Sony Pictures Home Entertainment

En el caso de la película que aquí analizamos, los avances en la crítica neotestamentaria están completamente ausentes. Se acepta la tradición que atribuye a Lucas la composición de *Hechos de los Apóstoles*. Se acepta asimismo la persecución de los cristianos por Nerón, según el relato de los *Anales* de Tácito (XV.44), y las más que dudosas muertes de Pablo y Pedro en Roma relacionadas con dicha persecución. Pablo probablemente murió ejecutado en Roma, pero no por el incendio sino

como resultado de un proceso iniciado en Jerusalén y de haber recurrido a la justicia del emperador como ciudadano romano. Pedro muy probablemente murió en Oriente de muerte natural.

G.W. Bowersock comenta todas estas cuestiones en un artículo aparecido en *The New York Review of Books* ("Inside the Emperors' Clothes". NYRB, 17 de diciembre de 2015). Bowersock hace referencia a un interesantísimo artículo de Brent D. Shaw en el que se pone en duda la fiabilidad del mismísimo relato de Tácito ("The Myth of the Neronian Persecution". *JRS* 105, 2015, pp. 73-100). Su conclusión es que historiadores romanos y cristianos terminaron por montar una historia que hizo coincidir en Roma a tres grandes personajes: el sanguinario emperador Nerón y los apóstoles Pedro y Pablo. Un elenco de primera para narrar la primera gran persecución contra los cristianos en la que se convertiría finalmente en la capital del Catolicismo.

Probablemente Nerón no fue tan fiero como lo pinta la tradición: si hubiera sido un personaje tan odioso, no habrían aparecido Nerones redivivos después de su muerte. Por otro lado, es muy difícil que, en una fecha tan temprana como la del reinado de Nerón, la comunidad cristiana fuera numéricamente importante, tan numerosa como para que provocara el odio de la población de Roma y para que Nerón la utilizase como chivo expiatorio. Esa situación parece responder más bien al período en el que vivieron Tácito, Plinio el Joven y Suetonio. Pero, algunas ideas son difíciles de cambiar. Como se lee en la cita que abre el artículo de Shaw, *certaines idées reçues sont la mauvaise herbe de l'histoire*.

Cine y espectáculo

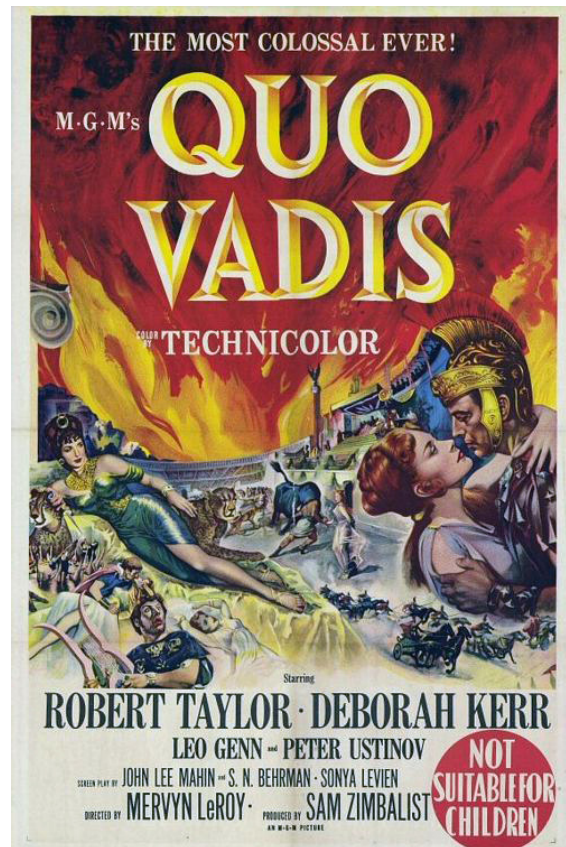
Puestos a recibir más de lo mismo, con el marchamo de pureza evangélica y del respeto a las Escrituras, prefiero las películas que no ocultan sus engaños, que no se escudan en esas pretendidas bondades, que no nos echan sermones y que se presentan como puro espectáculo. Al menos no aburren, no nos hunden en la butaca. Nos hacen llorar, reír, gritar, etc. Tras ver la película de Hyatt he sentido una enorme añoranza del Hollywood clásico. Entre *Pablo, el apóstol de Cristo* y *Quo vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), no tengo duda alguna. Recomiendo la segunda.

Quo vadis lo tiene todo. Brillantez, espectacularidad, acción, romanticismo y lujo en una depravada Roma madura para caer ante el empuje del Cristianismo. Un emperador que no es más que un niño cruel y malcriado, obeso, torpe, caprichoso, cobarde y afeminado (el Nerón de Peter Ustinov) y una emperatriz verdaderamente mala, una *femme fatale*, esa Popea acompañada por sus dos panteras interpretada por la actriz británica Patricia Laffan. Hasta ahora había creído que el papel había sido interpretado por Agnes Moorehead, una actriz del grupo de Orson Welles que terminó interpretando a Endora, la madre de una bruja casada con un mortal en una serie de televisión muy popular en los años 60. Ambas fueron mujeres del mismo tipo: fuertes, desafiantes, duras, de rostro anguloso y mirada que cortaba la cadena del frío. Ese carácter contribuyó a que corrieran los mismos chismes maliciosos sobre ambas.

En estas producciones, el papel reservado a los apóstoles es secundario. Aparecen de lejos, con su aureola de santidad, o aparecen poco, y hablan menos. No interesa el aspecto homilético de la historia, sólo el relato de los amores de los protagonistas, sus dudas y su conversión final. En *Quo vadis* el responsable de interpretar a Pablo fue el actor Abraham Sofaer, un actor británico nacido en Birmania y descendiente de una importante familia de comerciantes judíos de Bagdad. Me hubiera gustado profundizar más en este actor que interpretó a Pablo y a otros muchos personajes secundarios, muchos de ellos judíos, como Menasseh ben Israel, el judío sefardí amigo de Rembrandt.

Después de todo este discurso a propósito de una película mala y aburrida, nos queda claro, como conclusión, que Pablo todavía no ha alcanzado la categoría de *superstar* y que está a la espera de un

buen autor. Todavía está por realizarse una gran película sobre él. Saulo-Pablo es un personaje que puede dar mucho juego por su complejidad y sus grandes y graves contradicciones.



©Sony Pictures Home Entertainment

Paul, Apostle of Christ. Guión y dirección de Andrew Hyatt. Jim Caviezel (Lucas), James Faulkner (Pablo), Olivier Martínez (Mauricio), Giorgios Karamichos (Saulo de Tarso), Joanne Whalley (Priscila), John Lynch (Aquila). 106 min. Estados Unidos, 2018.

Casamayor Mancisidor, S. *Ubi sunt vetulae?* La vejez femenina en el cine de romanos, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 22, 2018, pp. 41-48.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 22 2018 (ISSN 1988-8848)

Sección 4 Ensayo de transversalidad

UBI SUNT VETULAE? LA VEJEZ FEMENINA EN EL CINE DE ROMANOS

Ubi sunt vetulae? Elderly women and Peplum

Lcda. Sara Casamayor Mancisidor
Doctoranda en Historia
Salamanca

Recibido el 20 de Julio de 2018

Aceptado el 21 de Septiembre de 2018

Resumen. Consideradas como sexualmente no deseables, físicamente débiles, y con poca utilidad para la sociedad, las mujeres mayores no suelen aparecer representadas en las películas. Ello incide en especial en filmes de acción como los ambientados en época romana, en los cuales los protagonistas suelen ser hombres jóvenes, atractivos y físicamente destacados que se mueven en un ambiente violento y erotizado ocupando el papel de héroes. El objetivo de este artículo es analizar las representaciones de la vejez femenina en las películas localizadas en la antigua Roma, sus presencias y ausencias, así como los estereotipos en los que se basan sus apariciones en la gran pantalla.

Palabras clave. *Peplum*, Vejez, Mujer romana, Estereotipos, Antigua Roma.

Abstract. Viewed as sexually undesirable, physically weak and with low social utility, older women are not often movie protagonists. This applies especially to action films, as the ones set in Roman times, in which the main characters are usually young, attractive, and strong men acting in a violent and erotized environment and occupying the role of heroes. The aim of this paper is to analyze the representations of elderly women in Ancient Rome films, their presence and absence, and the stereotypes in which their appearances are based on.

Keywords. *Peplum*, Old Age, Roman Woman, Stereotypes, Ancient Rome.

Introducción

Al igual que el género, la raza o la clase, la vejez se ha convertido en una de las temáticas de estudio de la investigación feminista y los Women's Studies, creando incluso un campo propio, la gerontología feminista, que intenta poner en valor la vejez femenina e investigar las particularidades que se dan en la misma. Así, se ha comprobado que socialmente la vejez tiene diferentes matices para mujeres y hombres, sobre todo en lo que al papel de las personas mayores en la sociedad respecta (Stone, 2013: prefac.). Por otro lado, uno de los objetos de análisis de los Women's Studies ha sido el de las diversas formas de representación de la mujer y de los roles de género, tanto en el pasado como en la actualidad, así como, uniendo ambos tiempos, la forma en la que las relaciones de género del pasado se representan en la actualidad y se transmiten al público académico y general. Destacan en este sentido, por ejemplo, los trabajos de M^a Ángeles Querol (2013, 2014) sobre la representación de la Prehistoria en los museos o el de Rosa Sierra (2012) sobre la Livia televisiva. Una de las formas más comunes en las que la sociedad accede al conocimiento de la Antigüedad es el cine de romanos, el cual, por su atractivo como medio de entretenimiento audiovisual, llega a un público más amplio que los documentales, los libros divulgativos, las exposiciones de museos y, sobre todo, la producción historiográfica de carácter científico (Solomon 2002: 21). El cine se presenta como un medio de enorme efectividad para transmitir valores de género, de formas que a veces pasan desapercibidas bajo la influencia de la acción (Markson 2003: 78). Así, “el discurso cinematográfico es, por las posibilidades abiertas a su manipulación, por su sutileza y su fuerza seductora, por la identificación que logra del espectador con los personajes de ficción y los actores o actrices, un eficaz instrumento de socialización en valores o en contravalores, y, consiguientemente, un reproductor o cristalizador potente de estereotipos de género” (Martínez 2011: 15-16).

Así, el cine se constituye en un arte a través del cual podemos analizar las diferentes representaciones que de la vejez femenina se hacen en las películas y, con ello, la imagen que se transmite de la ancianidad y del papel de las mujeres mayores en la sociedad.

El objetivo del presente artículo es analizar cómo es representada la vejez femenina en el cine sobre romanos. Para ello, se ha estudiado la presencia de la vejez, y especialmente la vejez femenina, en siete películas ambientadas en época romana (Tabla 1). Se trata de películas orientadas tanto al público adulto como al infantil, de aventuras y cómicas, e incluso una con una clara orientación adoctrinadora cristiana, todas ellas filmadas en los últimos 16 años. Creemos que la elección de películas que tienen la temática romana en común pero que a la vez son distintas entre sí enriquece nuestro estudio, ya que así podremos ver si la presencia o ausencia de las mujeres mayores en el cine de romanos es un aspecto general del mismo o debe matizarse atendiendo a las características particulares del filme. Por otro lado, somos plenamente conscientes de que este artículo sólo representa el primer paso de un estudio que debería recoger un número muy superior de películas para obtener una visión de conjunto de la representación de la vejez femenina en las interpretaciones sobre la Antigüedad.

Ausencias (y alguna presencia) de la vejez femenina en el cine de romanos

Si pensamos en las películas y series situadas en la antigua Roma que hemos visto a lo largo de los últimos años, no nos será difícil encontrar en ellas imágenes de hombres mayores, canosos y al mismo tiempo poderosos, revestidos de un aire de autoridad; así, por ejemplo, los miembros del Senado en la serie *Roma* (B. Heller, 2005-2007), el emperador Marco Aurelio en *Gladiator* (R. Scott, 2000) o, de forma más general en el cine ambientado en la Antigüedad, el anciano Ptolomeo que hace las veces de narrador en la película *Alejandro* (O. Stone, 2004), interpretado por Anthony Hopkins. La vejez, en el caso masculino, aporta sabiduría, respeto, memoria... aunque en ocasiones también se le den connotaciones negativas, como la imagen de viejo cascarrabias de Catón en la serie *Roma* (B. Heller, 2005-2007).

Pero el cine de romanos busca un héroe a través del que vivir aventuras envueltas en lo mítico, un personaje fuerte, preferiblemente masculino, un héroe al que se ubica en un ambiente marcado por la violencia y el erotismo (Lapeña 2005: 424), rol difícilmente asumible por una mujer vieja. La mujer, en las películas de ambientación romana, se presenta sexualizada y con un papel secundario, como amante fiel del protagonista, al que espera a la vuelta de sus aventuras al modo de Penélope -Andrómaca y Briseida en *Troya* (W. Petersen, 2004) y la reina Gorgo en *300* (Z. Snyder, 2007)-, o como la compañera guerrera que normalmente emplea armas que son consideradas secundarias, como el arco -Atalanta en *Hércules* (B. Ratner, 2014)-, papeles que pretenden reproducir la realidad histórica pero que sobre todo son ejemplo del ambiente cultural en el que fueron filmadas dichas películas.

Sexualmente invisible e incapaz físicamente de luchar, la anciana no encaja en ninguno de los perfiles femeninos que hemos dado. No obstante, las mujeres mayores eran en época romana, tal y como lo son en la actualidad, parte de la sociedad. Por ello, en el presente artículo nos hemos propuesto analizar la participación de las mujeres mayores en las películas de romanos y ver cuál es su función en ellas. Los personajes encontrados se resumen en la Tabla 2, en la que solamente hemos incluido a aquellas *vetulae* que aparecen en los filmes de forma individualizada o que son destacadas en alguna escena, ya que en ocasiones, como ocurre en escenas multitudinarias como las de las luchas de gladiadores en *Pompeya* (P. Anderson, 2014) o algunos momentos de *Ágora* (A. Amenábar, 2009), pueden adivinarse entre el gentío cabezas canas a las que no puede atribuirse un sexo concreto.

En general, hemos comprobado cómo la vejez se caracteriza en las películas mediante el cabello encanecido, la debilidad física, la enfermedad, y la pobreza. Un atributo recurrente suele ser el uso del bastón, como vemos en *Ágora* (A. Amenábar, 2009) o *Ben Hur, la película animada* (B. Kowalchuk, 2003). Los ancianos, como los niños, sirven a los directores para recrear escenas cotidianas con multitudes, ya sea un día normal en el mercado o el foro, o secuencias de acción como luchas de gladiadores y huidas apresuradas debidas a fenómenos violentos. Sólo en algunas ocasiones, tal y como ocurre con el personaje de Marco Aurelio en *Gladiator* (R. Scott, 2000), el tío del protagonista en *La legión del águila* (K. Macdonald, 2011), o el padre de Hipatia en *Ágora* (A. Amenábar, 2009), la vejez conlleva connotaciones de sabiduría. Más frecuente es que el personaje mayor sea poderoso, como César en *Astérix: La residencia de los dioses* (Louis Clichy, 2014), de nuevo Marco Aurelio, y el legado de la Legio VI en *La legión del águila* (K. Macdonald, 2011). En todos los casos, no obstante, se trata de figuras masculinas, al igual que ocurre con Tito Albino, el protagonista de *Carthago Nova* (P. Pérez, J. M. Molina, 2011), quien nos narra la historia de su vida en la ciudad. Él es el único anciano que ocupa un papel principal en las películas visionadas, aunque la trama no se desarrolla en su vejez, sino en su adolescencia y juventud, por lo que tampoco resulta una forma útil de conocer cómo era la vida de los ancianos romanos.

Centrándonos en la vejez femenina, el panorama es más desolador. Si ya las mujeres se ven abocadas en el *péplum* a papeles secundarios como madres y esposas, incluso en las películas de carácter didáctico y dirigidas al mundo infantil, las *vetulae* prácticamente desaparecen de la pantalla en los siete filmes analizados. Sólo contamos con dos ejemplos en los que aparezcan de forma individualizada. El primero es el de Miriam, madre de Ben Hur en *Ben Hur, la película animada* (B. Kowalchuk, 2003), a quien vemos como una mujer joven al principio de la historia y que reaparece ya avanzada la trama como una mujer canosa que padece la lepra y que vive con su hija, también enferma, como una persona marginada por la sociedad (Fig. 1). Anciana y enferma, el objetivo de este personaje es despertar la compasión del espectador, ensalzar el amor de la familia y dar una visión positiva de Esther, el personaje que cuida de ella y de su hija. El segundo ejemplo es el de la esclava de Hipatia en *Ágora* (A. Amenábar, 2009), cuyo nombre no conocemos y que apenas aparece en un par de escenas

(Fig. 2). De forma colectiva, las *vetulae* están presentes también en la historia de Hipatia, como un grupo de mujeres que discuten animadamente en el mercado (Fig. 3). Un caso que resulta algo ambiguo es el de Octavia Lucana, madre de Tito Albino en *Carthago Nova* (P. Pérez, J. M. Molina, 2011). Se trata de una mujer a la que vemos envejecer a medida que transcurre la historia, y quien en los momentos finales de la misma ya debería ser una mujer mayor, pero a quien no se caracteriza como una anciana. Vemos cómo se hace envejecer al personaje mediante algunas arrugas en su rostro y dándole una tez grisácea y una expresión cansada, pero Octavia no tiene el pelo blanco ni es una mujer débil. Parece que se ha intentado hacerla envejecer pero sin dar al espectador la sensación de ancianidad, ocultando algunos de los signos más evidentes de la misma.



Miriam, madre de Ben Hur. Ben Hur, la película animada (B. Kowalchuk, 2003)
©Goodtimes Entertainment



Esclavos de la familia de Hipatia. Al fondo, la esclava anciana. Ágora (A. Amenábar, 2009).
©Twentieth Century Fox



*Mujeres discutiendo en el mercado.
Ágora (A. Amenábar, 2009).
©Twentieth Century Fox*

Vemos así como ni siquiera en las películas donde aparece una mayor variedad social, como *Ágora* (A. Amenábar, 2009), o donde la mujer no es invisibilizada, ocupando papeles de trabajadora y realizando tareas tradicionalmente asignadas a la mujer romana como el tejer o cocinar, tal y como se aprecia en *Carthago Nova* (P. Pérez y J. M. Molina, 2011) y *Astérix: La residencia de los dioses* (L. Clichy, 2014), las *vetulae* son casi invisibles. En ocasiones, además, asistimos a estereotipos de género negativos, como el de la esposa mandona de Abraracúrcix, el jefe galo de la aldea de Astérix y Obélix, o el de que existen actividades que, por ser consideradas femeninas, son inferiores, como se refleja en la “peligrosa feminidad de las letras” a la que se alude en *Carthago Nova* (L. Clichy, 2014, minuto 9:10).

Conclusiones

Perdido su atractivo como objeto sexual, la mujer mayor desaparece de la pantalla (Markson 2003: 78). Excusados en la aparente gerontofobia del público de las películas ambientadas en el mundo romano, formado principalmente por espectadores masculinos y jóvenes que buscan identificarse con el protagonista, los directores han decidido ocultar la vejez en sus películas, o relegarla a un plano secundario (Genovard y Casulleras 2005: 11). Si unimos los dos factores expuestos, obtenemos un marco en el que la presencia de la *vetula* se hace imposible, ya que se trata de una mujer, y hemos dicho que la mayoría de los consumidores de estas películas son hombres, y además jóvenes, por lo que una mujer mayor les resulta difícilmente deseable en lo sexual. Si bien en otros géneros cinematográficos el rechazo a los ancianos parece estar desapareciendo (Pinazo 2013), a lo largo del presente artículo hemos comprobado que no ocurre lo mismo en el caso del *péplum*. Los protagonistas de las películas, hombres jóvenes y atractivos que ocupan el papel de héroes, incluso en películas infantiles como *Astérix: La residencia de los dioses* (L. Clichy, 2014), donde los protagonistas son dos guerreros galos, no especialmente bellos pero sí fuertes, propician una imagen sesgada de la Antigüedad, donde no tienen cabida miembros de la sociedad romana como los ancianos, los niños, las clases bajas no guerreras... Sólo en tres de las películas analizadas, *Ágora* (A. Amenábar, 2009), *Ben Hur, la película animada* (B. Kowalchuk, 2003) y *Carthago Nova* (P. Pérez y J. M. Molina, 2011), aparece reflejada la pobreza a la que se veían abocados los ancianos que no tenían una familia que pudiera ocuparse

de ellos o que padecían enfermedades como la lepra, y ello porque se trata de escenas que pretenden mostrar la bondad del cristianismo, en los dos primeros casos, y hacer didáctica de la Historia, en el tercero.

Tras el visionado de siete películas ambientadas en la antigua Roma, hemos comprobado que, si bien la vejez masculina parece estar ganándose un hueco en las recreaciones históricas realizadas por el cine, no ocurre lo mismo con la femenina, que resulta prácticamente inexistente. Las ancianas romanas, cuando aparecen, lo hacen en papeles secundarios o formando parte de multitudes, careciendo en la mayoría de los casos de nombre, diálogo y un papel relevante en la trama. Además, cuando aparecen mujeres mayores es porque pretende resaltarse su papel como madres -o personal doméstico, en el caso de la esclava-, y son representadas mediante roles claramente condicionados por el género -discuten, son débiles o enfermas, no realizan tareas relevantes para el sostenimiento económico de la familia, están siempre a la sombra del protagonista masculino...

Por otro lado, esta ausencia de *vetulae* en el cine localizado en la antigua Roma tiene consecuencias con respecto a la concepción del pasado. Como medio de representación audiovisual de la realidad, el cine histórico influye en la forma en la que se crea la memoria popular sobre el pasado; de ahí su enorme importancia didáctica, ya que hoy en día constituye “la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población” (Rosenstone 1997: 29). Esa población, ajena a la producción historiográfica de carácter científico, interioriza la Historia que le transmiten los medios audiovisuales sin ser consciente de que ésta está plagada de errores o ausencias, creando su propia memoria de la Antigüedad (Aliaga y Parra 2003: 46; Lapeña 2008: 109). La popular concepción de que los romanos no llegaban a viejos se ve reforzada por las representaciones visuales de la Antigüedad, que reservan los papeles de la ancianidad a hombres que se caracterizan por suplir la falta de fuerza física por la sabiduría que aportan los años y a personajes de ambos sexos que aparecen como parte de la multitud. Un destino similar al que sufren los individuos infantiles, aunque éstos tienen una mayor presencia en los filmes.

En definitiva, vemos cómo el cine ambientado en la antigüedad romana, incluso el destinado al público infantil y que por ello debiera tener un carácter didáctico, supone una forma más de marginalización de la vejez femenina, en cuanto a la escasez de personajes y la aparente negativa a mostrar los síntomas de la ancianidad en las mujeres, como ocurre en el caso de Octavia Lucana. Las representaciones cinematográficas del pasado sirven para dar voz a inquietudes, ideas y concepciones culturales del presente y comprender mejor la realidad en la que vive el espectador (Pérez y Leal 2014: 26). En este sentido, la invisibilidad de la vejez femenina en la recreaciones fílmicas de la Antigüedad romana no es más que el reflejo de la cultura de la eterna juventud en la que nos encontramos sumergidos en el siglo XXI, en la cual las mujeres deben ser siempre jóvenes y bellas para tener una vida satisfactoria y cumplir con su propósito como objeto del deseo sexual masculino.

Bibliografía

- ALIAGA R. y PARRA J., “Una de romanos y romanas: la mujer y las relaciones de género en el péplum”, *Revista de Historia Autónoma* 3 (2013), 29-46.
- GENOVARD C. y CASULLERAS D., “La imagen de la vejez en el cine. Iconografía visual e interpretación psicológica”, *Boletín de Psicología* 83 (2005), 7-20.
- LAPEÑA O., “La mujer en el péplum: más allá del glamour y la virtud”, en CALERO I. y ALFARO V. (coords.), *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*, Universidad de Málaga, Málaga, 2005, 419-432.
- LAPEÑA O., “El péplum y la construcción de la memoria”, *Quaderns de Cine* 3 (2008), 105-112.
- MARKSON E. W., “The Female Aging Body through Films”, en FAIRCLOTH C. A. (ed.), *Aging Bodies. Images & Everyday Experience*, Altamira Press, Oxford, 2003, 77-102.
- MARTÍNEZ M. E., “Discursos y contradiscursos. Las relaciones de género en el cine”, en HIDALGO D.; CUBAS N. y MARTÍNEZ M. E. (eds.), *Mujeres en la Historia, el Arte y el Cine. Discursos de género, variantes de contenidos y sopor-tes: de la palabra al audiovisual*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, 11-32.
- PÉREZ I. y LEAL B., “Editorial. Historia y Cine. El pasado en movimiento”, *El Futuro del Pasado* 5 (2014), 25-28.
- PINAZO S., “Reflexionando sobre la vejez a través del cine. Una aproximación incompleta”, *Informació Psicológica* 105 (2013), 91-109.
- QUEROL M. Á., “La mujer en los discursos y representaciones de la Prehistoria: una visión crítica”, en DOMÍNGUEZ A. (ed.), *Política y género en la propaganda en la Antigüedad*, Trea, Gijón, 2013, 63-80.
- QUEROL M. Á., “Museos y Mujeres: la desigualdad en Arqueología”, *Arqueoweb* 15 (2014), 270-280.
- ROSENSTONE R. A., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona, 1997.
- SIERRA R., “La Livia histórica frente a la Livia cinematográfica en la serie, *Yo Claudio*”, en SANTANA G. (ed.), *Literatura y cine*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2012, 93-114.
- SOLOMON J., *Peplum. El mundo antiguo en el cine*, Alianza, Madrid, 2002.
- STONE M., *Women, Ageing and Archetypes. Ideas, Images and Support on the Post-Menopausal Journey*, Wildtrack, Sheffield, 2013.

Lista de películas visionadas

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR
Ágora	2009	Alejandro Amenábar
Astérix: La residencia de los dioses	2014	Louis Clichy
Ben Hur, la película animada	2003	<u>Bill Kowalchuk</u>
Carthago Nova	2011	Primitivo Pérez, José María Molina
Gladiator	2000	Ridley Scott
La legion del águila	2011	Kevin Macdonald
Pompeya	2014	Paul W. S. Anderson

Lista de las *vetulae* que aparecen en las películas visionadas

PELÍCULA	NOMBRE	MINUTO	PAPEL	CARACTERÍSTICA DESTACADA
Ágora	-	6:30	Mujeres discutiendo en el mercado	Arrugas, pelo blanco
Ágora	-	8:50	Esclava de Hipatia	Pelo blanco
Ben Hur, la película animada	Miriam	Todo el film	Madre de Ben Hur	Arrugas, pelo gris
Carthago Nova	Octavia Lucana	Todo el film	Madre de T. Albino	Arrugas, piel más oscura, cansancio

Salvador Ventura, F. Derrida en *Ghost Dance* (K. McMullen, 1983), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 22, 2018, pp. 49-58.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 22 2018 (ISSN 1988-8848)

Sección 5 Reflexión en torno a...

DERRIDA EN *GHOST DANCE* (K. MCMULLEN, 1983),
EL FANTASMA

*Derrida in Ghost Dance (K. McMullen, 1983),
The Phantom*

Dr. Francisco Salvador Ventura
Historiador del Cine - Granada

Doctorando en Filosofía - Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Recibido el 8 de Junio de 2018
Aceptado el 26 de Julio de 2018

Resumen. La primera ocasión en la que Jacques Derrida aceptó participar en un film se produjo con motivo de la realización del film *Ghost Dance* dirigido por Ken McMullen en 1983. Durante su breve aparición se representa a sí mismo, al filósofo Derrida, a quien se dirige la protagonista para preguntar acerca de si cree, o no, en los fantasmas. La cuestión le sirve para “improvisar” una serie de ideas en las que expresa sus opiniones sobre ellos y sobre su relación con el cine. Esta intervención se convierte en un punto de inflexión sobre su posición hacia los medios audiovisuales, porque a partir de entonces su actitud será mucho más abierta hacia ellos.

Palabras clave. Deconstrucción, Cine, Pascale Ogier, Cine y Filosofía, Espectro.

Abstract. The first time Jacques Derrida ever has accepted to participate in a movie, happened when Ken McMullen directed the film *Ghost Dance*, in 1983. During his short performance, he acts as himself, as the philosopher Derrida. The protagonist girl enquiries him and tries to understand if he believes in ghosts or not. The questions serve as vehicle to “improvise” a series of ideas used to express his own opinions about ghosts and their relation with the cinema. Derrida’s participation in the movie meant an important shift in his attitude toward the audio visual communications technologies. From then onwards, Derrida’s opinion about audio visual media will become much more receptive and will be used in his further reasoning.

Keywords. Deconstruction, Film, Pascale Ogier, Film and Philosophy, Spectre.

Et si le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place, paradoxalement au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu, un fantôme me ventriloquer, ça veut dire parler à ma place (Ghost Dance).

1-Introducción

La primera ocasión en la que Jacques Derrida participó en un film tuvo lugar cuando aceptó convertirse en uno de los actores de una interesante película titulada *Ghost Dance*, un proyecto estrenado en 1983 (1) del director británico Ken McMullen (1948-). La determinación de actuar en ese film no fue fruto de una decisión casual e intrascendente, sino que tuvo que ver con un importante e irreversible cambio de actitud en su relación con el mundo de la imagen y de las tecnologías que la tienen como materia prima. Con anterioridad, durante los primeros veinticinco años de su producción escrita había prohibido expresamente que se le realizara ninguna fotografía, en un manifiesto rechazo de las demandas procedentes sobre todo de sus editores. Había vetado cualquier tipo de representación visual sobre su persona, en particular por su oposición a los códigos establecidos dentro de los usos habituales de aquéllos. Podría, pues, afirmarse que su intervención en este singular film supuso un punto de inflexión en relación con su actitud en relación con la presencia y la proyección de su imagen personal a través de los diferentes medios audiovisuales.



©Cornerstone Media

Este film experimental resulta tan sugerente como poco conocido. Mediante un ritmo a veces un tanto monótono se van mostrando en él diversas situaciones de la relación que una chica joven, la protagonista, afirma mantener con distintos fantasmas del pasado con los que declara estar conviviendo. Su nombre es Pascale y el papel está interpretado por una enigmática actriz llamada Pascale Ogier, si bien junto a ella se encuentra también Marianne, una especie de *alter ego* interpretado por otra actriz de nombre Leonie Mellinger (2). Se trata de una especie de doble vertiente de un mismo personaje, una suerte de heroína herida: por una parte, se encuentra una estudiante de antropología, preocupada y “asediada” por los fantasmas; y por otra, aparece una chica que con ellos convive y los combate al mismo tiempo. El principio y, sobre todo, el final del film muestran esta lucha que nunca alcanza un final exitoso, porque intenta deshacerse de ellos lanzándolos al mar, al tiempo que obtiene como única respuesta que las olas incansables y siempre poderosas se los devuelvan una y otra vez. No viene al

caso hacer una relación de los otros personajes secundarios que completan el reparto de *Ghost Dance*, pero sí resulta importante señalar la existencia de varias voces *en off*, entre otras del propio Jacques Derrida, que sirven como vehículo para la introducción de periódicas citas a lo largo de todo el transcurso del film. La película está dividida en apartados, con la forma de siete capítulos numerados, con sus correspondientes títulos alusivos a los respectivos desarrollos posteriores:

1. Rituals of Rage, Rituals of Desire.
2. Myth, The Voice of Destruction, The Voice of Deliverance.
3. History, Ghosts that emerge in Daydreams.
4. Thesis, The Voice that escapes the Text.
5. Witness, The One who becomes what he hears.
6. Trial, Power through Absence, y
7. Voice of Silence. Ritual of Return.

En su mayor parte, las filmaciones se realizaron en lugares poco reconocibles situados en las ciudades de Londres y París, algo que, junto al efecto de extrañamiento sugerido por la música, la repetición de ciertas secuencias y las resonancias obsesivas de algunos contenidos, sugiere un indisimulado afecto hacia componentes surrealistas. Si a estos ingredientes mencionados se añade la circunstancia, imprevista durante el proceso del rodaje, de la muerte prematura de la prometidora actriz Pascale Ogier a la edad de veinticinco años, justo al año siguiente del estreno del film, se ve incrementada de manera notable la dimensión inquietante y al mismo tiempo cautivadora de una película que gira en torno a la coexistencia de los fantasmas y los vivos.

2-La intervención de Derrida en el film

Quizá la parte más destacada de la película está precisamente ligada a la reflexión en torno a la relación que puede existir entre la tecnología y los fantasmas realizada por Jacques Derrida, algo que, además de su propio interés teórico, supone la primera participación filmica del filósofo francés. Aparece incluida dentro del primero de los siete apartados arriba mencionados, cuando la protagonista, después de intentar deshacerse de los medios técnicos que la vinculan a los fantasmas en su lugar de trabajo, se encuentra y conversa con una especie de tutor académico. Es este personaje quien, tras haber sabido de su interés en la figura del filósofo, los pondrá en contacto a continuación. Antes de hacerlo, el director inserta una breve secuencia de medio minuto en la que la cámara muestra por primera vez a Derrida en primer plano, solo y sentado en un lugar público aún desconocido, de forma que el espectador puede observar con detenimiento al filósofo en actitud pensativa, con gestos entre ensimismados y algo inquietos. Una vez transcurrido este corto inciso, aparecen de nuevo en la secuencia tutor y discípula, y mientras el primero se dirige a la cámara en tono académico, la joven aprovecha para evadirse de la situación, mostrando distancias ostensibles con el tono adoptado por su profesor. Pronto se descubrirá que el lugar ignoto se corresponde con un emplazamiento parisino claramente reconocible ahora en las imágenes, el bar-restaurant *Le Select*. Se trata de un establecimiento que aún existe en la actualidad y está situado en pleno Barrio Latino, en concreto en las proximidades de la estación de Vavin, tal como queda indicado en el nombre de la cercana boca de metro. En su interior se encuentra un abstraído Derrida, cuando ante él se presenta el profesor americano (John Annette) acompañado de su joven pupila Pascale y procede a las presentaciones de rigor. A continuación, el filósofo formula una cuestión a la joven: «Mais brièvement Pascale. Quelle est l'idée de votre idée?», a la que ella responde con un elocuente juego de palabras: «L'idée de mon idée c'est que je n'ai pas d'idée». Antes de finalizar este encuentro tan breve, queda fijada una cita para el día siguiente, que habrá de producirse entonces en el despacho de Derrida y en la que se podrá ver cómo durante varios minutos el filósofo le irá exponiendo algunas de sus reflexiones en torno a los fantasmas.



©Cornerstone Media

La entrevista en el despacho se desarrolla a lo largo de casi seis minutos y se inicia con una directísima pregunta de Pascale: «Est-ce que vous croyez aux fantômes?», a la que sigue una reflexión en voz alta de Derrida en torno a los fantasmas y a su relación con los medios tecnológicos. Sus palabras se ven interrumpidas precisamente por una llamada telefónica, probablemente imprevista, en la que un personaje desconocido, amigo de otro amigo, le solicita información acerca de uno de los seminarios que imparte y al que tiene la intención de asistir. Durante la secuencia se refiere brevemente a temas como el componente fantasmal en la expresión oral de cada persona, el ingrediente fantasmal propio del mismo cine, la aparente paradoja entre el cada día mayor protagonismo de lo fantasmal en el mundo, la presencia de fantasmas de referentes intelectuales de otros tiempos, etc. Todo ello para concluir sus reflexiones con un elocuente «Vive les fantômes!». Será a continuación de todo ello cuando inquiere directamente a la joven Pascale a propósito de sus ideas respecto de los fantasmas con un «Et vous, vous croyez aux fantômes?», cuestión ante la que su respuesta inmediata, convencida, reiterada y con una intensidad gradualmente mayor, al tiempo que en una sucesión de planos la imagen de Pascale se aleja y la traslada fuera del espacio de su despacho, es la siguiente: «Mais certainement. Oui, absolument. Maintenant, absolument. Maintenant, certainement. Et maintenant, bien sûr». El propio Derrida señala cómo experimentó una intensa impresión y una sensación perturbadora cuando, unos años después, analizaba el film con unos alumnos en Estados Unidos. En este contexto se multiplicaba el efecto producido por las palabras con las que se cerraba la secuencia y por el alejamiento que sugería la sucesión de los distintos planos. Ahora, adquiriría una imprevista fuerza sobrecogedora la determinación y contundencia de esta respuesta, teniendo en cuenta que poco después de la finalización del film había fallecido Pascale Ogier y considerando que en esos momentos se generaba una nueva perspectiva en la que su mirada se proyectaba ante los espectadores con una potenciada dimensión fantasmal (3).



©Cornerstone Media

3-¿Actor o Autor? ¿Fantasma?

Según afirmó expresamente Derrida, su participación en este film no excedió la dimensión correspondiente a la de un mero actor. En una entrevista realizada cuatro años después (Payne & Lewis 1989) (4) se le preguntó sobre el modo en que podía conciliar las ideas de sus escritos con la producción de películas y videos, ante lo que de una manera bastante tajante respondió en los siguientes términos:

*Let me refute the rumours and point out that I simply played a part in a film, that I acted in the movie *The Ghost Dance*. As it happens, I did speak a lot about ghosts in the seminar I gave at the University of Toronto, but I had absolutely no involvement as far as the script is concerned, or with the production. I was just an actor playing the role of a philosophy professor asked by an anthropology student if he believes in ghosts (Payne & Lewis 1989, 61).*

De esta forma, limitaba su aparición al desempeño de funciones exclusivamente actorales, alejándose de cualquier responsabilidad en la producción o en la factura del guion. Con ello, dejaba constancia manifiesta de que se había circunscrito a jugar el papel de un simple profesor de filosofía a quien una estudiante formulaba la pregunta de si creía en los fantasmas. En efecto es así, tal como se comprueba al visionar el film y seguir el hilo argumental de la secuencia en la que ambos son protagonistas. El propio Derrida lo explica, además, cuando describe cómo transcurrió la grabación, cuyas dos partes explicadas más arriba fueron realizadas en dos escenarios distintos. Al principio, el lugar del rodaje fue el mencionado bar *Le Select*, donde la secuencia había sido ensayada previamente con el director y repetida después hasta la saciedad:

La recuerdo con una palabra, porque era una experiencia bastante singular con Ken McMullen, el cineasta inglés: a la mañana, habíamos estudiado en el bar Select, durante una hora, una escena que duraba un minuto y que se repitió, repitió y repitió hasta el agotamiento (Derrida y Stiegler 1998, 147).



©Cornerstone Media

Informa también de que fue esa misma tarde cuando se rodó en su escritorio la segunda parte de la secuencia, que corresponde a la entrevista desarrollada en teoría al día siguiente. Para ella fueron necesarias de nuevo numerosas repeticiones: «Y tras repetirla una y otra vez al menos en treinta oportunidades, a pedido del director, ella dijo esta frasecita: “Sí, ahora sí”. De modo que ya durante las tomas la repitió por lo menos treinta veces» (Derrida y Stiegler 1998, 149). Por tanto, si uno se atiene al pie de la letra a lo que se refiere a procedimiento de grabación filmica, no queda otra

alternativa que aceptar lo que afirma el filósofo como ajustado a los hechos, porque, en efecto, se ciñó sin más a los tediosos protocolos habituales durante los rodajes de un film.

Sin embargo, varias son las razones que conducen a la necesidad de una re-consideración de una afirmación tan explícita como «I was just an actor playing the role of a philosophy professor asked by an anthropology student if he believes in ghosts». Una vez realizada con esa rotundidad, se han de matizar notablemente sus términos, tras la comprobación de que el protagonismo de la intervención de Derrida excede con claridad las coordenadas de una dimensión exclusivamente actoral. Es más, esta secuencia se convierte en un elemento fundamental en la configuración final del film. Hay que partir de una circunstancia de vital importancia, cual es la práctica inexistencia de guion para esta secuencia. Como señala él mismo, sólo estaba prevista la pregunta con la que al final el filósofo se dirigía a la joven: «... tenía que preguntarle: “Bueno, y en su caso, ¿cree usted en los fantasmas?” Fue lo único que me indicó el director. Al final de mi improvisación debía decirle: “Bueno, y en su caso, ¿cree usted en los fantasmas?”» (Derrida y Stiegler 1998, 149). Derrida menciona en esta frase algo definitivo para la posición aquí defendida, que lo que allí se desarrolló fue sólo una improvisación, algo de lo que poco antes había dejado constancia expresa: «Para volver a la experiencia de *Ghost Dance*, lamento la expresión que se me ocurrió al improvisar (la escena que usted citó fue improvisada) de cabo a rabo» (Derrida y Stiegler 1998, 147). Por ello, no cabe ninguna duda de que se trató de una improvisación.



©Cornerstone Media

Como resulta evidente suponer, la puesta en práctica de una improvisación filosófica no es algo que pueda hacer cualquier persona sin una consistente reflexión teórica previa (5). Dicho de otra manera, el tema había sido propuesto por el director de la película, pero los contenidos desarrollados en la secuencia son puramente derridianos, no sin la concurrencia de ciertos guiños humorísticos insertados en varias de las expresiones. Así por ejemplo, frente a la pregunta de si creía en los fantasmas, comienza señalando la dificultad de responderla y la necesidad de dirigirla la inquietud sobre lo que sería un fantasma directamente al protagonista, a un fantasma: «Est-ce qu'on demande d'abord à un fantôme s'il croit aux fantômes?». Después de este ocurrente recurso dialéctico, califica su participación en el film como algo fantasmal, puesto que se trata de la propuesta para representar un papel determinado, que se deja en manos hasta cierto punto de su improvisación. Y es esa circunstancia la que, además de ser divertida, le confiere el elemento fantasmal, porque habla en los siguientes términos sobre un tema cuya iniciativa no pertenece a él, pero los contenidos sí:

Ici le fantôme c'est moi. Dès lors qu'on me demande de jouer mon propre rôle dans un scénario filmique plus ou moins improvisé, j'ai l'impression de laisser parler un fantôme à ma place, paradoxalement au lieu de jouer mon propre rôle, je laisse à mon insu, un fantôme me ventriloquer, ça veut dire parler à ma place. Et c'est ça ce qui est peut-être le plus amusant (Ghost Dance).

A continuación formula una definición más que sugerente sobre lo que es el cine, en pura sintonía con el tema de reflexión que se le propone y que supone una innovación en relación con su idea sobre la cinematografía: «Le cinéma est un art de la fantomachie ... c'est un art de laisser revenir les fantômes». A su juicio, se trata de un lugar en el que se da cita una serie de fantasmas en pugna entre sí, siguiendo la etimología griega del término, una situación que no difiere de lo que ellos mismos están haciendo en ese preciso momento ante la cámara. Y es entonces cuando, dejándose llevar por la improvisación, llega a calificar al cine como *science des fantômes*, afirmación que algunos años más tarde no mantiene en esos mismos términos y que explica como fruto precisamente de la situación de improvisación:

De modo que improvisé esta frase: “psicoanálisis más cine igual a ... ciencia de los fantasmas”. Evidentemente, no sé si conservaría la palabra ciencia en una reflexión que fuera más allá de la improvisación; puesto que al mismo tiempo, desde el momento en que tenemos que vérnosla con el fantasma, es algo que desborda, si no la cientificidad en general, sí al menos lo que durante mucho tiempo la ajustó a lo real, lo objetivo, lo que no es o no debería ser, precisamente fantasmagórico. Es en nombre de la cientificidad de la ciencia que se conjuran los fantasmas o se condena el oscurantismo, el espiritismo, en suma, todo lo que se refiere a la obsesión y los espectros. Habría mucho que decir sobre este tema (Derrida y Stiegler 1998, 147).

Con manifestaciones realizadas algunos años después de la realización del film, se reafirma en sus consideraciones acerca de lo que se puede denominar el componente fantasmático del cine, como resultado de que se trata de algo que al mismo tiempo no es real ni irreal y que, sobre todo, tiene la posibilidad de ser reproducido. Es en el hecho de que la percepción tiene que ver con una estructura de reproducción, donde entra en relación con los fantasmas:

Cinema is the art of phantoms; it is neither image nor perception. It is unlike photography or perception. And a voice on the telephone also possesses a phantom aspect: something neither real nor unreal which recurs, is reproduced for you and in the final analysis, is reproduction (Payne & Lewis 1989, 61).

Podría parecer que habiendo dejado atrás las “tinieblas” del Medievo, los fantasmas quedaron aislados, conjurados a tiempos pretéritos. Lejos de ser así, considera que se hallan cada día más presentes e incluso, merced a los dictados hegemónicos de unas técnicas con cierta estructura fantasmática, se han convertido en el horizonte de futuro: «Alors que je crois au contraire que l'avenir est aux fantômes et que la technologie moderne de l'image, de la cinématographie, de la télécommunication décuple le pouvoir des fantômes et le retour des fantômes» (*Ghost Dance*). Y ha sido toda esa potencialidad fantasmal de la nueva realidad tecnológica la que le ha convencido para haber aceptado participar en este film. De nuevo, ciertas dosis de humor le son útiles para sugerir una suerte de expectativa de convivialidad con fantasmas varios del pasado y del presente, de poder tener «la chance de laisser venir à nous les fantômes: le fantôme de Marx, le fantôme de Freud, le fantôme de Kafka, le fantôme de cet Américain, vous». Toda la exposición finaliza expresando sus dudas acerca de la creencia en los fantasmas, pese a las cuales entona un definitivo *Vive les fantômes!* Llegados a este punto re-dirige a la estudiante la pregunta que ella le había formulado al principio, cuestión esta que sí estaba prevista por el director antes de la improvisación. La respuesta afirmativa, ahora convencida, y reiterada de Pascale es la que cierra la secuencia y abre la siguiente: «Mais certainement. Oui, absolument. Maintenant, absolument. Maintenant, certainement. Et maintenant, bien sûr».

Todos los contenidos expuestos durante la secuencia no son, pues, hijos de un guion elaborado y, por tanto, la participación del filósofo no quedaría circunscrita solamente a jugar el papel de actor. No es cualquier actor, no es un actor más. Ciertamente es que hace el papel de filósofo, pero no un filósofo

indeterminado, hace de él mismo, de Jacques Derrida, y expone sus pensamientos acerca del tema que se le propone. Todo ello confiere un importante valor añadido a todo el film, como consecuencia de esta participación en un proyecto fílmico era algo inédito hasta entonces. Es la primera vez que participa actuando en una película y precisamente el tema de reflexión que se le encarga contribuye a su desenvolvimiento dentro de cuestiones que le interesan y que, en parte, favorecen dejar a un lado el cierto pudor que con anterioridad pudiera tener a emplazarse frente a una cámara, y que en algunos instantes de las tres secuencias se puede entrever. Incluso, al hacer de él mismo está representando y, al mismo tiempo, no está representando a Derrida, puesto que no tiene más que desenvolverse y expresarse como él mismo lo haría. Por tanto, la improvisación del filósofo no sería tan improvisada, en tanto que fruto de reflexiones muy elaboradas a cargo de uno de los pensadores más acreditados de entonces para hacerlo. Podría decirse que se trata de una improvisación no improvisada de un gran pensador acerca de los fantasmas y su relación con el cine. Así pues, sería demasiado limitado permanecer en la literalidad de las palabras derridianas cuando se refiere a sí mismo en este film dentro de las coordenadas de un simple actor: «But I was simply an actor, and not at all the author of a film» (Payne & Lewis 1989, 62).

4-Conclusión

Como ya se ha mencionado, esta película marcó un antes y un después en las posiciones del filósofo francés respecto de la imagen y de las tecnologías de la comunicación. A partir de ahora, ya no será renuente más a brindarla públicamente y participará en entrevistas televisadas y algunos años después también en otros filmes. Es más, Derrida irá más allá en las consecuencias de esta nueva posición. En adelante, la consideración de la imagen como texto será defendida en ocasiones como la que se le presentó en Toronto poco tiempo después de la filmación ante grupos no del todo favorables a aceptar esta nueva dimensión:

I think that speech and image are in fact texts. They are writing. And therefore, the distinction was not between writing and speech, but between several types of text, several types of inscriptions, reproductions, traces. In accordance with this point of view, what happens after "the end of the book" is not the advent of an immediate transparent speech, but the introduction of other textual structures, other telewriting systems with all the attendant political problems which that creates (Payne & Lewis 1989, 62).

Y con ello no está manifestando una actitud puntual ni transitoria, sino un compromiso para el futuro hacia las que considera sin ambages unas nuevas formas de escritura:

I think what we should do is not resist the spreading of these new writing techniques: images, television, telecommunications, computers, ect. Personally, I try not to resist, even in my teaching or in the discourses I engage on these subjects, and even in the texts that I write (Payne & Lewis 1989, 62).

Con esto último abre la ventana a la posibilidad de emplear estos formatos de discursos dentro de sus tareas académicas, una nueva posibilidad a la que no se ha de renunciar, convirtiéndose a partir de ahora en un defensor de su incorporación homologada dentro de los recintos universitarios:

I think that the camera, television and video should be brought into the university setting. And not only should we not slow down the movement, but we should also work toward making their entry into universities as general, as sophisticated and as cultivated as possible (Payne & Lewis 1989, 63).

Después de esta consideración ya no habría duda de que Derrida ha cambiado meridianamente de actitud ante estos medios con los que inicia una nueva relación más fluida y bastante fructífera, si bien reconoce que su cambio de actitud no se debe precisamente a su comodidad delante de las cámaras: «And that's why –even though, facing the camera now I personally feel uncomfortable- I don't feel I have to say 'No' to cameras» (Payne & Lewis 1989, 63). A partir de ahora Jacques Derrida entrará en diálogo frecuente y fértil con los medios audiovisuales.

Notas

(1) La película se realizó en 1983, se estrenó a finales de ese año en la República Federal de Alemania y casi un año más tarde en Canadá, dentro del *Toronto Film Festival*, y en Estados Unidos. La información extensa sobre los datos referidos al film se puede encontrar en la siguiente dirección de la IMDB <https://www.imdb.com/title/tt0085589> [consultado 16 de Abril de 2018].

(2) Una breve reseña sobre el film se encuentra en la crítica aparecida en el periódico *The New York Times* el día 31 de Octubre de 1984 (Maslin 1984).

(3) Dentro de un libro que incluye entrevistas de Bernard Stiegler a Jacques Derrida en el epígrafe titulado “Espectrografías” se refiere el filósofo francés a este episodio en los siguientes términos: «Pero imagine cuál pudo ser mi experiencia cuando, dos o tres años después, con la muerte de Pascale Ogier en el medio, volví a ver la película en Estados Unidos a pedido de unos estudiantes que querían hablar de ella conmigo. De improviso vi aparecer en la pantalla el rostro de Pascale Ogier que, como yo sabía, era el rostro de una muerta. Mientras me miraba casi directamente a los ojos, volvía a decirme, en la pantalla grande: “Sí, ahora sí”. ¿Qué ahora? Algunos años después en Texas. Llegué a tener la sensación perturbadora del retorno de su espectro, el espectro de su espectro que volvía a decirme, aquí y ahora: “Ahora...ahora...ahora, es decir, en esta sala oscura de otro continente, en otro mundo, allí, ahora sí, créame, creo en los fantasmas” (Derrida y Stiegler 1998: 149).

(4) La entrevista fue realizada durante la *Semiotics Conference* celebrada en Toronto en 1987, pero publicada dos años más tarde en la revista *Public*.

(5) Dentro de la mencionada entrevista que le realizan en Toronto a propósito de la relación entre sus escritos y su participación en el cine, cuando está limitando su participación en *Ghost Dance* a un nivel meramente actoral, informa de que había tenido un seminario en la Universidad de Toronto precisamente sobre los fantasmas: «...I did speak a lot about ghosts in the seminar I gave at the University of Toronto...» (Payne & Lewis 1989, 61).

Bibliografía

- DE BAECQUE A. y JOUSSE T., *El cine y sus fantasmas. Jacques Derrida*, Entrevista publicada en *Cahiers de cinéma* Vol. 556 (Abril, 2001) (trad. de Fernando La Valle), <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.es/2010/07/jacques-derrida-el-cine-y-sus-fantasmas.html> [Consultado 13 de Abril de 2018]
- DERRIDA J. y STIEGLER B., *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*, Eudeba, Buenos Aires, 1998 (trad. M. Horacio Pons).
- MASLIN J., “Ghost Dance”. *The New York Times. Archives* (October 31, 1984), <https://www.nytimes.com/1984/10/31/movies/ghost-dance.html> [consultado 13 de Abril de 2018].
- PAYNE A. y LEWIS M., “The Ghost Dance. An Interview with Jacques Derrida”. *Public* 2 (1989), 60-67.
- SHERBERT G., “Ghost Dance. Derrida, Stiegler, and Film as Phantomachia”. *Mosaic* 48/4 (2015), 105-121.
- TUDELA SANCHO A., “Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo”. *Revista de Filosofía* 45/3 (2003), 137-166.
- VERA A., “Le cinéma ou l’art de laisser revenir les fantômes: une approche à partir de J. Derrida”. *Appareil* 14 (2014), <http://appareil.revues.org/2115> [consultado 20 de Abril de 2018]

Markendorf Martínez, S. Héctor Oliveira, un director ortodoxo y cartesiano, *Metakinema. Revista de cine e historia*, n° 22, 2018, pp. 59-70.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 22 2018 (ISSN 1988-8848)

Sección 6 Hablan los profesionales

HÉCTOR OLIVERA, UN DIRECTOR ORTODOXO Y CARTESIANO

Héctor Olivera, an Orthodox and Cartesian Director

Lcda. Susana Markendorf Martínez
Antropóloga
Buenos Aires

Recibido el 4 de Julio de 2018

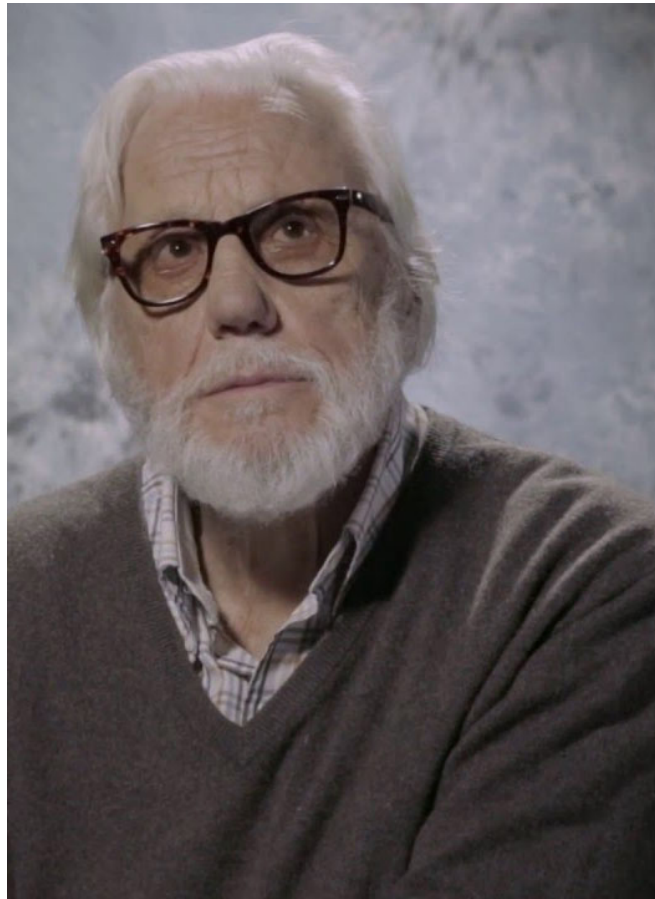
Aceptado el 7 de Septiembre de 2018

Resumen. El presente artículo realiza una recorrida sobre la obra de uno de los cineastas argentinos más reconocido, Héctor Olivera, quien durante más de setenta años estuvo vinculado a la industria cinematográfica, desempeñando diferentes actividades.

Palabras clave. Cine Argentino, Héctor Olivera, Filmografía, Aries Productora Cinematográfica Argentina.

Abstract. The paper proposes an overview of the work of Héctor Olivera, one of the most prestigious Argentine filmmakers. This director has a long career in cinema. Highly versatile, he knows cinema through different perspectives, due to the many occupations in film industry he has held from a young age.

Keywords. Argentinean Cinema, Héctor Olivera, Filmography, Aries Cinematographic Producer of Argentina.



©<http://www.directoresav.com.ar>

Hablar de Héctor Olivera, es hablar del cine argentino de los últimos setenta años. Hombre que se desempeñó en distintas funciones dentro de la industria, desde segundo ayudante de dirección, y de producción, pasando por jefe de producción, guionista, actor, productor, creador de argumentos y director. Su acercamiento al cine se dio a través de su madre, quien a los catorce años, lo llevó a los Estudios Baires, donde trabajaba como diseñadora de vestuario, y a partir de esa visita al estudio B, y la impresión que tuvo al entrar en esa reproducción del siglo XVIII, utilizada como ambientación para la película *Inspiración* (1) sobre la vida de Franz Schubert, la impresión del adolescente fue tal, que decide abandonar el Liceo Militar donde estudiaba para dedicarse a una industria que lo apasionó y a la que dedicó toda su vida.

Su carrera se inicia a los dieciséis años como segundo ayudante de dirección en *La gran tentación* (2), y como asistente de producción en el filme *Esperanza* (3), a partir de estos inicios, trabajando como asistente de aquellos directores de la época de oro del cine argentino: Mario Sofficci, Luis César Amadori, Lucas Demare, León Klimovsky, y tantos otros.

Aún recuerdan de esas épocas de oro del cine Argentino, durante su paso por los Estudios Baires, como ayudante de producción, el enojo de Amadori, cuando le solicita una bandera argentina para una de las escenas de *El grito Sagrado* (1954) con Fanny Navarro, y luego de consultar libros de historia, el lleva una reproducción de la bandera argentina (de dos paños verticales, uno blanco y otro celeste), siendo increpado duramente por el Director porque consideraba que con esa bandera no emocionaría al público, que necesitaba la bandera moderna, mostrando la búsqueda de conmover a los asistentes a partir de los artificios del cine, muchas veces dejando de lado el rigor histórico, que el joven Olivera buscaba.

Su vasta trayectoria, le permitió ver como las vicisitudes políticas influían en la producción cinematográfica, permitiendo conocerlas de acuerdo a las numerosas entrevistas que le han realizado para difundir su trabajo, así, podemos conocer de primera mano, el impacto que tuvo la derogación de las leyes del cine de la etapa peronista, cuando Perón fue derrocado el 16 septiembre de 1955 por la llamada Revolución Libertadora. Hasta la aprobación de la nueva legislación (Decreto Ley 62) en 1957. Durante este lapso, la industria se paralizó, dejando a sus trabajadores (obreros, técnicos, actores, directores) sin trabajo, debiendo buscar oportunidades en el exterior. Héctor Olivera, recordaba como esta coyuntura, sumada a la escasez de película virgen para filmación debido a las sanciones de EE.UU. a Argentina por su apoyo durante la Segunda Guerra Mundial al Eje. Durante estos años, además, los exhibidores tampoco querían estrenar películas argentinas, sobreviviendo algunos estudios como Argentina Sono Film, según su Presidente, Atilio Mentasti, como recuerda nuestro Director, gracias a los programas dobles de los cines de barrio y del interior.

Sabiendo que estaba por salir esta nueva ley, y ante las posibilidades que ella ofrecería, ya que equiparaba la libertad de expresión cinematográfica con la libertad de prensa y por otra contemplaba premios y préstamos para la industria, y teniendo en cuenta que debido a la coyuntura nadie los llamaba para trabajar, se contacta con Fernando Ayala, un novel director, que con su filme *Ayer fue Primavera* (4), insufló nuevos aires al cine argentino de mediados de los años cincuenta, a quien conocía porque ambos pertenecían a la UCA (Unión del Cine Argentino), Ayala como representante de los Directores y Olivera por el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) - como Jefe de Productores, y deciden fundar una nueva productora, en el mes de abril de 1958, Aries Producciones.

En el año 1958 se crea el Instituto Nacional de Cinematografía, y reciben el primer crédito, para *El Jefe* (5), dirigida por Fernando Ayala y producida por Olivera. Además este último participa en el guion junto a David Viñas, autor del cuento en el que se basó el filme. El crédito recibido pronto fue saldado y la película generó ganancias, gracias al sistema de premios instaurado por la nueva ley de cine, que otorgó a *El Jefe* el segundo premio, detrás de *Rosaura a las Diez* (6).

Si bien este comienzo de Aries Producciones fue auspicioso, en pocos años, se encontraron con una sucesión “de buenas películas y malos negocios” (7), entrando en una etapa de graves problemas económicos, que superaron recién en 1966, con el estreno de una película picaresca, *Hotel Alojamiento* (8).

En este lapso incierto, se les ocurre, coincidiendo con la visita de la compañía del American Repertory Theatre de EE.UU. producir algún filme con los costos argentinos en idioma inglés, así, Aries Producciones compra los derechos de Huis Clos, la obra teatral de Jean Paul Sartre, filmando simultáneamente en inglés y español con diferentes elencos, así, Huis Clos (No exit) en su versión inglesa fue dirigida por Ted Danielewsky, supervisado por Ayala, con guion de George Tabori y protagonizada por Viveca Lindfors, Rita Gam, Morgan Sterne, Ben Piazza y Susana Mayo se estrenó en junio de 1962 en el Festival Internacional de Cine de Berlín, donde las protagonistas femeninas obtuvieron el Oso de Plata por su actuación. Sin embargo, la película tuvo numerosas dificultades durante su postproducción. La versión en español fue dirigida por Pedro Escudero, también supervisado por Ayala, y protagonizada por Duilio Marzio, Inda Ledesma y María Aurelia Bisutti, y pasó sin pena ni gloria por los cines, acrecentando las deudas de Aries.

Luego de *Hotel Alojamiento*, según Olivera, entran en “un período industrialmente más sensato” y comienzan a alternar géneros. Un año más tarde se realiza su debut como director cinematográfico con un filme de corte picaresco, *Psexoanálisis* (9) en la época en que el psicoanálisis irrumpe en la Argentina, tomando en tono de burla, la simplificación de los conceptos psicoanalíticos. Si bien a los ojos actuales es un filme hiperingenuo, en su momento fue cuestionado por la crítica por su lenguaje, aunque es unánime el reconocimiento al novel director por la dirección de actores y por los decorados

psicodélicos, de Edgardo Giménez (10), quien también realizó los decorados para *Los Neuróticos* (11), segundo filme de Olivera, por el que ganó un Cóndor de Plata a la mejor escenografía, finalmente estrenado en 1971 por problemas con la censura, debido a la nueva legislación aprobada a fines de 1968 (12), que explicita razones para la prohibición o censura, tales como justificación del adulterio o atentar contra el matrimonio y la familia, justificación del aborto, prostitución o perversiones sexuales, escenas lascivas, apología del delito, negar el deber de defender la patria y el derecho de sus autoridades a exigirlo y aquellas que comprometan la seguridad nacional.

Es en esta época cuando se incorpora a Aries Producciones Luis Repetto, el sobrino de Eduardo Bedoya, cofundador de Baires Producciones. Quien figura como coproductor junto a Ayala y Olivera, codirectores de las películas musicales que realizaron en los años setenta del pasado siglo.

Estas películas, *Argentinísima I* (1971) y *Argentinísima II* (1973) son películas musicales, donde se aprovecha mostrar paisajes de diferentes regiones de Argentina, recorriendo los diferentes ritmos folklóricos junto a los artistas reconocidos de estos ritmos, como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Ramona Galarza, Eduardo Falu, los Chalchaleros, Los Fronterizos, los de Suquía, Los Cantores de Quilla Huasi, El ballet de El Chúcaro y Norma Viola, Astor Piazzolla, Nérida Lobato, entre otros, sin otros recursos argumentales.

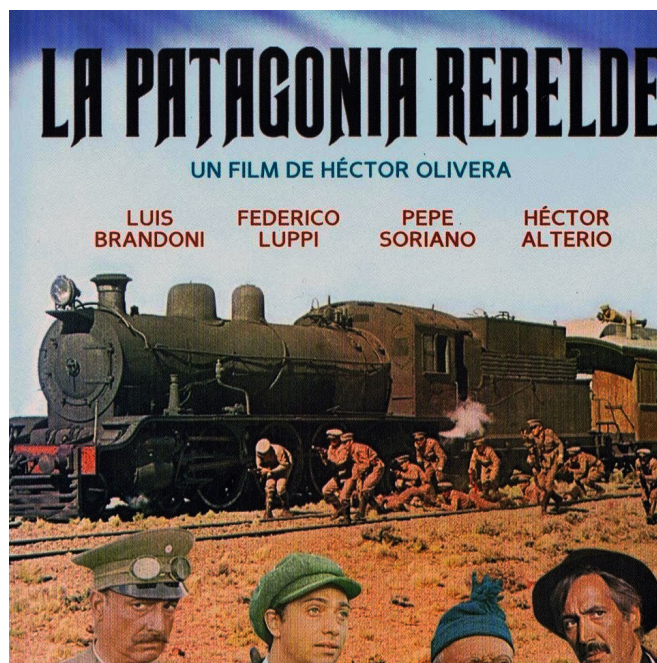
Esta serie, permitiría evadir sin inconvenientes los causales de censura de la ley vigente, sin embargo, en el caso del primer filme, nos encontramos con una peculiaridad, la prohibición de exhibición en territorio boliviano, ya que sus autoridades consideraban que tenía secuencias con temas folklóricos bolivianos que se intentaban hacer pasar como argentinos, olvidando que a ambos lados de la frontera entre ambos países la música y costumbres son muy similares.

Durante 1972 Olivera comienza la filmación de *Las venganzas de Beto Sánchez* (13), considerándola un verdadero desafío, debido a la originalidad del tema y su contexto social, enfrentando una labor en la que tuviera que ponerse al servicio de un libro y un intérprete y no de un mero ejercicio de estilo, más propicio para alguien que quisiera lucirse con una cámara. “Para mi era la película con la que podía conquistar el título de director” afirma Olivera según Carlos Landini (24, 1993).

Es unos años antes, en plena dictadura, cuando llegan a sus manos la trilogía de Osvaldo Bayer, *Los Vengadores de la Patagonia Trágica*, donde se narra el contexto de las huelgas rurales patagónicas acaecidas en 1921 por mejoras en las condiciones de vida y la posterior represión militar que costó la vida de más de 1500 huelguistas, así como el Libro de José María Borrero, *La Patagonia Trágica*, donde este periodista cuenta las formas de explotación de los obreros patagónicos, y la impunidad de los estancieros en aquellas lejanas tierras para la explotación de los recursos a costa de los indígenas y los obreros rurales. Olivera recuerda que el título de Bayer es un homenaje a aquel libro de Borrero, poco conocido en esa época. El tema le resulta de interés, y contacta a Bayer para trabajar en la adaptación de los libros, pese a ser un tema muy duro para esa época. Estratégicamente, esperan a que pasaran las elecciones del 11 de marzo de 1973, para presentar el proyecto, que es aprobado en la llamada primavera camporista (14). Igualmente, debido a lo ríspido del tema, Repetto, consulta con un oficial del Ejército amigo, llevándole el guion, y este le contestó que el Arma Ejército era prescindente en temas de cinematografía.

Ante estas situaciones, se trasladan a la provincia de Santa Cruz y comienzan el rodaje. Ante algunos cambios políticos, deciden apurar la filmación a pedido de Repetto, quien se había enterado de que Perón estaba muy enfermo. De esta forma, al mes de terminar el rodaje, tenían terminada la música y la película compaginada. Sin embargo, se encontraron con serios problemas para su calificación en razón de que el Ministerio de Defensa, integrante del Comité de Calificación no se expedía. La película logra salir de este limbo, gracias a la decisión del General Perón que ordena su exhibición

por un enfrentamiento con el jefe del Ejército. Así la película protagonizada por Héctor Alterio, Luis Brandoni, Federico Luppi y Pepe Soriano se estrena el 13 de junio de 1974, como *La Patagonia Rebelde*. El 1 de julio, fecha en que muere el Presidente Perón, Olivera recibe el Oso de Plata en la Berlinale. El 12 de octubre de ese año, el filme es prohibido, por el gobierno de Isabel Perón, debiendo al poco tiempo, exilarse la mayoría del elenco y realizadores por las amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina, un grupo paramilitar de derecha. En Argentina esta película sólo pudo volver a ser exhibida en 1984, con la recuperación de la democracia.



©Tricontinental Film Center

Pese a este contexto de persecuciones y amenazas, Aries Producciones continuó filmando, en 1975, Olivera dirige un nuevo proyecto, *El Muerto* (15), con guion propio en colaboración con Fernando Ayala y colaboración en la línea argumental, de Juan Carlos Onetti, basado en el cuento de Jorge Luis Borges, con un costo mayor al del filme anterior.

Con la dictadura militar que asume el poder el 24 de marzo de 1976, la Productora reflota un formato que le permitirá evadir los problemas con la censura y le garantizaría un cierto grado de público: el musical, esta vez representado por *El canto cuenta su historia*, en la que se rescatan filmes de archivo y reconstrucciones de época, mostrando en casi dos horas, la historia de la música popular argentina, mostrando tanto a viejas glorias del tango y el folklore (Azucena Maizani, Ignacio Corsini, Antonio Tormo) como los nuevos valores (tal el caso de Amelita Baltar, Leda Valladares o Buenos Aires 9) Olivera considera que este filme permitiría realizar un homenaje a las empresas pioneras del cine argentino (como Mario Gallo Films o Artistas Argentinos Asociados), con la que su productora se entronca. La fecha en que se intentó estrenar el filme tampoco fue casual, el 26 de julio, día del aniversario de Aries Productora, pero fue retrasado el estreno al 27 de agosto.

En 1979, filma *La Nona* (16), protagonizada por Pepe Soriano. Cuenta su director, que Ayala debió solicitar autorización a la junta militar para que Pepe Soriano la protagonizara. La película tuvo gran repercusión, debido a su valor intelectual y su humor negro. Un año después, inicia un nuevo proyecto, *Los viernes de la eternidad* (17). Al decir de Olivera, esta película muestra su propensión a los temas insólitos y lo que se puede hacer desde una proposición mágica.

El siguiente emprendimiento es un musical, *B.A. Rock*, un gran festival con los grupos de rock nacional que se realizó durante cuatro sábados consecutivos, en 1982 se justifica el interés de la productora por producir y dirigir una película de este tipo porque el cine argentino estaba alejado de la juventud.

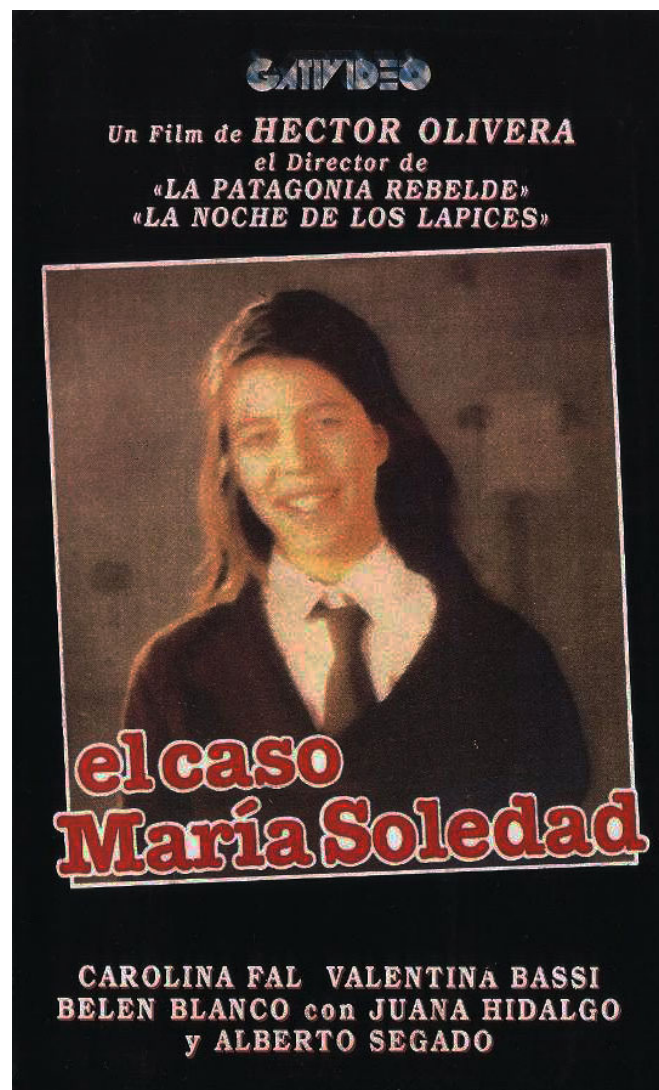


©Aries Cinematográfica Argentina

Es en esta época en la que Aries comienza a realizar coproducciones con Robert Corman (New Word Pictures, luego New Horizons Pictures Corp), y de esta sociedad nos encontramos con productos tales como *El cazador de la muerte* (1983, de James Sbardetalli); *Kain, del planeta oscuro* (1983, John Broderick), *La guerra de los magos* (1983), *Reina Salvaje* (1984), *Amazona* (1984), *La muerte blanca* (1985), todas dirigidas por Héctor Olivera, *El cazador de la muerte II* (1986, Jim Wynorski), *El ojo de la tormenta* (1987, Alejandro Sessa), *Two to tango/Matar es morir un poco* (1988), nueva versión de *Últimos días de la Víctima* que fuera realizada por Adolfo Aristarain en 1982, sobre el libro homónimo de Juan Pablo Feinmann y *Toca la muerte por mi/Limite de riesgo/Negra medianoche* (1990) ambas también dirigidas por Olivera (18).

Sumadas a estas incursiones en la coproducción con Estados Unidos, Aries continuaba con la filmación y producción de películas argentinas, así, en 1983 se estrena, *No habrá más penas ni olvido* (19), con gran repercusión a nivel internacional ya que gana en la Berlinale de 1984 el Premio Confédération Internationale des Cinémas d'Art et Essai Juries (C.I.C.A.E.); Premio de la Federación Internacional de Críticos de Cine (FIPRESCI); Oso de plata de Berlín, Premio especial del jurado, siendo nominada para el Oso de Oro, y en el Festival de Cognac du Film Policier, en 1985 Gran Premio.

El siguiente proyecto vuelve a tocar uno de los temas más logrados en el cine de Héctor Olivera: los políticos y sociales, en este caso, encara un proyecto basado en un trágico hecho real, el secuestro y desaparición el 16 de septiembre de 1976 de siete estudiantes secundarios en la ciudad de La Plata, que luchaban por el boleto estudiantil gratuito para estudiantes secundarios, en *La noche de los lápices* (20), en el que desarrolla el guion junto a Daniel Kon, basado en el ensayo histórico periodístico de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez.

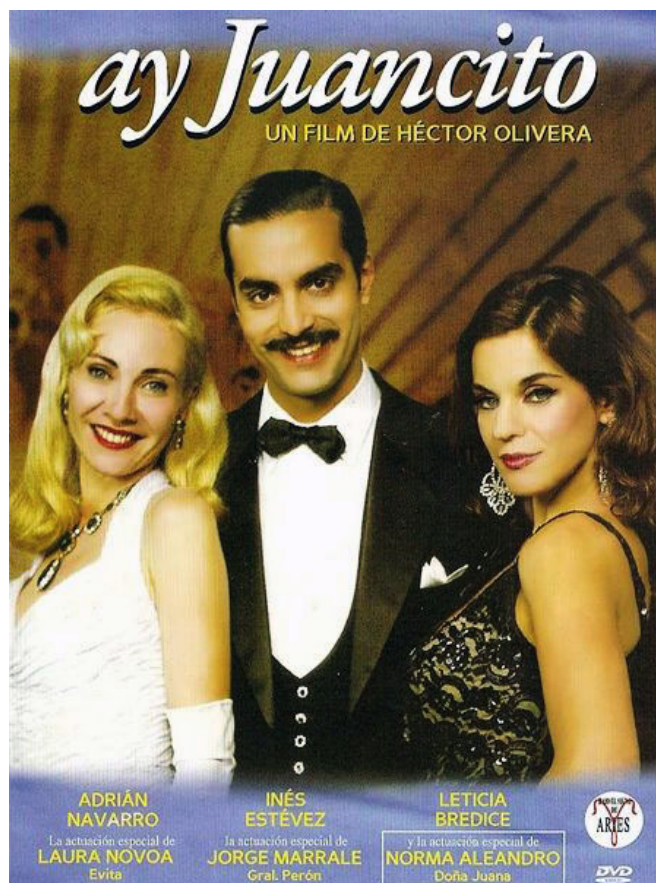


©Aries Cinematográfica Argentina

Luego de *El Evangelio según San Marcos*, uno de los capítulos realizados para la Televisión Española en 1991, sobre los Cuentos de Borges, nuevamente, en 1993, realiza una nueva película testimonial, basada en una historia que sacudió a la sociedad argentina: *El caso María Soledad* (21). Un año más tarde, basándose en el libro de Osvaldo Soriano, quien colaboró con Olivera en el guion, estrena *Una sombra ya pronto serás* (22), considerada una *road movie* en la que un ingeniero, encargado de diseñar programas informáticos, encuentra extraños y solitarios personajes en su deambular por la pampa argentina, ganando cinco Cándor de Plata en 1995 y el premio al mejor actor (Miguel Ángel Sola) en el Festival Internacional de cine de Biarritz.

Entre 1994 y 1998 se dedicó a la producción y dirección televisiva, con recordados ciclos como *Nueve lunas*, *De poeta y de loco*, *Archivo negro* y *Laura y Zoe*. Volviendo a filmar en 2001, una película basada en la novela de la chilena Marcela Serrano, *Antigua Vida Mía*, estrenada el 15 de febrero de 2002 y protagonizada por Ana Belén, Cecilia Roth, Daniel Valenzuela y Jorge Marrale.

El 10 de junio de 2004 con el guion del propio Olivera y del escritor José Pablo Feinmann se estrena *Ay, Juancito!*, película que cuenta el ascenso y caída del hermano de Eva Perón, Juan Duarte, el soltero más codiciado de Argentina durante las décadas de 1940 y 1950. Una vez más, Olivera se luce con un filme de tinte político, mostrando desde la historia de Juan, una figura cuestionada que se erigía como uno de los mayores representantes de la corrupción asociada al poder.



©Aries Cinematográfica Argentina

El 20 de mayo 2010, estrena su último filme, *El Mural*, una coproducción argentino-mexicana, con guion de Olivera y Antonio Armonía, protagonizada por Bruno Bichir, Luis Machín, Carla Peterson y Ana Celentano. El título alude al famoso mural que realizó el pintor mexicano David Alfaro Siqueiros en 1933 en la fastuosa casaquinta Los Granados, situada en la localidad de Don Torcuato, en la zona norte de la provincia de Buenos Aires, propiedad del empresario Natalio Botana, dueño del diario *Crítica* y socio de los estudios cinematográficos Baires, su esposa, una reconocida militante anarquista, Salvadora Medina Onrubia, y sus relaciones con Siqueiros, su esposa la poetisa uruguaya Blanca Luz Blum, y el mismo Pablo Neruda, quien recordaba en sus memorias, “esas fiestas que solo los millonarios norteamericanos y argentinos pueden dar”, enmarcados en una época de cambios políticos en el país.

De acuerdo al análisis de Olivera, los personajes de esta película son fuertemente contradictorios, Salvadora, que iba en su Rolls Royce a rescatar anarquistas apaleados por la policía, u organizaba la fuga de militantes anarquistas presos como Simón Radowitzky preso con reclusión perpetua por el atentado que le costó la vida al jefe de Policía, Ramón Falcón, luego que ordenara una brutal represión el acto del 1° de mayo de 1909; David Siqueiros, que desde su ideología y su militancia en el Partido Comunista mexicano consideraba que los murales tenían que ser arte accesible para el pueblo, termina siendo contratado por Botana para pintar un mural en el sótano de la casa, con la colaboración de importantes pintores argentinos como Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino y el pintor uruguayo Enrique Lázaro.

El filme no tuvo el éxito que se esperaba, y esto obligó a dejar de lado el último proyecto de la Productora, *La bandolera Inglesa*, sobre la vida de Elena Greenhill, obligando a la presentación de convocatoria de acreedores y pedir la quiebra en el mes de febrero de 2014, al no concretarse la venta de las películas de Aries al Gobierno para formar parte del patrimonio audiovisual nacional.

Sin embargo, pese a todos estos inconvenientes, Héctor Olivera continúa elaborando proyectos para continuar haciendo lo que más le gusta: películas, sin darse por vencido a sus jóvenes 87 años.

Notas

(1) Película estrenada el 26 septiembre de 1946, dirigida por Jorge Jantus, con la supervisión de Enrique Cahen Salaverry, sobre guion de Manuel Agromayor y Algreto de la Guardia, con Francisco de Paula, José Olarra, María Esther Podestá y Silvana Roth.

(2) Película estrenada el 9 de diciembre de 1948, dirigida por Ernesto Arancibia con guion de Ulyses Petit de Murat basado en *El Molino de Floss*, novela inglesa de George Elliot, seudónimo de Mary Ann Evans, protagonizada por Elisa Christian Galvé, Roberto Escalada, Carlos Cores Alberto Closas y José Olarra.

(3) Coproducción Argentino-chilena estrenada el 11 de octubre de 1949, dirigida por Francisco Múgica y Eduardo Boneo, sobre guion de Eduardo Borrás, sobre la fundación de la ciudad de Esperanza (Santa Fe) primera colonia de inmigrantes, protagonizada por Jacob Ben-Ami, Aida Alberti, Silvana Roth, Ignacio de Soroa, Malvina Pastorino y Ricardo Passano.

(4) Opera prima de Fernando Ayala, estrenada el 20 de octubre de 1955, sobre guion de Rodolfo Manuel Taboada, protagonizada por Roberto Escalada, Analía Gadé, Duilio Marzio y Orestes Soriani

(5) Protagonizada por Alberto de Mendoza y Duilio Marzio, fue estrenada el 23 de octubre de 1958, ganando el Cóndor de Plata, premios instaurados por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la República Argentina, a la mejor película en el año 1958, el Premio a mejor película de habla hispana en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, y en el Festival de Santa Margherita Ligure (Italia).

(6) Película dirigida por Mario Soffici, basada en la novela homónima de Marco Denevi, estrenada el 6 de marzo de 1958, protagonizada por Juan Verdaguer, Susana Campos y María Luisa Robledo.

(7) Entre los filmes de este lapso, debemos mencionar: *El Candidato* (1959), *Sábado a la Noche, cine* (1960), *Paula Cautiva* (1963) *Primero yo* (1963), *Con gusto a rabia* (1964) todas ellas dirigidas por Fernando Ayala, y coproducidas por Héctor Olivera a través de Aries Producciones.

(8) Película dirigida por Fernando Ayala, con guion de Gius (un humorista exitoso de la época) sobre argumento de Horacio de Dios, que se estrenó en 31 de marzo de 1966 y tuvo como protagonistas, entre otros a Olinda Bozán, Augusto Codecá, Tono y Gogó Andreu, Gilda Lousek, Atilio Marinelli, Pepe Soriano, Jorge Barreiro, Emilio Alfaro, Julia Von Grolmann, y Jorge Salcedo.

(9) Con guion de Gius según el argumento de Héctor Olivera y basada en cuentos de Máximo Lafart y Susana Lugones, la película se estrenó el 19 de junio de 1968 y tuvo como protagonistas a Norman Briski, Jorge Barreiro, Elsa Daniel y Libertad Leblanc, entre otros. También colaboraron en la provisión de pinturas y objetos Josefina Robirosa y Rogelio Polesello.

(10) Reconocido artista plástico perteneciente al grupo del Instituto Di Tella, Centro de Investigación Cultural que albergó las vanguardias artísticas en teatro, música y plástica que funcionó desde 1958 hasta 1970, en que fue cerrado por la dictadura de Juan Carlos Onganía.

(11) Filme con guion de Gius según un argumento de Héctor Olivera que se estrenó el 18 de marzo de 1971 y tuvo como protagonistas entre otros, a Norman Briski, Malvina Pastorino, Jorge Salcedo y Marcela López Rey. Fue considerado como una continuidad de la ópera prima de Olivera, por eso tuvo como título alternativo *Los psexoanalizados*. Si bien se terminó de producir en junio de 1969, fue prohibida por el Ente de Calificación, responsable de la censura. A fin de poder estrenarla comercialmente, se le realizaron cortes para someterla a una nueva calificación, pero en septiembre el organismo mantuvo la decisión, nuevamente le realizaron cortes, sin embargo se ratificó la decisión en octubre, siendo autorizada finalmente en el mes de noviembre.

(12) Nos referimos a la Ley 18019 del 24 de diciembre de 1968.

(13) Con guion de Ricardo Talesnik se estrenó el 23 de agosto de 1973 y que tuvo como protagonistas a Pepe Soriano, Federico Luppi, Irma Roy y China Zorrilla. El filme tuvo el título alternativo de *La venganza de Beto Sánchez*, Reconocido por la crítica, el filme compartió el premio Cóndor de Plata de 1974 a mejor Película, con *Juan Moreira* de Leonardo Favio.

(14) Nos referimos al gobierno de Héctor J. Cámpora, entre el 25 de mayo de 1973 y el 13 de julio de 1973, fecha en que renuncia por presiones junto a todo su gabinete a fin de llamar a elecciones que se realizaron el 23 de septiembre de 1973, en las que triunfa con más del 62% de los votos la fórmula Perón Perón (el General Perón y su esposa, María Estela Martínez de Perón que asumen el 12 de octubre de 1973). En el período de transición entre ambos presidentes electos, asumió la Presidencia el Presidente de la Cámara de Diputados, Raúl Lastiri, yerno de José López Rega y miembro de la Logia Propaganda Due.

(15) La historia de Benjamín Otálora fue encarnada por un elenco encabezado por Francisco Rabal, Thelma Biral, Juan José Camero y Antonio Iranzo. También colaboró el futuro director de cine, Juan Carlos Desanzo como director de fotografía. Tuvo el título alternativo de *Cacique Bandeira* y fue filmada parcialmente en Colonia de Sacramento y Tacuarembó, Uruguay.

(16) El personaje de La Nona surge de un programa televisivo, interpretado por Nora Cullen y es creación del dramaturgo Roberto Cossa quien estrena la obra teatral en 1977 con gran éxito, ya que muchos consideraban el personaje como una metáfora de la sociedad argentina de esa época, representada por la anciana que come sin parar, endeudando y destruyendo a su familia.

(17) Basada en la novela homónima de María Granata, ganadora del premio Emecé en 1970. El guion fue realizado por la autora junto al propio Olivera, y fue protagonizada por Thelma Biral, Héctor Alterio y Susana Campos.

(18) Estas películas no han sido estrenadas en Argentina, y han tenido suerte diversa. Sus protagonistas eran de origen norteamericano, sin embargo tanto en los equipos técnicos como en papeles menores, participaban argentinos.

(19) Fue escrita por Roberto Cossa y Olivera, basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano, que cuenta el enfrentamiento entre el peronismo de izquierda con el intendente de un tranquilo pueblo, Colonia Vela, que termina trágicamente para todos los habitantes. Es protagonizada por Federico Luppi, Víctor Laplace, Héctor Bidonde, Rodolfo Ranni, Miguel Ángel Solá, Julio De Grazia, Lautaro Murúa, Graciela Dufau, Fernando Iglesias y Ulises Dumont. Se estrenó el 22 de septiembre de 1983.

(20) Protagonizada por Alejo García Pintos, Vita Escardó, Pablo Novak y Leonardo Sbaraglia, fue estrenada el 4 de septiembre de 1986. La película recrea la historia desde el comienzo de las protestas estudiantiles de 1976 hasta 1980, cuando el único sobreviviente del grupo secuestrado fue liberado.

(21) Esta película fue co-escrita y dirigida por Olivera protagonizada por Valentina Bassi. El filme es una crónica de ficción basada en hechos reales sucedidos en 1990, y relatan el crimen de María Soledad Morales y el posterior juicio a los acusados. María Soledad era una joven estudiante de escuela media, que apareció muerta, violada y drogada, y fueron sospechados de su crimen, jóvenes del entorno del entonces gobernador de la provincia de Catamarca, donde se realizaron multitudinarias marchas de silencio reclamando justicia para la joven.

(22) Protagonizada por Miguel Ángel Solá, Pepe Soriano, Alicia Bruzzo y Luis Brandoni.

Bibliografía

BLEJMAN M., “Hacia años que quería filmar el peronismo”, entrevista a Héctor Olivera en Página 12, 06-de junio de 2004.

LA NACION TV entrevista emitida el 21 de julio de 2017. Héctor Olivera: “El Inca heredó todos los problemas del cristianismo”, <https://www.lanacion.com.ar/2046126-hector-olivera-el-incaa-heredo-todos-los-problemas-del-cristinismo>

LANDINI C., *Héctor Olivera*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1997.

MANRUPE R. y PORTELA M.A., *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2001, 544.

PIGNA F., Entrevista en Canal 7 de Argentina. Programa ¿Qué fue de tu vida? Emitido el 29 de enero de 2011 <https://www.youtube.com/watch?v=YAgrEO6zOF0>

RUSSO J.C., *Escribiendo cine*, página web: <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0001213-hector-olivera-soy-un-director-ortodoxo-que-no-pretendo-cambiar-las-estructuras-del-cine-nacional/>

Filmografía de Héctor Olivera:

Director

Psexoanálisis (1968)
Los neuróticos (1971)
Argentinísima (1972)
Argentinísima II (1973)
Las venganzas de Beto Sánchez (1973)
La Patagonia rebelde (1974)
El muerto (1975)
El canto cuenta su historia (1976)
La nona (1979)
Los viernes de la eternidad (1981)
Buenos Aires Rock (1983)
No habrá más penas ni olvido (1983)
Reina salvaje (1984)
Los hechiceros del reino perdido (1985)
La muerte blanca (1985)
La Noche de los Lápidos (1986)
Matar es morir un poco (1989)
Negra medianoche (1990)
El caso María Soledad (1993)
Una sombra ya pronto serás (1994)

Antigua vida mía (2001)

Ay, Juancito (2004)

El mural (2010)

Asistente de director

El grito sagrado (1954)

Ellos nos hicieron así (1953)

Del otro lado del puente (1953)

Esperanza (1949)

La gran tentación (1948)

Productor

El jefe (1958)

El Candidato (1959)

Sábado a la noche cine (1960)

Huis Clos (A puerta cerrada) (1962)

Paula Cautiva (1963)

Las locas del conventillo (María y la otra) (1966)

Hotel Alojamiento (1966)

Primero yo (1969)

La gran ruta (1971)

Los éxitos del amor (1979)

La playa del amor (1980)

La discoteca del amor (1980)

Días de ilusión (1980)

Amazonas (1986)

El ojo de la tormenta (1987)

Argumento

Primero yo (1969)

Psexoanálisis (1968)