



METAKINEMA

revista de
Cine e Historia

número 23
2019

Granada, 2018
ISSN 1988-8848



clasificación **CI** clasificación integrada
RC de revistas científicas_

BASE DE DATOS
ISOC 

The ISOC logo graphic consists of three vertical bars of equal height. The leftmost bar is yellow, the middle bar is blue, and the rightmost bar is red.

índice

1. Películas de siempre:

Contra la pared (Fatih Akin, 2004).
Salmerón Matilla, Antonio. 5

2. Recientes filmaciones:

La Reina Victoria (J. M. Vallée, 2009).
Salvador Grande, Jaime. 13

Hijos del Tercer Reich (Ph. Kadelbach, 2013).
Marchán Doña, Jesús Alberto. 21

3. A propósito de:

María Magdalena (G. Davis, 2018).
Ruiz Morell, Olga. 29

4. Ensayo de transversalidad

Alejandro Magno, Afganistán y el Imperio Británico: la imagen de los griegos en Oriente en *El hombre que pudo reinar* (R. Kipling, 1888/ J. Huston, 1975).
González Palacios, Héctor. 39

5. Reflexión en torno a:

Kubrick y el simbolismo político: *Lolita* (1962).
Raucci, Silvia. 57

A propósito del libro *Vidas de cine: Bizancio ante la cámara*.
Sierra Rodríguez, D. 65

6. Hablan los profesionales:

René Allio: un director francés con una trayectoria cinematográfica “histórica” comprometida.
Aguayo de Hoyos, P. 69

Salmerón Matilla, Antonio. *Contra la pared* (Fatih Akin, 2004), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 23, 2019, pp. 5-11.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 23 2019 (ISSN 1988-8848)

Sección 1 Películas de siempre

CONTRA LA PARED (Fatih Akin, 2004)

Gegen die Wand (Fatih Akin, 2004)

Lcdo. Antonio Salmerón Matilla
Profesor de Alemán
Universidad de Granada

Recibido el 14 de Diciembre de 2018

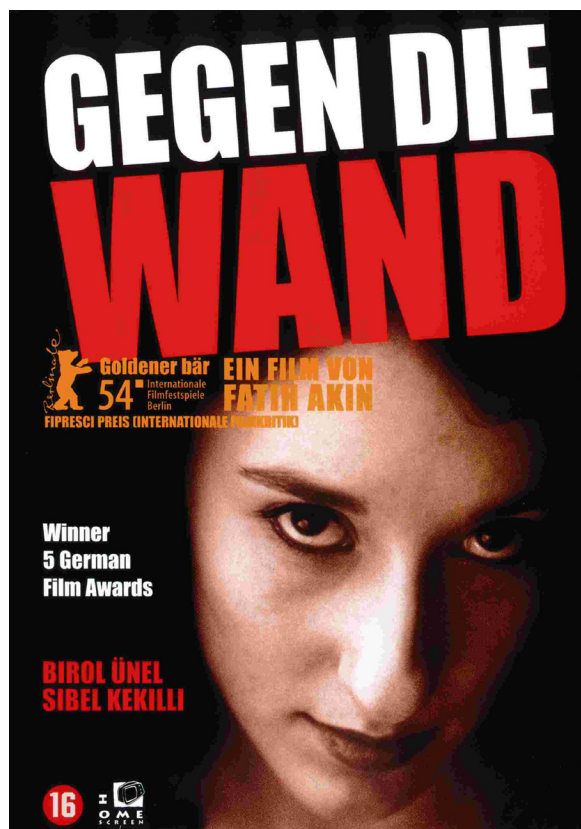
Aceptado el 8 de Febrero de 2019

Resumen. Esta película premiada con el Oso de Oro en Berlín en 2004 es la primera parte de una trilogía. Cuenta la búsqueda de identidad de una joven alemana de origen turco, que tiene que vivir bajo unos cánones distintos a su forma de ver y entender la vida. Huye de esas tradiciones turcas, aunque casándose con un chico de origen turco y sin estar enamorada para poder tener más libertad en una sociedad que cree que es la suya.

Palabras clave. Emigración, Multiculturalidad, Honor, Amor, Pluralismo, Tradiciones musulmanas.

Abstract. This film, awarded with the Golden Bear in Berlin in 2004, is the first part of a trilogy. The plot revolves around a young German woman of Turkish origin in search of identity, who must live by some traditional rules that are different from her way of seeing and understanding life. She escapes from these Turkish traditions by marrying a man of Turkish origin, even though she is not in love with him, aiming for more freedom in a society she feels she belongs to.

Keywords. Emigration, Multiculturalism, Honor, Love, Pluralism, Muslims traditions.



© Home Screen

El tema de las migraciones en el cine alemán no es un tema nuevo, ya la película *Angst essen Seele auf – Todos somos Ali* (R.W. Fassbinder, 1974) se centró en esta temática cuando una mujer de mediana edad se enamora de un joven de color de origen africano en una Alemania en la que empieza a recibir a emigrantes de diferentes países del sur de Europa y de África. Pero no sólo Fassbinder se acercó a esta temática, sino también dentro del nuevo cine alemán *Wenders en Alice in den Städten – Alicia en las ciudades* (W. Wenders, 1974) refleja en algunas escenas viajando por la cuenca minera el Ruhr la presencia de emigrantes de origen turco.

También, en los últimos años, hay una serie de directores que se centran en la temática de emigración, pero esta vez principalmente en las segundas o terceras generaciones, teniendo en cuenta que sus realidades y necesidades vitales son distintas a las de sus padres o abuelos. Estas nuevas generaciones están en búsqueda de su propia realidad e identidad en un mundo de doble influencia cultural. Al respecto se podrían destacar la película *Solino* (F. Akin, 2002), donde se narra la llegada de una familia italiana con sus hijos pequeños a Alemania, la cual intenta prosperar y sacar adelante a sus hijos en un ambiente distinto al de su país de origen. Otra película reseñable es *Die Fremde – La extraña* (F. Aladağ, 2010) en la que se narra la huida de una alemana de origen turco de su marido turco y de las costumbres musulmanas de su familia. Además, podríamos reseñar la película *Almanya- Willkommen in Deutschland – Almanya- Bienvenidos a Alemania* (Y. Samdereli, 2011), en la cual un turco afincado en Alemania desde décadas hace un flash-back a su vida en este país y propone hacer de nuevo un viaje de vacaciones a su patria con sus hijos y nietos. Y, por último, *Gegen die Wand – Contra la pared* (F. Akin, 2004) en la que nos vamos centrar en este artículo.

Gegen die Wand – Contra la pared (F. Akin, 2004) es la primera película de una trilogía sobre el amor, la muerte y el demonio. En esta primera cinta sobre el amor se cuenta la historia de la joven turca-alemana Sibel (Sibel Kekilli), que encuentra la única salida a los modos de vida de su estricta familia musulmana, casándose con un turco-alemán para así poder vivir la vida como ella entiende y percibe.



© Wüste Film

El análisis de este trabajo se centra en los motivos interculturales que se puedan leer de esta cinta, el papel que tienen en la película y la forma en la que aparecen. Para empezar, en esta película Fatih Akin rompe con la estructura clásica de tres actos y la divide en cinco actos, introducidos siempre con la actuación de un coro, compuesto por el Selim Sesler- Orchester y por la cantante y actriz Idil Üner. El coro sirve, además, para aclarar los saltos del tiempo. Las actuaciones en sí están efectuadas durante una jornada: desde el primer acto que está realizado al amanecer hasta el último acto en el que los intérpretes están cubiertos por el sol del atardecer.

En el primer acto son presentados los dos protagonistas y su relación. El segundo acto es la boda de ambos y comienza con la petición de manos en casa de la familia de Sibel hasta que ella redecora la vivienda común. Además, tematiza la libertad obtenida de Sibel, que se refleja en las continuas salidas nocturnas y los flirteos con diferentes hombres. El tercer acto muestra el acercamiento del matrimonio. A partir del cuarto acto se narra el desarrollo de Sibel en Estambul, mientras que Cahit está encarcelado en Alemania. En el último acto se refleja la nueva vida de Sibel, con marido e hijo en Estambul, así como el reencuentro con Cahit.

La idea para este film la tuvo el director ya antes de su realización. Pues, la idea fundamental está basada en una experiencia personal de Fatih Akin: una gran amiga le preguntó, si quería casarse con ella por interés, como sucede en la película, para así huir de su familia severa. Para el director nunca habría sido aceptable un matrimonio de esta índole, pero esta experiencia fue el desencadenante de que le surgiera la idea de realizar este guion.

En un principio, estaba pensada como una comedia, pero tras los sucesos del 11 de septiembre que subrayaron la decantación del mundo en dos polos, occidente y oriente, “en una parte buena y otra mala”, el director pensó que tenía que salir esa rabia en la película, ya que no aceptaba de ninguna manera esa desgarradora división del mundo.

Según Fatih Akin, en una entrevista con Amin Farzanefar (2005: 252) y publicada en su libro *Kino des Orients- el cine del oriente*, Akin afirma que los poderosos de la tierra nos inculcan que hay este y oeste, musulmanes y cristianos, blanco y negro, noche y día. El director no soporta esta idea que a veces nos dan los poderosos de que los malos son los buenos.

Con su trilogía el director se pregunta si el bien es realmente bueno. De esta doble moral trata la película. *Gegen die Wand – Contra la pared* (F. Akin, 2004) es un film que se esfuerza por reflejar la realidad y que retoma un tema actual y controvertido. Fatih Akin rechaza el tono moralizador y ante todo lo que le importa es contar historias.

El pluralismo o interculturalidad aparece en casi todas las películas de Akin. En esta película el pluralismo toma un papel fundamental. El lenguaje es una muestra de ello y gran parte de la película se subtitula cuando se habla en turco. Y así de este modo se llevó a cabo en los cines. Al espectador se le quería concienciar de que las dos culturas, la alemana y la turca, se deberían contemplar con la misma importancia. Junto a actores principales turcos y alemanes hay papeles representados por actores conocidos turcos: el papel de la prima de Sibel, Selma (Meltem Cumbul) y el amigo de Cahit, Seref (Güven Kirac), así como pequeños papeles secundarios como la pareja de Sibel en Estambul y su hijo. Y es que cuando se utilizan subtítulos, los diálogos de los personajes que hablan en turco resultan más auténticos al espectador que si se hubieran doblado.

Mientras que Sibel habla turco con fluidez y dentro del ámbito familiar hace uso de su lengua materna, el turco de Cahit muestra grandes lagunas. Esto es así porque él representa a un *turco adaptado*, es decir un turco que no vive ya la cultura de sus padres y que se siente más alemán que turco. Cahit responde en la película a la pregunta sobre lo que había hecho con su turco, a lo que él responde que “lo ha tirado” y ésto a su vez se puede referir no sólo a la lengua, sino que se puede pensar que se traslada a su cultura turca en su totalidad. En cambio, a Sibel se le puede considerar una representante tanto de la cultura turca, como de la cultura alemana, con el compromiso y deseo de poder vivir como una joven alemana y también siendo justa con las exigencias de los ideales de sus padres y de su país de origen.

Fatih Akin expresó en una entrevista en *die Tageszeitung* (Bax, 2004: 3) sobre los dos protagonistas de su película lo siguiente:

Los dos personajes son de alguna forma un alter ego de mí mismo. Birol Ünel representa lo occidental, lo punk y la antitradición, mientras que Sibel busca un compromiso con la tradición.

Hay una escena, en la que el pluralismo obtiene una dimensión universal, como muestra una conversación entre Cahit y Selma (la prima de Sibel) en Estambul y allí intenta convencer a Selma de que le lleve hasta Sibel. Cuando su turco ya no es suficiente para expresar lo que siente por Sibel, continúa su monólogo en inglés. Al mismo tiempo se puede considerar el inglés de esta situación como una negociación y, como Selma representa a una mujer de negocios, utilizan ambos el inglés como lenguaje de negocios internacional.

Trazos cómicos aparecen cuando Cahit coge un taxi desde el aeropuerto hasta el centro de Estambul. Tras no saber a dónde va Cahit, le pregunta el taxista en turco de dónde es. A la respuesta de Cahit comienza el taxista a hablarle en alemán, aunque con acento de Baviera. Le cuenta a Cahit que es de Múnich y que se había criado allí, pero había sido desterrado por asuntos de droga.

La protagonista de la película representa la segunda generación de los turcos que viven en Alemania. Se ha criado en Alemania y ha sido socializada allí también y quiere llevar una vida libre, pasarlo bien y sobre todo huir de su ámbito patriarcal, puesto que el que tiene el poder y las riendas en su familia en primera línea es el padre de Sibel y, en segundo lugar, su hermano.

Las mujeres en familias musulmanas estrictas están subordinadas al hombre o bien las hijas dependen de la voluntad del padre. En las familias turcas aún es común que los padres elijan conjuntamente con

las hijas al futuro marido, o incluso que los padres lo elijan solos. Esto se explica cuando Sibel busca a su marido con la aceptación de sus padres y, de este modo, puede salir de la familia.

Seguro que existen motivos para explicar por qué las familias, como la caracterizada en este film, siguen sus principios de una forma tan estricta. Muchas veces se trata de familias de origen turco que en el transcurso de la emigración se fueron a Alemania y viven allí incluso de una forma más tradicional que sus compatriotas en Turquía. El mantener sus tradiciones les parece muy importante para no renegar de sus raíces y, sobre todo, para asegurar su identidad, a pesar de que muchas veces resultan sus usos y costumbres como trasnochados en el país de origen. Por un lado, se demarcan con su comportamiento en Alemania de las personas y, por otro lado, se pierden la evolución de la sociedad en Turquía. Lo cual es un desafío para los hijos de emigrantes en segunda o tercera generación, que, por una parte, les hacen un favor a los padres aceptando las costumbres de los padres, pero, por otra parte, fingen estas costumbres. Ellos ya tienen sus propias experiencias buscando su propia identidad como turco-alemanes sin ser alemanes. Sibel se siente en casa en Hamburgo, lo único que la familia quiere impedir es que ella se adapte demasiado a la cultura y costumbres alemanas.



© Wüste Film

Con la boda con Cahit encuentra Sibel una solución de compromiso para cumplir con las exigencias de su familia y también para salir de la casa familiar y llevar su vida según sus convenciones. Con la boda de interés puede vivir Sibel bajo su propia responsabilidad, puesto que los padres, una vez que la hija se casa, ya se mantienen al margen de su vida y tan sólo han de visitarse de vez en cuando, como se muestra en la película. La boda de interés le permite a Sibel ser su puente entre dos culturas. Después de estar casi medio año casados, convence Sibel a Cahit para que le acompañe a visitar a su hermano. Una vez allí, los hombres juegan en una habitación a las cartas y las mujeres en otra habitación toman té y mientras hablan de las prácticas sexuales de sus maridos. Los hombres, por otro lado, hablan de sus visitas a burdeles e intentan convencer a Cahit que los acompañen a una de esas visitas. Cahit les pregunta si tienen las mismas prácticas con sus mujeres. Con la réplica de Cahit se antepone en esta escena la hipocresía, los hombres turcos pueden hablar de las mujeres de burdeles con un vocabulario obsceno, pero no aceptan que este mismo vocabulario se utilice en relación con sus esposas. Con su furia quieren demostrar los hombres el respeto que tienen al matrimonio.

El término de honor es dentro de la cultura turca un gran componente. A los hombres turcos les importa mucho guardar las apariencias y justo esto es criticado por Cahit, quien aun siendo turco no comparte esas costumbres. Mientras que ellos mismos van a burdeles, prohíben a sus mujeres ir de la mano en público, tal como se ve en una conversación mantenida entre Cahit y Sibel, que fue sorprendida por su hermano y éste le rompió la nariz. El honor no sólo se defiende entre familias, sino

también entre paisanos. Esto se ve claro cuando el conductor, también de origen turco, echa a Cahit y Sibel del autobús, cuando éstos comentan su intención de casarse por conveniencia.

En esta cinta se acepta, por un lado, el mantenimiento de las tradiciones, como el respeto de los más jóvenes hacia los mayores, pero, por otro lado, intenta la película romper con algunas tradiciones, como la opresión hacia las mujeres y las superadas ideas del honor. El personaje de Cahit representa al turco asimilado que rechaza el término de honor de una forma tradicional y representa la visión crítica de la cultura turca en el extranjero. Como ya se ha dicho anteriormente, Cahit no es un buen representante de la cultura turca, sino de la cultura alemana, a pesar de que en esta sociedad los asesinatos de venganza sean poco comunes.

La película ofrece una visión de una familia turca, como muchas de ellas que viven en Hamburgo y en otras ciudades alemanas, tras emigrar en los años sesenta y setenta a Alemania.

La primera visión del modelo familiar de Sibel la percibe el espectador al mismo tiempo que la obtiene Cahit, cuando en el psiquiátrico observa escépticamente desde una mesa vecina, cómo Sibel mira acobardada a su padre y a su hermano, mientras que con la madre mantiene una relación bastante relajada. La cámara se paraliza en el momento que el hermano amenaza a su hermana con matarla si al padre le ocurriese algo por el comportamiento de ésta. De la familia de Cahit se sabe poco, salvo que procedían de Mersin y que los padres fallecieron unos años antes. También se sabe que tiene una hermana en Frankfurt, con la cual no mantiene ningún contacto, ya que no quiere ni invitarla a su boda con Sibel. Es un turco integrado en la sociedad alemana, incluso estuvo casado anteriormente con una alemana.

A pesar del rechazo que siente Cahit hacia las tradiciones turcas, éste se adapta a las costumbres de la familia de Sibel, cuando los visita por primera vez. Para esta visita Cahit cambia de imagen y va con su amigo al barbero para afeitarse la barba y tener una imagen aceptable por la familia. Hasta ese momento, y tras la muerte de su mujer tiempo atrás, siempre iba con un aspecto descuidado y sin afeitar, reflejo de su dolor y autodestrucción. Esta imagen puede simbolizar que nunca más podría ser capaz de mostrar sentimientos. Sin embargo, a consecuencia de aceptar casarse con Sibel, empieza a cambiar algo en su vida, Cahit parece mostrar nuevamente sus sentimientos poco a poco. De alguna manera, a través de este cambio de su aspecto exterior se puede apreciar su cambio interior, que muestra cómo se siente preparado de nuevo para el amor, un amor que transcurrirá de forma vertiginosa durante toda la película.



© Wüste Film

Bibliografía

AKIN F., *Gegen die Wand. Das Buch zum Film*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia 2014.

BAX, D., “Ey, das ist nur eine Geschichte“, *die Tageszeitung* 7306, (2004), 3.

BEHRENS V., *Fatih Akin. Im Clinch. Die Geschichte meiner Filme*, Rowohlt, Hamburgo, 2011.

BLIOUMI A., *Migration und Interkulturalität in neuerem literarischem Texten*, Iudicium, München, 2002.

FARZANEFAR, A., *Kino des Orients: Stimmen aus einer Region*, Schüren Verlag GmbH, 2005.

GRAS P., *Good bye, Fassbinder! Der deutsche Kinofilm seit 1990*, Alexander Verlag, Berlín, 2014.

GÜLBELYAZ H., *Türkei wohin? Gespräche mit Feridum Zaimoglu und Fatih Akin*, Parthas, Göttingen, 2008.

HAKE S., *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Rowohlts Enzyklopädie, Hamburgo, 2008.

LA REINA VICTORIA (J. M. Vallée, 2009)

The Young Victoria (J. M. Vallée, 2009)

Grad. Jaime Salvador Grande
Filólogo
Universidad de Granada

Recibido el 12 de Julio de 2019

Aceptado el 15 de Septiembre de 2019

Resumen. El presente artículo busca analizar la representación contemporánea de la figura de la reina Victoria en la película *La reina Victoria* (2009). Esta película trata la etapa más joven de la vida de la reina, un momento difícil de su vida en el que se verá embaucada por numerosos personajes políticos en su beneficio. Por tanto, el objetivo de Victoria es aprender la difícil tarea de gobernar un país por sí misma mientras que burla los intereses de los políticos que se encuentran a su alrededor.

Palabras clave. Victoria, Albert, Corona británica, Bildungsroman, Epifanía, Inexperiencia, Biopic.

Abstract. The paper discusses the contemporary representation of the figure of Queen Victoria in the film *The Young Victoria* (2009). This movie is dedicated to the early years of Victoria, from her adolescence to the first years of her rule. This was a difficult time in her life because she is constantly manipulated by many politicians in order to profit from her inexperience. Therefore, Victoria's objective is to learn how to govern a country by herself while avoiding the interests of the politicians surrounding her.

Keywords. Victoria, Albert, Monarchy of the United Kingdom, Bildungsroman, Epiphany, Inexperience, Biopic.



© Aurum Producciones

La película *La Joven Victoria* (*The Young Victoria*, 2009), ha constituido uno de los biopics más relevantes dedicados a la figura de la reina Victoria del Reino Unido (1819-1901). Esta reina ha sido representada en numerosas ocasiones dentro del cine, cuyo natalicio se encuentra muy cercano a la muerte de Victoria. Así pues, tanto el cine como otros discursos artísticos (literario, escultórico, pictórico...) ha plasmado su figura en sus diversos encajes. Su amplia presencia en la pantalla se debe a que fue la cabeza de una de las mayores potencias del siglo XIX, el Imperio Británico. La importancia histórica de su figura también provocó que fuera bastante representada a lo largo del siglo XX y el XXI, con la variable de que cada época histórica la iba retratando según las variables que convenían, o que mejor encajaban en el contexto histórico del momento.

Este largometraje, obra de Jean-Marc Vallée en una coproducción entre EE.UU. y Reino Unido con la producción general de Martin Scorsese, presenta a una Victoria joven (Emily Blunt), se centra en el periodo correspondiente al transcurrido desde un año antes de su coronación hasta poco después de su matrimonio con Albert (Rupert Friend). Concretamente, el film se enfoca en las desavenencias de Victoria para poder conseguir la madurez necesaria que la capacitara para dirigir su gran imperio, siendo víctima en muchas ocasiones de su propia inexperiencia.

El estilo de narración de esta película es el de una novela de iniciación (*Bildungsroman*), un patrón narrativo muy común en el mundo del discurso literario, estando presente desde varias novelas del siglo XIX hasta ahora (ejemplos conocidos de novelas de iniciación serían *David Copperfield* de Charles Dickens, *El guardián entre el centeno* de Salinger, o *Matar a un ruiseñor* de Harper Lee. En el caso de *The Young Victoria*, se ha adaptado el estilo al lenguaje cinematográfico, pero los patrones principales de narración siguen siendo los mismos. Las novelas de iniciación tienen como protagonistas a personajes jóvenes que están en constante transición hacia el mundo adulto. No obstante, este mundo les pone con frecuencia trabas que les dificultan avanzar por causa de su mentalidad juvenil. Tras todas estas tensiones, acaban sufriendo un episodio traumático a la vez que epifánico, que sirve

como momento merced al cual los protagonistas consiguen solventar sus problemas. Este momento epifánico simboliza su transformación total en personas ya definitivamente adultas.

El estilo de un *Bildungsroman* ha sido muy común en la historia de la literatura, por lo cual ha sido un modelo de narración muy presente durante varias generaciones de lectores, receptores constantes de diversas reproducciones de un mismo sistema. Por lo tanto, cada generación está más y más acostumbrada a narraciones así, y el cine angloamericano, cuyas producciones llegan a una gran cantidad de espectadores, ha sabido utilizar dicho estilo para crear largometrajes sencillos que puedan ser fácilmente asimilados por los espectadores. Podría decirse que el prototipo del *Bildungsroman* se ha convertido en un estilo con cada vez menor complejidad y, por tanto, en un formato fácil de “consumir”.

La película comienza posicionando a Victoria como narrador en tercera persona ajeno a la acción, describiendo su propia niñez desde una perspectiva futura a la acción mostrada. Acompañada por una melodía de carácter melancólico, Victoria narra que tuvo una infancia difícil en la que no se le permitía ni ir a la escuela ni relacionarse con los otros niños, sino que estuvo aislada en su infancia por su madre (Miranda Richardson) y el consejero de ésta, el barón Conroy (Mark Strong).

Las figuras de la madre de Victoria y del barón Conroy son de una gran importancia a lo largo de la película. Mediante el llamado “sistema Kensington” ambos personajes controlaron la vida de Victoria aislándola de todo lo que ocurriera fuera de su vivienda (el palacio Kensington). Esto es especialmente característico teniendo en cuenta que el largometraje insiste en la caracterización de la Victoria joven como una persona interesada en las diversas artes que se producían en la época: le interesaba leer las novelas de Sir Walter Scott y los poemas de Alfred, Lord Tennyson; escuchaba ópera e incluso pintaba cuadros en su tiempo libre. Tanto la duquesa de Kent como el barón Conroy no tenían interés en que Victoria leyera ficción, solamente buscaban su control y dejaban de lado esta faceta tan característica de la protagonista de este film.

Por todo esto, en su narración introductoria, Victoria hace la siguiente pregunta: ¿qué niña no sueña con ser princesa? Así pues, con todo lo anteriormente dicho, deja claro que su situación como heredera de la Corona no necesariamente conlleva beneficios. Al contrario, Victoria afirma que un palacio puede ser como una prisión y hace una declaración de intenciones al final de este monólogo inicial cuando afirma: “Soñé con el día en que mi vida cambiara y pudiera ser libre y recé con todas mis fuerzas para afrontar mi destino”.

El objetivo final de Victoria, como ya hemos visto, es el de conseguir su propia libertad. No obstante, no será tan fácil para Victoria conseguir esto debido a su inexperiencia política. Victoria considera que un palacio puede ser como una prisión. Esta metáfora es un recurso muy recurrente a lo largo de la película, manifestándose tanto verbal como visualmente a lo largo del film. A lo largo del film, se suceden tanto menciones verbales sobre el asunto como imágenes o escenas que muestran algunos barrotes de la larga valla que rodea el palacio, siendo éstos normalmente los de la puerta del palacio. Dicha puerta se abre o se cierra según lo que Victoria piensa de su propia libertad.

Esta introducción nos dirige a uno de los temas principales de la película, la libertad. La metáfora “El palacio es una prisión” se convierte en este largometraje en un recurso muy útil para que el espectador pueda medir el grado de libertad que ostenta la propia Victoria. Los barrotes, que simbolizan las vallas de una cárcel, están siempre encerrando a alguien dentro o bien cerrándose, impidiendo la salida a los asistentes a palacio. Precisamente, la etapa en la que Victoria estaba aprisionada por el sistema Kensington no le permitía relacionarse con nadie fuera de ese ámbito, como si se tratara en efecto de una prisión, e incluso para subir o bajar las escaleras estaba obligada a ser acompañada por cualquier miembro de palacio, quien vendría a ocupar un rol similar al de un celador.

Tras la breve introducción ofrecida por la propia Victoria, la película deja de lado la figura del narrador y trata de primera mano las desavenencias de Victoria con su madre, la duquesa de Kent, y con el barón Conroy. Este último buscaba que la princesa firmara una orden de regencia que le favoreciera, intentando por todos los medios conseguirla, hasta el punto de gritar o agredir físicamente a la joven Victoria. Ante estos episodios, Victoria no permanece callada, sino que empieza a desobedecerle a él y a rechazar a su madre por su papel de cómplice en esta situación, por no haber intervenido a favor de su propia hija.



© Aurum Producciones

Por suerte, durante su estancia en el palacio de Kensington, aparece Albert, un joven aristócrata enviado por su tío, el rey Leopoldo I de Bélgica, con el objetivo de casarlo con Victoria y así poder introducir a la familia nobiliaria de los Coburg en la monarquía inglesa. Leopoldo I tiene mucho interés en poder realizar este enlace, por lo que obliga a Albert de antemano a aprenderse los gustos personales de Victoria. Al poco de la llegada del joven al palacio de Kensington conoce a Victoria y, pensando de la forma en que lo hizo su tío, comenta siempre que encuentra la ocasión el hecho de que le gustaban las obras de Sir Walter Scott o la ópera *I Puritani*. Con ello, buscaba abiertamente que Victoria le correspondiera al tener gustos comunes, pero de una forma un tan evidente y ridícula que la princesa se percató de la situación.

Tras notar que esta estrategia no había funcionado, Albert decide comentarle a Victoria sus gustos verdaderos en el tema de la ópera e incide en el hecho de que Albert es igual que Victoria. Sería algo así como un títere utilizado por un político (en este caso Leopoldo I) para sus propios intereses, dimensión más auténtica que Victoria agradece reconocer, porque se trataría de alguien que está pasando por su misma situación, viviendo en su “prisión” particular.

La visita de Albert concluye con una partida de ajedrez entre éste y Victoria, en la que tanto el barón Conroy como la duquesa de Kent los está observando atentamente. Aquí Albert introduce otra metáfora muy presente en el desarrollo de la película: “la política es como una partida de ajedrez”. Concretamente, Albert comenta a Victoria: ¿nunca te sientes como una pieza de ajedrez manipulada en contra de tu voluntad? Esta metáfora ha sido muy eficientemente elegida debido a que ilustra a la perfección el objetivo de Victoria a lo largo de la película. En este momento, Victoria (junto con Albert) es una simple pieza manipulada por terceros (su madre y el barón Conroy) en su propio beneficio disfrazado de intereses políticos, teniendo en cuenta que ser una pieza de ajedrez lleva implícitamente ser sacrificado por un bien mayor. Por tanto, Albert le propone que: “debes dominar las reglas de juego para que lo domines mejor que ellos”. Es decir, ha de ser Victoria quien tenga el control para que deje de ser un elemento secundario y sea el actor principal del gobierno de su propio país y, sobre todo, de su propia libertad.

Poco después de la visita de Albert, a Victoria la invitan al cumpleaños de su tío, el rey Guillermo IV (Jim Broadbent). La grabación de la visita al palacio real va precedida por la puerta de palacio abriéndose, contribuyendo a la idea de que la visita a la corte podría ayudar a Victoria a conseguir su libertad individual. En la corte, el rey, en mitad de la fiesta, manifiesta su apoyo a Victoria mediante la humillación de la duquesa de Kent en mitad de la propia fiesta.

La metáfora se puede interpretar de una forma alternativa, ya que la fiesta del rey conlleva la introducción de un nuevo político que, de una forma no violenta, también busca la manipulación de Victoria en su propio beneficio, el Vizconde de Melbourne (Paul Bettany). Ya se avisa al espectador del peligro de su figura mediante las “clases” que Albert recibe sobre Victoria, mostrándolo como un embaucador. Así pues, éste consigue ganarse el favor de Victoria, por lo que la apertura de la verja de palacio podría interpretarse como una apertura engañosa. La princesa podría creer que conocerlo iba a ayudarla a alcanzar su libertad, aunque no fuera exactamente así.



© Aurum Producciones

Más tarde, tras la muerte de su tío, Victoria es coronada como reina de Inglaterra. El llegar a ser reina conllevaba que ella se desvinculase del palacio de Kensington, por tanto, dejara su “prisión”. No obstante, esta aparente libertad no duraría mucho. Así nos da a entender el director al introducir otra secuencia en la que la verja del palacio se vuelve a cerrar, pero esta vez con un sonido muy seco y potente. Esto se debe a que el Vizconde de Melbourne, la nueva amenaza, consigue ganarse la confianza de la reina y consigue rodear a la reina de damas de honor partidarias de su causa. La forma en la que consigue ganarse su confianza es ofreciéndole una fórmula para apartar a la duquesa de Kent y al barón Conroy de la vida de Victoria, ofreciéndoles aposentos muy alejados de la presencia de la reina. Es decir, el Vizconde de Melbourne ayuda a Victoria a conseguir su ansiada “libertad”. No obstante, esta aparente libertad esconde el hecho de que este personaje se convierte en el nuevo titiritero que maneja a Victoria a su antojo, pero de un modo no violento. Esto se refleja en un momento significativo en el que Victoria escribe una carta a Albert, pero todo lo que contiene dicha carta va relacionado con la figura del Vizconde de Melbourne, algo que no le sienta bien al propio Albert.

Debido a la amenaza que constituye este nuevo actor, Albert decide venir a visitar a la reina para hacer acto de presencia de nuevo en su vida. Esta visita es característica debido a que Albert también le expone a Victoria sus ideas políticas, vinculadas a la construcción de viviendas para ayudar a las clases sociales y a los marginados. Como era de esperar, Victoria reacciona positivamente a estas ideas.

La política merece atención especial en este film. Como ya se ha comentado anteriormente, *The Young Victoria* está dirigida a una audiencia bastante amplia en la que se incluyen personas con

mayor o menor (des)conocimiento histórico-político. Así pues, para que un tema tan complejo como es la política llegue a toda la audiencia, ha de ser simplificada lo máximo posible. De esta forma, en este largometraje la política está representada de forma maniqueísta y muy polarizada, siendo los representantes de las dos principales corrientes Albert y el Vizconde de Melbourne. Albert es “el bueno”, su política consiste en construir viviendas para las clases sociales y los marginados. Por otro lado, el Vizconde de Melbourne es “el malo”, partidario del *laissez faire*, de la política de no intervención en las clases sociales más bajas. Este es el máximo reflejo político de la película, sin más matices ni ideologías. Victoria está de acuerdo con las políticas de Albert. No obstante, al estar embaucada por el Vizconde de Melbourne, no puede llevar a cabo estas ideas.

Precisamente, su manipulación sobre la reina llega a su punto álgido cuando, poco después, pierde las elecciones generales en Inglaterra. Su adversario político, Sir Robert Peel (Michael Maloney), se ve obligado a pedir la confianza de la reina para formar gobierno. Para ello, le ofrece integrar algunas damas de su favor en la corte de Victoria, a lo que la reina responde con su negativa. Esto provoca una crisis de desgobierno y unos disturbios generalizados en Inglaterra. Debido a esto, la reina sufre un constante descrédito, siendo satirizada por los diarios nacionales, o siendo llamada en numerosas ocasiones *Mrs. Melbourne* (la señora de Melbourne). Esto constituye el momento epifánico del *Bildungsroman*, en el que el protagonista joven e inexperto se ve obligado a pasar por una experiencia dolorosa para poder integrarse y comprender el mundo adulto. Así, la experiencia dolorosa para Victoria es la humillación de su propia imagen. Por tanto, la solución que propone Victoria a esta crisis (tanto nacional como personal) es la de escribirle a Albert para contar con su apoyo en esta crisis y para que se case con ella. Esta crisis le ha servido a Victoria para darse cuenta de que desde el principio tuvo un apoyo sincero de un igual que en ningún momento mostró tendencia a aprovecharse de ella para su propio beneficio.



© Aurum Producciones

El matrimonio de Victoria y Albert consigue ayudar a Victoria a resolver sus problemas estatales debido a que, entre otras cosas, el nuevo rey consorte consigue alejarla de las redes del Vizconde de Melbourne. Por tanto, su matrimonio consigue calmar las tempestades. No obstante, Victoria comienza a sentir que Albert empieza poco a poco a acaparar todas las tareas de palacio dejándola a ella en un segundo plano y, en un momento concreto, le recrimina su actitud argumentándole que “¡me tratas como a una mujer!” Tras esta pelea, la pareja de monarcas se mantiene distante hasta que, en una ocasión determinada en la que la reina salió de palacio, un espontáneo le dispara y, en el último momento, Albert consigue proteger a Victoria del balazo recibéndolo él en su lugar. Esto serviría a Victoria como una segunda (y menor) epifanía que le haría recordar que Albert es un aliado para ella y no alguien que busca tomar el control sobre ella, como ya hicieron otros con anterioridad.

Tras la escena de Albert recibiendo el tiro, la película concluye con Victoria y Albert teniendo su primer hijo, y con unos datos político-biográficos sobre los años posteriores del reinado de Victoria.

Entre ellos caben destacar que tuvieron descendientes en las grandes monarquías europeas, que llevaron a cabo reformas en educación, bienestar e industria, que apoyaron enormemente a las artes y las ciencias mediante la *Great Exhibition* y que Victoria ha sido la monarca inglesa que más años ha reinado en toda la historia, si bien actualmente ese mérito ya lo ostenta la actual monarca británica, Isabel II, que ha superado los 63 años de Victoria). Estos datos merecen un análisis particular, puesto que buscan contar los últimos años del reinado de Victoria muy brevemente a una audiencia no necesariamente especializada en la historia británica del siglo XIX. Todos estos comentarios finales son de carácter laudatorio hacia la figura de Victoria (y Albert), mostrándola como una monarca con una gran relevancia internacional a la par que interesada en la mejora de las condiciones de su propio país. No obstante, estos datos tienen una tendencia claramente positiva, dejando de lado los numerosos hechos negativos realizados por el Imperio Británico como su política colonial o sus numerosas guerras (algunas terminadas en derrota, como la guerra de los Boer).



© Aurum Producciones

La imagen de la reina Victoria presente en esta película ha sido la de una reina humanizada, la de una persona que ha tenido una vida complicada llena de decisiones difíciles. Es una Victoria con la que el público puede empatizar fácilmente, ya que la gran mayoría habría tenido malas experiencias en el paso de la adolescencia al mundo adulto. La figura de Melbourne es significativa al ser un político capaz de engañar y embaucar a una persona. Destaco esta figura porque la política está muy presente en toda la historia contemporánea, y este tipo de político es una realidad muy común en el imaginario colectivo actual. Victoria ha cometido un error en el que cualquiera podría haber caído. Por tanto, la Victoria presente en esta película es la de una monarca cercana y accesible. Debido a esto, los datos ofrecidos al final de la película sirven para abordar la imagen positiva que se ha construido de la imagen de Victoria. Victoria no es simplemente una reina capaz de gobernar por sí misma, sino que su reinado ha significado una época de éxitos políticos que han de tenerse en cuenta.

También merece especial atención el carácter de Victoria en esta película. La reina es una persona con la que el espectador puede empatizar e identificarse, y para esto el director busca crear a una Victoria con un carácter fuerte y estoico, capaz de enfrentarse a situaciones adversas (con éxito o sin él). Añadido a esto, cabe destacar el episodio en el que grita a Albert: “¡Me tratas como a una mujer!”, Victoria es consciente de su propia condición de mujer en el siglo XIX gobernando en un mundo gobernado por hombres, y lucha porque eso no le afecte como monarca. Una mujer que no se subyuga ante el patriarcado es un elemento digno de alabanza en la sociedad del siglo XXI, aunque se haya representado *avant la lettre*.

A modo de conclusión, este biopic sobre Victoria nos presenta a la reina más humanizada, teniendo en cuenta que, al ser un icono lleno de bastante polémica en un siglo XXI destacado, entre otras cosas, por un fuerte revisionismo histórico. El hecho de que, aun teniendo estas variables en cuenta, Victoria haya sido presentada de forma tan positiva indica que el director y los productores ya tenían una predisposición positiva ante su figura (posiblemente por compartir un ambiente angloparlante), y el hecho de que esta imagen de la reina sea accesible a tantos espectadores indica que la reina Victoria mantendría una buena imagen de cara al futuro.

Otro aspecto destacable de este tipo de representación ha de comprobarse a lo largo de la representación de figuras reales de la talla de ésta. Anteriormente, este tipo de personajes se mostraban de forma severa y seria ante el público, siendo personajes que imponían autoridad a la gente. Victoria también fue mostrada de esta forma. No obstante, a lo largo del tiempo, lo autoritario ha ido dejando paso a lo más personal, a la cara más desconocida y humana de los líderes representados. *The Young Victoria* demuestra que la visión de un monarca o un líder político puede cambiar a lo largo del tiempo y, debido a que nunca podremos saber la verdad sobre su carácter, solo podremos aventurar la reconstrucción de perfiles extraídos de documentos históricos. Aun así, es curioso el hecho de que las representaciones sean reflejo de un momento histórico determinado y, no siendo ninguna de ellas “errónea”, pueden dar lugar a una multiplicidad de perspectivas sobre un mismo personaje.

Bibliografía

- CAMARERO GÓMEZ G. (ed.), *Vidas de Cine: El Biopic como Género Cinematográfico*, T & B Editores, Madrid, 2011.
- FORCEVILLE C., & URIOS-APARISI E. (eds.). (2009). *Multimodal Metaphor, Volumen 11 de Applications of cognitive linguistics*. Walter de Gruyter, 2009.
- HIBBERT C., *Queen Victoria: A Personal History*, Harper Collins Publishing, London, 2000.
- LAKOFF G., & JOHNSON M., *Metaphors We Live By*, The University of Chicago Press, London, 1980.
- MORDECAI M., “What Is an Initiation Story?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19, 2, (1960), 221-228.
- PÉREZ BOWIE J. A., “Los Hipotextos del Biopic”, en GIL GONZÁLEZ A. & PÉREZ BOWIE J. A. (eds.), *Ficciones Nómadas: procesos de intermedialidad literaria y audiovisual*, Edypro Pigmalión, Madrid, 2017, 273-309.
- SALVADOR VENTURA F., “Fidelidad y Fidedignidad en la relación entre el Cine y la Historia”, en SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine e Historia(s)*, Université Paris-Sud, Paris, 2015, 17-37.
- WILSON A., *Victoria: A Life*, Penguin Press, London, 2014.
- WOODHAM-SMITH C., *Queen Victoria: Her Life and Times 1819-1861*, Hamish Hamilton, London, 1972.

Sección 2 Recientes filmaciones

HIJOS DEL TERCER REICH
(*Unsere Mütter, unsere Väter*, Ph. Kadelbach, 2013)

Generation War (Unsere Mütter, unsere Väter, Ph. Kadelbach, 2013)

Grad. Jesús Ángel Marchán Doña
Historiador
Universidad de Granada

Recibido el 16 de Julio de 2019

Aceptado el 15 de Septiembre de 2019

Resumen. El siguiente artículo trata la concepción de la II Guerra Mundial bajo la perspectiva de la producción alemana *Hijos del Tercer Reich (Unsere Mütter, unsere Väter)*. El título original, traducido literalmente como “Nuestras Madres, Nuestros Padres”, sirve como preámbulo a lo que vamos a ver en la miniserie. Este análisis se centrará en los distintos modos y mecanismos de representación empleados para transmitir setenta años después, la sociedad civil y castrense de la Alemania Nazi. La serie está dividida en tres episodios, cada uno corresponde a una etapa de la guerra, y narra la historia de cinco amigos que sirven como vehículos para transmitir al espectador una aproximación a los sentimientos que vivieron en aquellos tiempos. Mediante *Hijos del Tercer Reich* se puede corroborar la potencia de la imagen para traer el Pasado a nuestros días con erudición, tensión dramática y entretenimiento.

Palabras clave. Representación, Imagen, Miniserie, II Guerra Mundial, Nazi.

Abstract. The paper deals with *Generation War (Unsere Mütter, unsere Väter)*, a German miniseries offering a perspective on the World War II. The original title, translated into English literally as “Our Mothers, Our Fathers”, prepares the way to watch each episode. The analysis is focused on the different ways and mechanisms used by the director to represent both civil and military societies during Nazi Germany, more than seventy years after the fall of the regime. The series is divided into three episodes, each of them corresponding to a stage of the war, and tells the story of five friends. Following their lives, the spectator becomes closer to the feelings of each of them, during the different time periods. Through *Generation War* one can corroborate the power of the image to bring the Past to our days with erudition, dramatic tension and entertainment.

Keywords. Representation, Image, Miniseries, World War II, Nazi.



Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / TeamWorx Produktion

La trama de esta miniserie de factura alemana arranca con la presentación de los cinco protagonistas que nos darán una visión desde palco de la sociedad alemana a las alturas de 1941. A través de tres capítulos veremos cómo el desarrollo de la II Guerra Mundial, en concreto, la *Operación Barbarroja* (invasión nazi de la URSS) y la *Operación Tifón* (contraofensiva soviética) marcarán a fuego la vida de los protagonistas. Los capítulos que componen la miniserie son: *Otro tiempo* -primera ofensiva alemana hacia el Este-, *Otra guerra* -respuesta de los rusos hacia la ofensiva, y retroceso alemán-, y *Otro país* -ocupación de Berlín por las fuerzas soviéticas y caída del nacionalsocialismo-. Wilhelm Winter es el *guía* que nos acompaña en esta epopeya sin héroes, en la que simplemente los cinco protagonistas se centran en sobrevivir. Lo que hace diferente a *Hijos del Tercer Reich* es que nos presenta a miembros del ejército nazi como protagonistas. Al ser humanizados, nos invita a asomarnos a las angustias, dilemas morales y dolor que sufrieron los soldados de uno y otro frente. Nos presenta a personas con aspiraciones al final de la guerra, rostro y nombre -una historia-, que forman las filas alemanas. Esta visión entra conflicto con la frecuentemente representada, frente a la masa homogénea sin rostro ni piedad, nos pone de manifiesto la realidad del otro lado de la batalla.

Su título original *Unsere Mütter, unsere Väter* -Nuestras madres, nuestros padres- nos adelanta las intenciones del producto: nos va a representar una dimensión humana del ejército de Hitler. Se van a alejar de la construcción clásica en el cine del nazi sádico y cruel, para mostrarnos la capacidad de cambio e involución que tiene la guerra. Aquellos que lucharon en ambos bandos no lo hacían por su naturaleza intrínsecamente violenta, sino por unas circunstancias que abocaban a la violencia extrema y a la destrucción.

Los primeros minutos del metraje se centran en una fiesta de despedida para Wilhelm, Friedhelm y Charlotte, ya que han sido destinados al frente ruso -nos encontramos en los meses de verano de

1941-. Esta reunión inmortalizada mediante una fotografía, representa cómo las categorías raciales impuestas desde el núcleo ideológico del Tercer Reich se insertaron en la sociedad alemana, que, pese a estar en la panoplia ideológica de algunos alemanes, no representaba a su totalidad. Al espectador le puede producir una amalgama de sensaciones al ver a soldados alemanes de uniforme -uno de ellos oficial- beber y reír con un judío.

Los cinco amigos representan roles arquetípicos que podemos atribuir a la sociedad alemana durante el conflicto. Esto se realiza a través de tres personajes masculinos: oficial reputado del ejército, convencido de la lucha y comprometido con su país -Wilhelm Winter (Volker Bruch)-, un soldado raso sensible y sin aspiraciones en el estamento militar -Friedhelm Winter (Tom Schilling)-, y un joven sastre judío hijo un combatiente de la I Guerra Mundial y amante secreto de una de las protagonistas -Viktor Goldstein (Ludwig Trepte)-; y dos personajes femeninos: una joven alemana deseosa de ayudar a su patria que ingresa como enfermera voluntaria en la Cruz Roja -Charlotte (Miriam Stein)-, y una camarera con aspiraciones a convertirse en una estrella -Greta Müller (Katharina Schüttler).



Arriba: Viktor, Wilhelm y Greta

Abajo: Greta y Friedhelm

Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / TeamWorx Produktion

Siguiendo con la trama vemos una promesa, un recuento de todos en el mismo sitio en el invierno “La Navidad en Berlín”. Esta promesa, vista desde la butaca cómoda y confortable que nos da el presente, nos puede resultar enternecedora, como una vaga esperanza con un alto porcentaje de probabilidades de que no se cumpla. Pero para ellos el hecho de separarse se concebía como un mero trámite, hasta que la victoria de Alemania se materializase. Este pensamiento no podemos circunscribirlo al país germano, deberíamos extenderlo hacia todo el Mundo, ya que los ejércitos de Hitler se concebían como invencibles. Esta primera parte de la Historia termina con el principio del fin para el ejército nazi: la llegada del *General Invierno*. Una vez más esta producción remueve nuestras conciencias, poniendo frente a nosotros el sufrimiento de personas, no de soldados nazis. Este episodio -el invierno en Rusia- a menudo nos ha sido representado como una *alegría* para Europa, un alivio que puso freno a las pretensiones insaciables de Hitler, se nos presenta aquí como el rostro de sufrimiento de personas, llevadas allí por la codicia enajenada de su líder. Además, la llegada de la Navidad cae como un obús en la moral de los cinco protagonistas, junto a una toma de conciencia de que la vida de la que se despidieron esa noche de verano no volverá.

Este producto, nos invita a ver a los soldados que lucharon por el Tercer Reich como humanos, nos adentra en la dimensión más personal y emotiva de aquellos que durante mucho tiempo -y aún hoy me atrevería a decir- fueron considerados monstruos sin sentimientos, criaturas fabricadas desde el Reich de los mil años para plantar el horror en toda Europa. Caeríamos en un grave error al pensar que *Hijos del Tercer Reich* pretende exculpar a las fuerzas nazis de las atrocidades cometidas. Más bien busca la redención del militar, atado por sus convicciones de obediencia y servicio a la patria, y carga *la maldad* a espaldas de los altos cargos militares. Aquellos oficiales que junto a Hitler conformaron el grupúsculo ideológico de la *limpieza de sangre*. Esta dualidad es tangencial para el desarrollo de la trama: el conflicto entre la humanidad de los soldados y la barbarie de las órdenes -encarnadas en los oficiales-.

En este punto de la historia, la cámara nos traslada a dos realidades: el frente ruso de la mano de Friedhelm, Wilhelm y Charlotte; y Berlín a partir de las vivencias de Viktor y su familia y la cada vez más enmarañada situación de Greta. Los hermanos Winter y Charlotte encarnan el espíritu del frente donde el mayor miedo no es el propio enemigo -aunque sería un error negarlo-, sino el sentimiento de despertar de una ilusión ingenua. Wilhelm ve cómo se cometen atrocidades en el nombre del país que está defendiendo; Friedhelm siente desde el principio que está participando de la barbarie de la guerra; y Charlotte vive día a día la muerte de hombres que han dado su vida por Alemania.

A través de las imágenes del frente -mezclando tomas coetáneas con modernas a través de la narración de Wilhelm- podríamos hacer una radiografía del estamento militar alemán durante este conflicto. Honor, obediencia, valentía y sacrificio son valores que encarna la *Compañía Galgo*, comandada por Wilhelm Winter. En este punto de la historia es interesante analizar la actitud de resistencia pasiva del hermano menor de la familia Winter -combatiente de la misma compañía-. Este personaje es sobre quién hay que poner el foco para entender qué fue la guerra para muchos hombres.

Mientras que para unos la guerra constituía una oportunidad de conseguir una vida mejor, escapando de la pobreza, la miseria o simplemente el tedio; para Friedhelm fue una condena. Pero no una condena a una muerte casi segura, sino a un sufrimiento latente y progresivo enraizado en lo más profundo que provocará la emergencia de un espíritu nuevo. Un espíritu agresivo y despiadado, sin ser fruto éste de una naturaleza propia, sino de un desquiciamiento total. Esto lo vemos cuando aparece en escena el jefe de regimiento de las SS Hiemer -Sylvester Groth-. En personajes como Hiemer el director no nos muestra ningún atisbo de humanidad y se refleja claramente en la escena en la que asesina a una niña ante los ojos de Friedhelm, Wilhelm y otro soldado de la Compañía Galgo. Este hecho marca un antes y un después en el desarrollo de los personajes.

Si en Friedhelm podemos ver una resistencia pasiva, algo más activa, en Wilhelm vemos otro foco de redención. Alto cargo militar, convencido de los valores castrenses, empieza un tortuoso camino al comprobar que no comparte los motivos de la guerra que está combatiendo. El foco de redención de Wilhelm es verlo como un militar que, pese a que su rango, sigue manteniendo un espíritu noble y humanitario.

El título del cada capítulo nos abre un conducto para colarnos en el subconsciente de Wilhelm Winter -lo podríamos extender a la sociedad alemana-. La concepción de invencibilidad del ejército nazi se diluye y la victoria que estaba cayendo hacia el lado alemán a las alturas de 1943 se ha situado en un peligroso punto neutro. El título nos invita pensar como a partir de 1943 para todos los combatientes se produce una *nueva* guerra en la que los alemanes dejaron de ser invencibles. Vemos variaciones importantes en este capítulo. En primer lugar, hay que destacar cómo el foco de redención, que en el capítulo anterior se situaba en Friedhelm, en los primeros minutos de metraje parece haber desaparecido. En este personaje vemos el poder destructivo de la guerra, una destrucción de la propia humanidad de cada individuo. En este capítulo nos presenta dos perspectivas distintas: los soldados

que llevan en el frente algunos años -los miembros de la *Compañía Galgo*- y los soldados recién llegados. Las actitudes, miradas, gestos e incluso la forma de vestir, nos muestra quienes vienen ilusionados por las promesas inocuas de un líder; y quienes han experimentado el despertar de esas promesas. No tienen nombres, uno de ellos sueña con estudiar con Heidegger, pero Friedhelm conoce bien esa sensación y él ya ha despertado de ella, no hay un *después de la guerra*. Este espíritu queda de manifiesto en una de las narraciones de Wilhelm:

“Cuando vas a la guerra, al principio luchas por la patria. Más tarde, cuando empiezas a dudar, luchas por los camaradas para no dejarles en la estacada. Pero ¿qué ocurre cuando ya no queda nadie [...] cuando ya sólo te puedes mentir a ti mismo. ¿Por qué luchas entonces?”

Wilhelm Winter, a quien en el capítulo anterior vimos con atisbos de duda, en éste se confirman. No cree en la guerra, no tiene esperanza en una victoria que se ha dilatado demasiado, y sobre todo, siente el peso de la culpa de haber conducido a la muerte a tantos hombres. Tras una explosión a unos pocos metros, su compañía da al Teniente Winter por muerto. En este momento Wilhelm Winter recorre un camino distinto al de su compañía. En su huida de los soviéticos -y de la guerra- encuentra una cabaña perdida en el bosque junto a un río, y durante un tiempo vive una vida diferente, una vida de paz alejada de los obuses y disparos, de la muerte y el dolor. El personaje se nos muestra con un rostro más relajado, nos induce a pensar que está dejando de lado los tormentos de la guerra y muestra un pequeño ápice de esperanza.

Pero la guerra vuelve a la vida de Wilhelm, dos soldados lo encuentran por casualidad y reconocen la indumentaria. Tras unos planos breves, vemos a Wilhelm en un establo -que hace las veces de calabozo- y la sentencia dictada por tribunal militar: muerte por pelotón de fusilamiento.

Si analizamos la actitud de los hermanos Winter, veremos cómo esa ansias iniciales de esquivar la muerte se han desvanecido y queda una concepción de la muerte como algo emancipador, es decir, ambos personajes ven en la muerte un alivio.

Wilhelm, indultado de la pena de muerte y trasladado al batallón de desertores, donde les dirige un oficial cuya principal característica es la brutalidad. De nuevo, se nos presenta la dualidad entre la alta oficialidad y los soldados o suboficiales. La producción carga con la culpa a los primeros y con los segundos nos plantea un ejercicio de redención. Nos invita a pensar que esos soldados son personas -como nosotros- e indirectamente nos pregunta cómo habríamos actuado.

Charlotte está viviendo de primera mano los horrores -sin honores- de la guerra en el hospital de campaña. Aquí se enfrenta a mutilaciones, vísceras, sangre, dolor y desesperación. Toda esta amalgama de tormentosas situaciones hará que la ilusión inicial se difumine hasta tal punto de que no quede un ápice. Mientras que los principales campos de acción se centraron en el capítulo anterior en la batalla, en éste la trama discurre principalmente en el hospital militar de Ostroleka -Polonia, a 600 km de Berlín-. Charlotte ha iniciado un romance con el doctor al mando del hospital, ya que da a Wilhelm por muerto. Pero dejando a un lado el romance, que podemos considerar como un elemento más de atención, lo digno de analizar es cómo la enfermera no ayuda a los soldados a recuperarse pronto de las heridas y convalecencias, todo lo contrario, prolonga sus padecimientos para alejarlos de la principal enfermedad que estaba asolando Europa, la guerra.

Avanzado el capítulo, una enfermera rusa enseña a Charlotte el idioma. Esta escena, una mujer que hasta ahora ha encarnado a la perfección el prototipo de la mujer alemana hablando ruso, puede interpretarse como una representación del miedo y la angustia. Una muestra más del convencimiento firme de que los rusos ocuparán el Este y llegarán hasta Berlín.

El avance ruso llega al hospital militar de Charlotte. En esta parte del último capítulo nos pone delante de nuestros ojos una de las mayores atrocidades de la guerra, la violación. Las violaciones masivas es una práctica habitual en las situaciones de conflicto, pero en esta ocasión la abominación ha sido cometida por soldados del ejército *liberador*. No se pretende hacer juicio de valor, ni depurar responsabilidades entre uno y otro bando, simplemente nos muestra cómo la guerra somete nuestra humanidad hasta doblegarla. Ya no existe la esperanza en la victoria, para muchos la única esperanza era que la guerra acabase. Nadie se siente un héroe, sino indeseables.

Greta Müller encarna uno de los roles más estigmatizados de los conflictos, mantener relaciones sexuales con los altos cargos para obtener favores. Aunque en este caso Greta no huye del hambre ni de la miseria, tenemos que tener en cuenta que es una estrategia habitual, cuyo horror no sólo se produce durante el transcurso del conflicto, sino que continúa en el post-conflicto siendo tachadas de parias (Sand 2004: 94-96). Greta tras su visita al frente toma conciencia de la inviabilidad de la victoria auspiciada por el Führer, en su vuelta a Berlín expresa públicamente esta sensación, cometiendo el delito de *derrotismo*, lo que le costó el ingreso en la cárcel del partido nazi y su posterior ejecución.

La historia de Viktor representa la arquetípica representación del drama de ser judío en Alemania durante el nazismo. Denuncia y deportación a un campo de concentración se producen en esta historia. Lo más interesante de este personaje -en ese capítulo y en los siguientes- es su relación con los demás. No hay odio hacia los alemanes -él es alemán-, ni odio hacia el ejército -sus amigos colaboran directamente-. Lo que vemos en Viktor es desesperación ante la idea que ha calado en Alemania y de la que no ve modo de esquivar. Lo que hace a este producto interesante es que no sólo nos muestra las técnicas de supervivencia que tuvieron que desarrollar el pueblo judío, sino que esas estrategias se expandieron a toda Europa. Viktor logra escapar de un tren con destino a Auschwitz y se incorpora a un grupo de partisanos. Es digno de mención aparte la experiencia de Viktor con los partisanos, ya que la miniserie nos muestra un lado a menudo olvidado por la historiografía: el marcado carácter antisemita de las filas partisanas.

Ya no se trata de una operación ofensiva, *Hijos del Tercer Reich* presenta en el último capítulo la desesperación del ejército alemán ante el imparable avance aliado. Podemos observar un cambio sustancial, mientras que antes nos presentaban ciudades con referencias a Moscú, las referencias ahora son respecto a Berlín. La derrota nazi es inminente. No se respira heroísmo ni esperanza, el aire está cargado de una certeza: Alemania perderá la guerra y serán ellos los que carguen con la responsabilidad de las atrocidades cometidas en nombre la nación. Nadie cree en la victoria final, o bien quieren creer, o son obligados a ello. El título *Otro País* puede entenderse no sólo referido a Alemania, sino a ese país propio que nos presentaron al inicio del producto: el sótano del bar de Greta, que ya no volverá a ser el mismo.

En los últimos minutos los protagonistas vuelven a Berlín, pero ni la ciudad ni ellos son como eran en la fiesta de despedida de hace cuatro años. Los cinco protagonistas participaron de la maquinaria de la guerra -de una u otra forma-, y los cinco se ven arrollados por la fuerza de la destrucción y la barbarie. Este producto nos da un mensaje bastante claro: en la guerra no hay esperanza, las victorias que se celebran en un bando, se lloran en el otro. No hay capacidad de cambio, por lo que no hay héroes. A los protagonistas se le desposee de voluntad, son simplemente pequeños engranajes puestos a la fuerza a luchar al servicio de un Reich, para el cual sólo fueron alimento para las moscas. La miniserie concluye en el sitio donde empezó, en el bar de Greta. Allí se reúnen Viktor, Wilhelm y Charlotte y brindan por los vivos.

Hijos del Tercer Reich es una ventana privilegiada a la sociedad alemana y Europa. Un análisis de la psicología de la guerra que nos permitirá empatizar con los que fueron declarados enemigos de la Democracia. Hay que señalar que en ningún momento libera de la culpa a Hitler, o al nazismo. Nos

ofrece la dimensión humana de los soldados que no tienen rostro en las películas, la dimensión más profunda de aquellos que sufrieron el Tercer Reich, incluyendo muchos de los que lucharon para defender a Alemania.



*El peso de la guerra cayendo sobre los 5 protagonistas
Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) / TeamWorx Produktion*

Bibliografía

- DELINGPOLE J., “Generation War does something very un-German –bottles it”, *The Spectator* (3-May 2014) [24-05-2019].
- PLUNKETT J., “BBC2 to air acclaimed German drama series Generation War”, *The Guardian* (18-August-2013) [24-05-2019].
- SCOTT A. O., “A History Lesson, Airbrushed”, *The New York Times* (14-January-2014) [24-05-2019].
- VASAGAR J., “German TV drama confronts a nation’s wartime guilt”, *The Daily Telegraph* (22-March-2013) [24-05-2019].

Sección 3 A propósito de...

MARÍA MAGDALENA (G. Davis, 2018)

Mary Magdalene (G. Davis, 2018)

Dra. Olga Ruiz Morell
Hebraísta
Universidad de Granada

Recibido el 4 de Junio de 2019

Aceptado el 20 de Septiembre de 2019

Resumen. El estudio consiste en una revisión del personaje de María Magdalena en la película del director Garth Davis protagonizada por Rooney Mara. La historia y el personaje que nos presentan el director y las guionistas es el de una mujer judía de su tiempo, la Palestina del siglo I, con sus circunstancias y sus frustraciones. Mediante un hermoso retrato visual, e inspirándose en las fuentes apócrifas, analizamos aquí el viaje que realiza la protagonista y algunos de los personajes que la acompañan, así como el paisaje y los sonidos que se convierten en parte de la historia. Nos enfrentamos a la representación de una mujer judía, cuyo inconformismo y convicción le permitirán encontrar su lugar en un mundo sacudido por la crisis social y religiosa.

Palabras clave. María Magdalena, Jesús, Judas Iscariote, Mujeres judías, Judaísmo clásico, Cine religioso, Cine histórico.

Abstract. This paper revisits the figure of Mary Magdalene in the film by Garth Davis, starring Rooney Mara. Her history and personality, as presented by the director and the scriptwriters, is that of a Jewish woman of her time *i.e.* first-century, Palestine. By means of a beautiful visual portrait based on apocryphal sources, it is to be analyzed the path taken by the protagonist and some other characters surrounding her, while the plot pays attention at the landscapes and sounds that also become part of the story. We are confronted with the representation of a Jewish woman, whose nonconformity and conviction will allow her to find her place in a world threatened by a social and religious crisis.

Keywords. Mary Magdalene, Jesus, Judas Iscariot, Jewish Women, Classic Judaism, Religious Cinema, History on Film.



Denostada por unos, infravalorada por otros, podríamos pensar que la propuesta cinematográfica de Garth Davis sobre María Magdalena, lejos del éxito de su anterior película (*Lion*, 2016), está condenada al olvido cinematográfico. Me resisto a ese olvido, aunque debemos admitir que se trata de una película más artesanal que industrial (si se me permite la metáfora). El director australiano logra construir un relato visual que envuelve -incluso involucra- al espectador o a la espectadora que se deje llevar por la fotografía, la música, los silencios y el guion (no necesariamente en ese orden). Davis nos brinda un relato intimista acerca de una mujer que, asfixiada por la familia, por los convencionalismos sociales y religiosos y por las tradiciones, logra descubrir su valor y su fortaleza, para finalmente dar sentido a su vida. Una historia difícil de construir sin caer en estereotipos o en mojigaterías, pero que en este caso Davis logra con cierta originalidad.

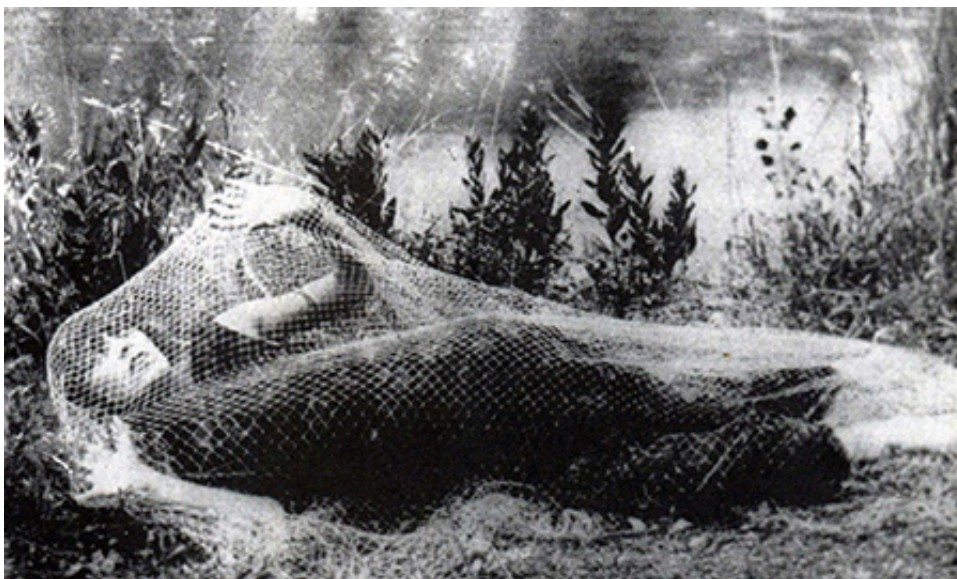
La sinopsis publicada en la web de *Universal Pictures* nos dice que “María Magdalena es el retrato más humano y real de una de las figuras espirituales más enigmáticas e incomprensidas de la historia. La película bíblica cuenta desde un punto de vista biográfico la historia de María Magdalena (Rooney Mara), una joven mujer que busca dar un nuevo sentido a su vida. A pesar de las jerarquías y reglas impuestas por su época, María Magdalena se atreve a desafiar a su familia y unirse a un nuevo movimiento social liderado por Jesús de Nazaret (Joaquin Phoenix), y no tarda en encontrar su sitio en este nuevo camino que les llevará hasta Jerusalén” (1).

Considero que ese camino en la película no lleva realmente hacia Jerusalén; se trata más bien de un viaje introspectivo de una mujer cuyo punto final es la conciencia de su lugar en el mundo.

Las imágenes de la Magdalena

La representación de María Magdalena en el cine ha estado siempre supeditada a la de un personaje secundario -en el mejor de los casos- y definida por los estereotipos asignados a esta mujer a través de las lecturas que se han hecho de los Evangelios y de las tradiciones posteriores. Esos estereotipos responden a los de una mujer pecadora, prostituta o adúltera (parece no haber más opciones de pecado entre mujeres), redimida por Jesús; o la de una mujer enamorada y/o seductora que sigue a un hombre llamado Jesús; incluso la mujer endemoniada a la que Jesús sana.

La primera aparición protagonista de María Magdalena en el cine fue la de Diana Karenne en la película muda *Redenzione* (Carmine Gallone, 1919). Conocida también como *Maria di Magdala*, su título original nos advierte de la imagen representada de la Magdalena. Desde entonces, las diversas imágenes de la discípula de Jesús de Nazaret plasman las tres facetas del personaje: la pecadora, la enamorada y la endemoniada. La María pecadora (inspirada erróneamente en Lucas 7,37-50) ha sido interpretada en múltiples ocasiones. De entre las más “recientes” contamos con la recreación de Joanna Dunham en *La historia más grande jamás contada* (George Stevens -entre otros-, 1965), la siempre espléndida Anne Bancroft, en *Jesús de Nazaret* (Zeffirelli, 1977), la polifacética Debra Messing en *Jesús* (Roger Young, 1999), o Monica Bellucci en *La Pasión de Cristo* (Mel Gibson, 2004). La mujer enamorada del Jesús más humano es la que interpreta Yvonne Elliman en el film *Jesucristo superstar* (Norman Jewison, 1973), o bien Barbara Hershey en *La última tentación de Cristo* (Martin Scorsese, 1988), de acuerdo al personaje de la novela de Nikos Kazantzakis. Mención aparte merece la representación de la mujer endemoniada (de acuerdo con Lucas 8,2 y Marcos 16,9) en la que se inspira la Magdalena de la cinta de animación *El hombre que hacía milagros* y a la que da voz Miranda Richardson (D.W. Hayes y S. Sokolov, 2000).



Diana Karenne en el papel de María Magdalena en *Redenzione* o *Maria di Magdala* (Carmine Gallone, 1919) ©Medua Film

La Magdalena de Rooney Mara se distancia en gran medida de esas imágenes, aunque podemos intuir a la tercera, la endemoniada, a través de una revisión muy sutil. En líneas generales descubrimos aquí un personaje relativamente despojado de estereotipos en el que una nueva perspectiva, la de una mujer judía del siglo I que elige el discipulado y la labor pública dejando atrás las restricciones de su situación como hija o hermana, nos oferta una imagen un tanto refrescante por lo novedosa. La interpretación de Mara es espléndida. Nos presenta a una María distante, inquieta, frustrada, que se convierte en una mujer firme, tranquila y pausada. En ciertos momentos parece distante, con un rostro enigmático, casi inexpugnable. Pero enseguida aparece otro rostro, el de una mujer llena de misericordia, con una sonrisa abierta y sincera que deleita.

Una mujer del siglo I

La cinta, especialmente en sus momentos iniciales, retrata de una manera sencilla, pero espléndida, la vida de las mujeres del judaísmo del siglo I de la EC. Indudablemente nos encontramos en un periodo convulsivo del judaísmo palestino, una sociedad que se encamina a un colapso del que surgirán -y por necesidad se nutrirán- dos grandes movimientos: el cristianismo y el judaísmo clásico (llámesele rabínico). Ciertamente es que las circunstancias religiosas y sociales de cada grupo -ya fuera el Frente Judaico Popular como el Frente Popular de Judea u otros disidentes (*La vida de Brian*, 1979)- varían; pero en cualquiera de esas corrientes las mujeres, si bien compartían unos pocos ámbitos, vivían en espacios distintos a los de los hombres, tanto en lo privado como en lo público. Ya se diría en el Talmud de Babilonia que “las mujeres son un pueblo aparte” (Tratado *Shabbat* 62a). En ese sentido, la cinta nos presenta una población, la de Magdala, donde las mujeres permanecen dentro del hogar, cuidando y cuidándose, y salen de él, para trabajar y, cuando corresponde, para rezar. En cambio, los hombres parecen llevar una vida más ligera. “¡Qué suerte tener tanto tiempo libre!”, en palabras de la protagonista. Es en ese tiempo y espacio precisamente en el que vive María, una mujer de su época, pero insatisfecha y disconforme con su situación. Desde el comienzo de la cinta se nos dibuja a una mujer sensible y valiente, capaz de una compasión arrolladora. La primera escena nos advierte de su capacidad y singularidad. Posteriormente, a raíz del compromiso matrimonial -circunstancia por la que toda joven debe pasar- María se siente al límite de su capacidad de sumisión o aceptación; no se trata de un rechazo personal hacia su prometido, sino del rechazo hacia la situación. No lo quiere a él, pero tampoco quiere otro marido, simplemente persigue otra vida. No reivindica a las mujeres de su tiempo, sino a sí misma. Se trata de una lucha personal, de la necesidad de controlar su propia vida, de conocer y ocupar su lugar en el mundo, no el que se le haya asignado en un orden fosilizado. Por ello, desde el primer momento, María Magdalena, a pesar de su apariencia frágil, se mostrará fuerte y coherente. A partir de la combinación de una aparente fragilidad y ternura, junto a la fortaleza de carácter, Mara logra enriquecer el personaje.



©Universal Pictures International

Hombres y mujeres: dos mundos apartes

Esa sociedad dividida entre hombres y mujeres, dos grupos que conviven por separado, se representa en la sinagoga. Bajo un mismo techo, cada uno ocupa su lugar con su conjunto. Como mujer, María no puede estar en ese espacio religioso de carácter público cuando y como quiera, y mucho menos por una decisión individual y espontánea. Ese hecho y esa escena resumen su situación en la vida y ante la que se rebela. Por eso mismo es por lo que los demás, fieles al orden social imperante, la creen poseída por demonios.



©Universal Pictures International

Pues precisamente esos dos mundos aparte, el de mujeres y hombres, serán los que den sentido a la posición de María junto a Jesús, como discípula. A través de ella, Jesús incorpora a las mujeres a su grupo. Hasta entonces, temían ser bautizadas por hombres o viajar en compañía de ellos, por lo que no podían seguir a Jesús. Junto a la transformación de la Magdalena, su incorporación al grupo de discípulos de Jesús y su papel como líder de mujeres y transmisora de su maestro es tema fundamental de la película; de hecho, se trata de uno de los grandes aciertos del guion.

Precisamente las guionistas, tanto la veterana Helen Edmundson, autora de textos originales y adaptaciones de clásicos de la literatura y del teatro, como Philippa Goslett, dedicada principalmente a historias de mujeres y biografías, no parecían pretender ahondar en el aspecto religioso de la historia, sino, por el contrario, recuperar un personaje histórico femenino marginalizado, darle su espacio y justificarlo. Para ello, buscan el lugar más apropiado y verosímil de María junto a Jesús. Jesús pregunta a María qué decir a las mujeres, la convierte en su interlocutora, de modo que hombres y mujeres permanecen en sus espacios, sin que en la mente de nadie esté romper esa estructura. Jesús pide a María que sea sus manos entre las mujeres. Otra propuesta hubiera resultado del todo anacrónica. Jesús bautiza a María, pero a partir de ahí, será ella la que se encargue de bautizar a las mujeres, de consolarlas, acompañarlas en la oración... A través de ella se logra la entrada de las mujeres en el grupo de Jesús. Será la primera entre ellas, ¿como Pedro era el primero entre los hombres?



©Universal Pictures International

Las fuentes de inspiración y documentación

Aparte de alguna aportación original, obviamente el guion se nutre de los textos bíblicos. Si bien el marco general sigue el relato de los evangelios canónicos, las fuentes apócrifas aportan la originalidad del relato, especialmente de la corriente gnóstica, como son los evangelios de María, de Felipe, de Tomás o de Judas, así como el *Diálogo del Salvador* y la *Sabiduría de Cristo (Pistis Sophia)*. Ella es equiparada al propio Pedro, al que finalmente supera en el afecto y apoyo de Jesús. Esa confrontación y rivalidad que leemos en esos apócrifos se plasman en la película. También percibiremos la complicidad entre María y Jesús, la reivindicación de Judas Iscariote, los escrúpulos ante la figura de Pedro, así como la verdadera naturaleza del Reino de Jesús de la tradición gnóstica.

Lo que podríamos suponer como invención de guionistas y director, responde en muchos casos a fuentes documentales antiguas “oficiosas”.

Los personajes en torno a María

De especial interés es revisar a algunos de los personajes a través de sus relaciones con María Magdalena. Los personajes, así como los actores y actrices que los interpretan, por lo general son acertados, tanto en lo que respecta al peso que se les concede en el relato, como en la representación que de ellos se ha elaborado.

El ámbito doméstico y familiar es retratado en la primera parte de la película. La ausencia de fuentes documentales permite mayor libertad en dicho retrato, que se dibuja de nuevo por separado, en dos ámbitos, el femenino y el masculino.

Mediante el padre y los hermanos se trazan perfiles masculinos ante la tradición, de una manera que se podría considerar atemporal y universal. Son hombres de una pequeña localidad galilea del siglo I, que bien podrían serlo de cualquier otra localidad y de cualquier tiempo. Frente a una joven insatisfecha y rebelde, se sitúa, en primer lugar, un hombre afectuoso, carente de la valentía que posee ella misma. Se trata del padre, Elías (Tchéky Karyo), quien, incapaz de respaldarla o rechazarla, se retira dejando la decisión en manos de otros. En segundo lugar, los hermanos más jóvenes, Aarón (Jules Sitruk) y José (Ryan Corr); el primero prácticamente invisible y el segundo un solidario y revisionista que no duda en respaldar una corriente de renovación, pero en lo público y en lo masculino. En el hogar y

ante una hermana pierde toda su fortaleza luchadora, posiblemente hasta sus convicciones, y calla. Por último, interviene el hermano mayor que ejerce de tal, Daniel (Denis Ménochet). Un hombre seguro del orden establecido, del lugar que ocupa cada uno y cada una en la sociedad y en la familia. Toda mujer debe casarse y tener hijos, otra opción es un sinsentido, sería antinatural. Cuando ella se siente incapaz de someterse, él no duda en celebrar por su propia mano un exorcismo mediante el que expulsar al demonio que confunde a la joven, única explicación que justifica esa actitud. El padre y los hermanos menores serán testigos mudos, sufriendo por ella, pero cómplices en su silencio.

Entre las mujeres, además de María, y una madre ausente a la que se alude solo para encarnar el modelo matriarcal, se encuentran las esposas de los hermanos Raquel (Ariane Labed), Sara (Hadas Yaron) y Lía (Shira Haas). Destaca la primera de sus cuñadas, amiga y compañera. Es una mujer que asume y acepta convencida su posición en la sociedad patriarcal. Valora las cualidades de María, pero frente a la insatisfacción de esta, no comprende su actitud y la delata. Para ello recurre al control masculino representado por su marido, Daniel. Las escasas dudas que siente ante la motivación de su cuñada responden al cariño, pero son superadas de inmediato por su compromiso hacia el orden social y familiar. Por todo ello, María, acompañada de una numerosa familia, se encuentra sola en Magdala.

En el entorno público, fuera ya del ámbito familiar y de la propia Magdala, se diversifican los personajes, marcados ya por la tradición de los textos cristianos.

El Jesús de Garth Davis no sobresale en la escena, algo que puede sorprender precisamente por la elección de su intérprete, Joaquin Phoenix, un actor por lo general potente que, para bien o para mal, se hace notar. En este caso, a mi entender, el director y el actor logran transmitir una fuerza contenida mediante la que Jesús no se hace con el protagonismo en ningún momento. La heroína será siempre María, hasta el punto de que no viviremos ningún episodio sobre él si no lo presencia ella. El relato se verá solo a través de sus ojos, por lo que cuando María no lo ve, Jesús desaparece de la escena.



©Universal Pictures International

La llegada de Jesús a la vida de María no viene de la mano de la redención, como es lo habitual. Será decisivo el instante en el que él niega la presencia de ningún demonio. Él le ayuda a despejar sus dudas y descubrir su sitio en la vida. No hay perdón, sino instrucción, por lo que ella siempre se dirigirá a él ya como Rabí, “mi maestro” (como se menciona en Juan 20,16), y sus diálogos serán los propios de un maestro con su discípulo. La sutileza con la que se retrata la intimidad entre ambos,

tanto en sus diálogos como cuando María le lava los pies, transmiten complicidad, sin caer en la frivolidad de la tensión sexual.

En cuanto a los discípulos, a los que se suma la propia Magdalena, destacan dos: Pedro (Chiwetel Ejiofor) y Judas (Tahar Rahim). Ambos mantienen un diálogo que nos adelanta la relación que cada uno mantendrá con la nueva discípula: Pedro se lamenta diciendo que “ella los dividirá”, mientras que Judas se congratula vaticinando que “ella le seguirá como nosotros”, a lo que un Pedro reacio responde que “la gente los juzgará”. En efecto, Pedro es el líder de los discípulos, la mano derecha del maestro, pero carece de la espiritualidad que sí aportarán María o el propio Judas. Es un estratega y un político, más cercano al Pablo manipulador, ideólogo de la Iglesia, que el tradicional Pedro, simple y espontáneo. Con la incorporación de María al grupo, como discípula destacada, él se siente desplazado, a lo que se suma el recelo por ser ella una mujer entre hombres. Será el más duro con ella; ve la singularidad de la joven, pero es capaz de pronunciar frases duras y recriminaciones contra ella. La rivalidad y los reproches de Pedro coincidirán con la tradición recogida en los textos gnósticos. No obstante, no se dibuja en absoluto como un personaje malvado, sino tremendamente humano, creyente y fiel a Jesús, hasta donde sus miedos y sus convicciones sociales se lo permiten.



©Universal Pictures International

Una de las grandes bazas de la película es el personaje de Judas. Entre los discípulos, el más cercano a María, y precisamente a través de esa relación llegamos a conocerlo y comprenderlo mejor. No es en absoluto el traidor de los evangelios canónicos, sino el discípulo fiel y visionario de Jesús del evangelio apócrifo de Judas. Representa a un judaísmo rebelde y esperanzado en la llegada del fin de los tiempos. Cabe destacar que el mérito no es solo del guion, sino del propio intérprete; nos regala un gran personaje.

Los sonidos y las imágenes

Un breve apunte sobre alguno de los elementos audiovisuales más significativos de la película. Para construir el relato de María, Garth Davis emplea imágenes y sonidos que representan y apoyan brillantemente la narración. Las piedras, los caminos escarpados, los riachuelos, el lago... La naturaleza cobra protagonismo, hasta el punto de que en las aldeas (Magdala y Caná) no se ve más

que alguna cueva o pequeños edificios (entre los que destaca únicamente la sinagoga, fundamental en dos episodios de la historia de María). Jerusalén se limita a aparecer a modo de maqueta, vista desde la distancia, detallando solo uno de los patios del Templo y el cenáculo. Los páramos aportan a la película el espacio perfecto de desolación, pero también de vida. En él la protagonista lleva a cabo su viaje físico y espiritual. Al paisaje se une una banda sonora en la que una música sutil se une a los sonidos de la naturaleza para llenar los silencios.



©Universal Pictures International

Pero el escenario más destacable a mi entender, es el agua. Hasta tal punto está presente el agua en la película, que cuando Jesús invita a escuchar en el silencio ese algo que les llama, lo que realmente se oye es el sonido del lago (Mar de Galilea). No obstante, este elemento es especialmente significativo para la protagonista. Está unida a ella como una metáfora de su propio ser. El metraje comienza y finaliza con el agua como espacio en el que María logra siempre encontrarse a sí misma. En la ingravidez que le da el líquido, se desprende de las cargas mundanas y conecta con su propia conciencia, hasta alcanzar un sentido espiritual de tipo místico. “Adoraba estar ahí abajo, como si no necesitara ni mi cuerpo ni la tierra”. Será el medio con el que se trata de rectificar su rebeldía -a modo de un inesperado exorcismo-, para más adelante transmitirle su libertad personal -mediante el bautismo-. En las mismas aguas, en la misma orilla, sufre y se complace; casi muere y casi renace.

* * *

Se trata de una película amable, a pesar de la dureza de ciertas escenas; arriesgada, aunque sin grandes provocaciones; lírica, si bien le falte algo de inspiración. Su ritmo lento podría describirse más bien como pausado o sutil, y en cualquier caso como parte fundamental de la película: es el modo en el que el director involucra a espectadores en el ritmo y emoción del relato.

Notas

(1) <https://www.universalpictures.es/micro/mary-magdalene> [12-05-2019].

Bibliografía

BERNABÉ UBIETA, C., *María Magdalena, sus tradiciones en el cristianismo primitivo*, Ediciones Verbo Divino, Estella, 1994.

BERNABÉ UBIETA, C., “María Magdalena y los siete demonios”, en GÓMEZ ACEBO I. (et alii), *María Magdalena: de apóstol a prostituta y amante*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2012, 21-59.

BURNET, R., *María Magdalena. Siglo I al XXI: de pecadora arrepentida a esposa de Jesús: historia de la recepción de una figura bíblica*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2007.

EHRMAN, B. D., *Peter, Paul, and Mary Magdalene: the followers of Jesus in history and legend*, Oxford University Press, Oxford, 2006.

GÓMEZ ACEBO, I. (et alii), *María Magdalena: de apóstol a prostituta y amante*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2012.

MARCOS, M. y TORRES, J., “El Evangelio de María Magdalena y la literatura gnóstica”, en GÓMEZ ACEBO I. (et alii), *María Magdalena: de apóstol a prostituta y amante*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2012, 119-151.

RUIZ MORELL O., “María la Magdalena. María de Magdala”, en SALVADOR VENTURA F. (et alii), *Autoridad y autoridades de la iglesia antigua*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2017, 63-77.

TASCHL-ERBER, A., “*María de Magdala, ¿primera apóstol?*”, en NAVARRO M. PERRONI M. (eds.), *Los Evangelios: narraciones e historia*, Ediciones Verbo Divino, Estella, 2011, 433-454.

González Palacios, Héctor. Alejandro Magno, Afganistán y el Imperio Británico: la imagen de los griegos en Oriente en *El hombre que pudo reinar* (R. Kipling, 1888/ J. Huston, 1975), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 23, 2019, pp. 39-56.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 23 2019 (ISSN 1988-8848)

Sección 4 Ensayo de transversalidad

Alejandro Magno, Afganistán y el Imperio Británico:
La imagen de los griegos en Oriente en
El hombre que pudo reinar
(R. Kipling, 1888 / J. Huston, 1975)

*Alexander the Great, Afghanistan and the British Empire:
the Image of Greece in Orient. The Man Who Would Be King*
(R. Kipling, 1888 / J. Huston, 1975)

Grad. Héctor González Palacios
Doctorando en Historia
Universidad de Málaga

Recibido el 27 de Noviembre de 2018

Aceptado el 11 de Enero de 2019

Resumen. Este artículo analiza a través del cuento del escritor anglo-indio Rudyard Kipling *The Man Who Would Be King* (1888), la idea de helenidad en las montañas de Afganistán a finales del siglo XIX, relacionándolo con el gusto exótico, las teorías indo-arias, el darwinismo social decimonónico, los intereses británicos en la región y la imagen romántica de la conquista de Alejandro Magno, así como en su adaptación cinematográfica de 1975 de John Huston. En una segunda parte se aborda la presencia de Alejandro Magno en el film y la estética de la escenografía. Son también objetos de análisis en ambas obras la concepción de masculinidad, género y raza, como elementos interrelacionados e inseparables de la imagen de Grecia Antigua en Kafiristán.

Palabras clave. Imperio Británico, Alejandro Magno, Grecia, Kafiristán, Afganistán, Cine épico, Literatura colonial, Género, Raza.

Abstract. This article analyzes the film *The Man Who Would Be King* (1888), a film adaptation of the Anglo-Indian writer Rudyard Kipling tale, by John Huston, in 1975. In this movie, the idea of Hellenism is revisited in the mountains of Afghanistan, at the end of 19th century. Exoticism, Indo-Aryan theories, social Darwinism, British interests in the region and the idealized image of Alexander are studied to understand the construction of the plot. In the second part, the figure of Alexander the Great and the aesthetics of scenography are analyzed. Masculinity, gender and race are also discussed, as interrelated elements in the image of Ancient Greece in Kafiristan.

Keywords. British Empire, Alexander the Great, Greece, Kafiristan, Afghanistan, Epic Film, Colonial Literature, Gender, Race.

1. Introducción

“The Red Kafirs (...) are sometimes credited with an origin which legend traces to Arabia, while on another view it has been suggested that they are descendants of the soldiers of Alexander. The most probable theory is that both racially and culturally they preserve a strain of the same stock as the Aryan invaders of India. Although they have been converted to Islam, they retain a number of pagan customs, in which some would see traces of ancient Greece.” “Red Kafirs of Nuristan”, Nature, vol. 136, issue 3435, 31 de agosto, 1935.

En el 323 a.C. moría Alejandro Magno en Babilonia tras haber conquistado un imperio que se extendía desde la Península Helena hasta el Valle del Indo. Sus generales macedonios se dividirían un imperio multicultural, donde la cultura griega dejaría su impronta por todo Oriente. Los biógrafos de Alejandro y los eruditos posteriores serían testigos de este fenómeno para la posteridad. Uno de los casos más “exóticos” y al mismo tiempo, menos conocidos, sería la presencia griega en la Bactriana y en las tierras de Asia Central, donde el gobierno helenístico fue de hecho más potente que en el Irán seleúcida, más cercano geográficamente a Grecia. Hasta hace relativamente poco, no se conservaba ningún resto material de esta presencia griega en la zona de los países terminados en el sufijo “-stán”. Más de un arqueólogo del siglo XIX y primera mitad del XX se dio de bruces al intentar rastrear a estos helenos (Mairs 2014: 5). Los geógrafos e historiadores griegos habían relatado las maravillas del Valle del Indo y de los soldados macedonios asentados en las múltiples “Alejandrías” fundadas al paso del joven general, pero aparte de aquellos testimonios que sólo podían excitar la imaginación de europeos románticos y algunas hipótesis entre la similitud del arte local y griego, nada garantizaba que fueran reales. A partir de la segunda mitad del siglo XX y, sobre todo, con el descubrimiento en 1966 de Ai Khanoum, la Alejandría en Oxus, con su plano hipodámico y sus sorprendentes edificios puramente griegos, como el gimnasio o el teatro, la situación cambió. La presencia griega en la zona ha quedado testimoniada, así como los constantes intercambios entre Oriente y el Mediterráneo, no sólo materiales, como puede reflejar el arte de Ghandara, sino también culturales, como ha estudiado el profesor Fernando Wulff en la influencia griega en el Mahabharata (Wulff 2008). Aun así, todavía es difícil rastrear la historia greco-bactriana, que a menudo se limita al estudio de sus ricas monedas, en gran medida por los continuos conflictos que desde los años ’70 impiden proceder arqueológicamente en una región siempre basculante entre Rusia, un imperio anglosajón y el islamismo radical.

A pesar de lo limitado de la información, ello no ha evitado a muchos imaginar la presencia de los macedonios y sus descendientes en la misteriosas tierras de Asia Central, que, como Christopher Plummer, en el papel de Kipling, dice en la película de *El hombre que pudo reinar*, “no white man has ever seen since the time of Alexander”. Este es el caso del cuento de Rudyard Kipling, *The man how would be King* (1888) (1) y de su homónima película dirigida por John Huston (1975). Dos personas diferentes y dos momentos distanciados en el tiempo por casi un siglo, que se nos presentan como la excusa perfecta para analizar la imagen mítica de Alejandro Magno por las montañas del este de Afganistán y norte de Pakistán, a través de un mismo relato.

En el relato, dos aventureros, Danny Dravot y Peachey Carnehan, se adentran en las recónditas tierras de Kafiristán, hoy Nuristán, región montañosa de Afganistán oriental, para convertirse en reyes de una región virgen, todavía no explotada por el Imperio Británico a finales del siglo XIX, donde, por su condición de masones, son confundidos con dioses por los indígenas, herederos de Alejandro Magno. Ambos llevan el “progreso” a Kafiristán, pero el orgullo y codicia de Danny, le lleva a intentar contraer matrimonio con una joven, que en el día de la boda, muerde la mejilla del rey, mostrando a todos el engaño. La historia termina con la rebelión de los kafires, la ejecución de Danny y la crucifixión de Peachey, que afortunadamente se salva y consigue regresar a la India, donde lo relata todo al propio Kipling, quien ya había conocido a los dos hombres antes de partir. En definitiva, *The*

Man Who Would Be King es una historia de aventuras que ha sido analizada desde múltiples puntos de vista en el mundo anglosajón (desde la crítica literaria, (Carrington 1955), la carga masónica (Fusell 1958), el reflejo del imperialismo (Balakrishnan 2015; Marx 1999; Chapman & Cull 2009), desde el feminismo (Marx, 1999: 45), desde el poscolonialismo (Graham, 2010: 22-35)...) tanto en su versión escrita como cinematográfica. Si bien estos puntos se tratarán también, el objetivo de este artículo es la imagen que tanto el cuento como la película dan de la presencia de Alejandro Magno y los griegos en la zona de Kafiristán.

2. El cuento: *El hombre que pudo reinar*, Rudyard Kipling, 1888

Rudyard Kipling (Bombay, 1865 – Londres, 1936) es probablemente el mayor referente de la literatura imperial y colonialista británica del siglo XIX. Sus célebres cuentos, poemas y libros como *Kim* o *The Jungle Book*, ambientados en los paisajes fantásticos del noroeste de la India durante el Raj británico, le valieron un Premio Nobel en 1907 y un lugar destacado desde muy joven en la literatura inglesa. Sin embargo, con el tiempo su popularidad se fue degradando, al igual que el Imperio, por su actitud puramente colonialista y racista, mientras las tendencias anticoloniales crecían en la Europa de principios del siglo XX. El que fue paladín cultural del poderío británico quedó relegado a un puesto de segunda fila, estando hoy casi abandonado por los críticos, que, con suerte, lo mencionan solo para espetarle su conservadurismo (Balakrishnan 2015: 9-16). Sin embargo, no se puede negar que fuera uno de los grandes narradores ingleses del siglo XIX y que su obra no tuviera un gran impacto, en especial *The Jungle Book*, convertido por Baden Powell en la Biblia de la *Boy Scouts* y adaptado por Walt Disney a una película de dibujos (1967), que recientemente ha tenido también su versión humana (2016).

Kipling, nacido de una familia de burgueses ingleses emigrados a la India, vivió en su país natal apenas trece años: durante su feliz infancia, hasta los seis, y durante su juventud como periodista, desde los dieciséis hasta los veinticuatro, cuando, tras ganar fama, marchó a Inglaterra para continuar su prolífica carrera de literato (Balakrishnan 2015: 27-34; Kipling 1937: 15-92). A pesar de ello, esos años fueron cruciales para consolidar el tema de su obra, siempre relacionado con la India colonial, el ejército, con el que tuvo mucho contacto durante su etapa de periodista, y la naturaleza, si bien nunca regresaría a su hogar. Apenas un año antes de marcharse de la India escribiría el cuento *The Man Who Would be King*, que refleja muy bien estos tres aspectos.

La historia se cuenta en primera persona, donde el narrador es el propio Kipling, y está dividida en dos mitades con varios años de intermisión por medio. Comienza el relato con Kipling viajando como periodista en un tren de la India noroccidental. En su mismo vagón, encuentra a un rufián inglés, llamado Peachey, quien tras hablar con él, le pide que lleve un mensaje dentro de ocho días a un amigo suyo, Danny, también en otro tren. “Where have *you* come from?” said I. ‘From the East,’ said he, ‘and I am hoping that you will give him the message on the Square – for the sake of my Mother as well as your own’. Se introduce así el motivo por el que Kipling accede a entregar el mensaje: Peachey y Danny son masones (2), al igual que Kipling, una condición de la que siempre se mostró orgulloso (3), y, como tal, le rigen las leyes de la filantropía masona. Así lo hace nuestro periodista, quien aprovecha los espacios entre encuentro y encuentro para narrar su trabajo y recordarnos a los verdaderos reyes del mundo, frente a los que después se dirigirán a Kafiristán (4), así como demostrar su desprecio tanto por los indígenas, muy propio de su mentalidad racial imperialista (Fusell, 1958: 218) (5), como por los misioneros cristianos, imbuido Kipling en su agnosticismo y rechazo, por lo general, a las religiones dogmáticas (Balakrishnan 2015: 177-206) (6).

Tiempo después vuelven a aparecer en su despacho de su periódico Peachey y Danny, quienes le relatan su intención de viajar a las inexploradas tierras de Kafiristán, en una recóndita zona de Afganistán,

con la intención de convertirse en ídolos de aquellas paganas gentes, ya que la India no les ofrece oportunidades, mientras acaban con los puros y el whisky de un perplejo Kipling que los toma por locos. Los dos aventureros, a pesar de mantener una imagen de rufianes, tramposos y vagabundos, como muestran sus propias presentaciones (7), mantienen un halo de caballerosidad y *gentleness* inglesas. Kipling les cede su biblioteca y mapas, como estos le piden, para consultar información sobre Kafiristán, aunque este les advierte que “la información sobre el país es de lo más incompleta e inexacta”. Los libros mencionados a continuación son todos auténticos y la información extraída la propia, tanto de la *Encyclopaedia Britannica*, como los libros de John Wood sobre el Río Oxus, de Henry W. Bellew en el *Union Services Institute* y de H. G. Raverty en sus “Notes on Káfiristan” (Marx 1999: 48-50), que reflejan la pretensión de realismo de la literatura decimonónica. Finalmente, Danny y Peachey firman un contrato con Kipling como testigo donde se estipula:

*“(One) That me and you will settle this matter together: i.e., to be Kings in Kafiristan.
 (Two) That you and me will not while this matter is being settled, look at any Liquor, nor any Woman black, white or brown, so as to get mixed up with one or the other harmful.
 (Three) That we conduct ourselves with Dignity and Discretion, and one of us gets into trouble the other will stay by him.” (Subrayado del autor)*

Tras ello, Kipling sale de la oficina dejando solos a los dos aventureros con los documentos. Al día siguiente, los encuentra disfrazados de predicadores dementes en el *caravasar*, ante una multitud que les ofrece ir en su caravana a Afganistán. Allí, Kipling descubre asombrado los preparativos de Danny y Peachey, que han dispuesto hasta veinte fusiles escondidos para realizar el viaje. Con su despedida termina la primera mitad del relato.

La segunda se inicia una noche, años después, con Kipling en la redacción de su periódico, donde llega un mugriento y semi demente Peachey, quien a trompicones continúa relatando la fantástica historia donde se quedó. Los dos aventureros, tras despedirse de la caravana, se dirigieron hacia las montañas del Hindu Kush, donde descubren por primera vez a los káfires, hombres blancos, esbeltos y rubios, que los toman por dioses cuando disparan con sus rifles. Danny se convierte en su rey, enseñándoles a arar la tierra, combatiendo a otros poblados, entrenando a sus tropas y expandiendo su imperio como “el hijo de Alejandro”. Allí, descubren la existencia de una jerarquía masona del Segundo Grado, que gracias a su conocimiento de la misma, les permite reafirmarse ante los nativos como dioses. Sin embargo, conforme pasa el tiempo, los delirios de grandeza de Danny le llevan a soñar con un Imperio propio adscrito al dominio de la Reina Victoria y a querer contraer matrimonio con una indígena. A pesar de las reticencias de Peachey, que le recuerda el contrato, y de los káfires, que rechazan que un dios se case con una mortal, se celebra la boda, pero al momento de abrazar a la muchacha comprometida a Danny, esta le muerde en la mejilla. Su sangre muestra a todos que no es un dios. Los káfires atrapan a los reyes y ejecutan a Danny, haciéndole caminar hasta la mitad de un puente colgante y cortando las cuerdas, para después cortarle la cabeza con corona incluida. A Peachey lo crucifican, pero sobrevive la noche y los káfires deciden liberarlo (8). La historia termina con el enloquecido Peachey mostrando la cabeza putrefacta de Danny a Kipling y con la muerte de aquel al día siguiente por una insolación.

En primer lugar, hay que señalar que Kafiristán existe en la realidad y que se trata de una provincia montañosa del noreste de la moderna Afganistán, conocida hoy como Nuristán. Su nombre originario significaba “tierra de paganos”, por la multitud de ídolos que adoraban los káfires y que Kipling atestigua (9), hasta que en 1895 el emir afgano conquistó la zona y la sometió al Islam, renombrándola Nuristán, “tierra de la iluminación” (Klimburg 2004). También cabe decir que Kipling nunca pasó por la región (Graham 2010: 23), por la que presenta auténtico pavor (“The people are utter brutes”), y toda su información proviene exclusivamente de los libros citados, todavía hoy rastreables (10). Autores como Edward Marx aseguran que además Kipling obvió ciertos libros contemporáneos con

mayor información sobre la zona para mitificarla (Marx 1999: 56), algo que no debería extrañarnos considerando el misticismo de la masonería y el gusto decimonónico por las tierras inexploradas del hombre blanco, como nos recuerdan la exploración de Livingstone a las fuentes del Nilo, el descubrimiento de Troya por Schliemann, o las novelas de Verne, cuyos héroes viajaban desde el centro de la tierra, hasta la luna, atravesando África en globo. Kafiristán desde luego no era una región olvidada por el público británico de la época por dos motivos: el primero era la importancia de Afganistán en la competición colonial con Rusia (11) y el segundo, el auge del modelo indo-ario (12).

La zona siempre ha sido conocida por sus gentes de piel y ojos claros, de aspecto mediterráneo y ello fue una cantera de hipótesis para una época en la que el imperialismo y el colonialismo encumbraban el racismo y el darwinismo social. La blanquitud de los kafires es leitmotiv de la obra: “Then the Chiefs come round to shake hands, and they was so hairy and white and fair it was just shaking hands with old friends”; “These women are whiter than you and me”; “I know you won’t cheat me because you’re white people – sons of Alexander – and not like common, black Mohammedans”. La pureza y blanqueza de los kafires es señalada constantemente en la obra, a los que además les atribuye una serie de valores sólo por su color de piel, como en esta última frase. Los kafires no pueden mentir porque *son* blancos, aprenden rápido porque *son* blancos (13). La multitud de teorías raciales del imperialismo europeo que asignaban la superioridad de la raza blanca no necesitan ni explicación: la raza blanca era la más desarrollada y, por tanto, debía guiar al mundo hacia la idea de progreso instaurada desde la Ilustración. Kipling no era menos y, como máximo exponente de la literatura colonial británica, era racista en esencia. Para él, los ingleses tenían la responsabilidad de mantener el gobierno y la paz y consideraba a los nativos incapaces del gobierno autónomo (14). Fue él quien en un famoso poema acuñaría la frase “La carga del hombre blanco” (“The White’s Man Burden”), como exponente de la labor ingrata que los blancos debían hacer a la humanidad (Balarrishnan 2015: 39-68). Pero los kafires no sólo son blancos, son *ingleses*: “Two million people – two hundred and fifty thousand fighting men – and all English! (...) ready to cut in on Russia’s right flank when she tries for India!”, le dice Danny a Peachey cuando le comenta sus planes de crear un Imperio de kafires-ingleses al servicio de la Reina Victoria (15). De hecho, uno de los errores de Danny cuando intenta casarse con una nativa es pedirla sencillamente a los jefes de las tribus, a lo que Peachey le advierte: “Keep your hair on, Dan’, said I; ‘and ask the girls. That’s how it’s done at home, and these people are quite English’”. Por si fuera poco, los kafires son considerados por Danny descendientes de Alejandro Magno, otro tema mencionado en tres ocasiones en la obra, autoproclamándose él mismo el hijo del macedonio y la reina asiria Semíramis.

Esta afirmación nos demuestra, en primer lugar la concepción blanca de Grecia durante el siglo XIX y, por la regla de tres, la conexión ingleses-griegos-kafires, como las diferentes fases de una evolución. Según Martín Bernal, en su célebre *Black Athena*, el Romanticismo y su fascinación por Grecia, dentro de su corriente nacionalista y racista, llevó a ser considerada la griega como una cultura autóctona, rechazando la influencia que en la propia Antigüedad se le había dado a África y Asia sobre los helenos (véase, por ejemplo, el mito de las Danaides): Grecia era puramente europea, racional y progresista. Por otro lado, la expansión del estudio del griego en Alemania a partir del Renacimiento, las similitudes entre el griego y el alemán y la Reforma de Lutero, que animaba a recurrir al texto original griego de la Biblia, frente a la versión latina, símbolo de Roma y el catolicismo, llevó a una consideración de Alemania como heredera de Grecia, que se expandió junto al protestantismo por todo el norte de Europa (Bernal 1987: 189-335). Estas ideas se hacen patentes en Inglaterra y en el siglo XIX la imagen de la herencia griega está muy presente: si para Kipling, los ingleses son griegos y los kafires también, los kafires son ingleses.

A ello cabe añadir la expansión en Historia del modelo indo-ario, como origen de la raza blanca o aria. Siempre según Bernal, la fascinación por la India desde el siglo XVIII y los estudios lingüísticos comparados llevarían al descubrimiento de la rama lingüística del indo-europeo, que conducirían a una

asimilación con una raza y a una separación brutal a la larga entre arios y semitas. Así se empezaban a plantear teorías sobre las invasiones de indo-europeos por Eurasia, que llevarían la blanquitud y el progreso, desde su núcleo central, que de forma general se situaba en las zonas montañosas de Asia Central. Una zona esta óptima para el desarrollo de una raza superior blanca, en un época donde las consideraciones geográficas también se valoraban como fundamentales para el desarrollo de la personalidad de los pueblos (Bernal 1987: 224-335). Se trata de una condición que cumplían los káfires al poseer un clima templado según Sir G. S. Robertson, el más célebre explorador inglés de Kafiristán, que, en la misma época de Kipling escribía su cuento, viajó a la región y habitó entre los káfires durante varios meses: “In considering the manners and customs of Káfiristan, the influence of climate and of the physical characteristics of the country must not be forgotten (...). Roughly speaking, the climate of Káfiristan is temperate” (Robertson 1898: 75).

La imagen mística de los káfires como herederos de aquellos griegos perdidos de Alejandro Magno, cuyas historias se conservaban, pero no su civilización, fue un tema recurrente en la época de la búsqueda de las Troyas, las Cnosos y las Atlántidas, en una situación parecida. Los objetos káfires testimoniados por Robertson fueron objeto de comparaciones: “The vestiges of Greek art, (...) the picturesque multitude of gods (...), and the vestiges of their Bacchic hymns (...) may yet recall, for a time, the ancient colony said to been founded by Dionysus at Nyssa, and rediscovered, as compatriots, by Alexander’s troops. (...) They are (...) pure Aryans with a strong basis of Archaic Greek”, afirmaba un oyente en una de sus conferencias (Robertson, 1898: 87-88). Ello llevó incluso a protestas en la prensa inglesa y a llamamientos de salvar a los blancos káfires cuando Kafiristán fue invadido por el emir de Afganistán (Marx 1999: 59-60). Esta ligazón con los griegos sigue presente en algunos artículos actuales, que afirman todavía la presencia de una memoria popular en la región de la descendencia de Alejandro Magno, fruto del recuerdo de la presencia helenística en la Bactriana, aunque también podría ser fruto de la influencia árabe (Sidky 1999).

Sin embargo, los nativos de Kipling, a pesar de blancos, no terminan de abandonar su salvajismo primigenio y ello se pone especialmente en relieve cuando los káfires se rebelan contra Danny. Piensan que es un dios y cuando los defrauda, se arrojan contra él para despedazarlo: “The valley was full of shouting, howling creatures, and every soul was shrieking”. El ejército los traiciona, arrojan a Danny por un precipicio, decapitan su cadáver y crucifican a Peachey, mostrando su ingratitud y barbarismo. Antes de su llegada, los káfires no hacían otra cosa más que combatir entre sí. De ese salvajismo sólo se salva uno de los jefes, Billy Fish, quien se mantiene hasta el final fiel a los reyes y representa la imagen del buen nativo, que admite la superioridad blanca y se resigna a su posición de súbdito. Es, en definitiva, la imagen que tenía Kipling de la función “civilizadora” de la colonización, la educación de las razas. Algunos investigadores han visto en la historia de Kipling una advertencia a los británicos a perder su Imperio si abandonan este propósito (Balakrishnan 2015: 77-79), en especial, si le conceden la autonomía o la tolerancia que tanto odiaba de los liberales (16).

Otro aspecto interesante en el relato de Kipling son las relaciones de género. Es una mujer, a la que pretende tomar en matrimonio, la que finalmente provoca la caída de Danny. El peligro de la mujer como débil moralmente y capaz de destruir un Imperio se manifiesta tanto en el delirio de Danny por contraer esposa, como en la segunda cláusula del contrato entre ambos *gentlemen*. En ocasiones, el racismo y la misoginia se unen, como cuando Peachey le recuerda a Danny su nefasto intento por casarse con una mujer bengalí (17), pueblo hacia el que Kipling sentía especial desagrado (Balakrishnan 2015: 179-188). En el contrato entre Danny y Peachey se muestra muy evidentemente la imagen de masculinidad anglo-india de finales del siglo XIX, que ha sido un amplio objeto de estudio en los trabajos de género (18): la segunda cláusula les obliga a no tomar mujer ni alcohol mientras estén realizando la tarea y la tercera a comportarse con dignidad y discreción. Es una evidente muestra del ideal masculino de contención decimonónica del *gentleman*, capaz de mortificar el cuerpo, privándolo de lujos y soportando calamidades que otras criaturas inferiores -véase mujeres

e indígenas- no podrían. Los pocos soldados que se quedan junto a los reyes al final de relato, huyen sin dilación cuando Billy Fish les da licencia para marcharse, mostrando su debilidad y su condición a medio formar como “hombres ingleses”. Danny afronta su muerte con dignidad, esperando calmado a que los káfires corten las cuerdas del puente. La contención viene favorecida en muchas ocasiones por el carácter militar de ambos aventureros, que participaron en la Segunda Guerra Anglo-Afgana, con el general Roberts, según el propio relato, y a ello se añade el pilar de la fraternidad, representada en la masonería. La insistencia a través de este cuento del ideal de contención no es nueva en el Raj británico, pues se puede apreciar en otros momentos históricos y lugares como una forma de intentar reafirmar la masculinidad, caracterizada, como todos los modelos en una posición pública hegemónica, por su fragilidad y necesidad de autoafirmación (Benderman 1995; Streets 2004; Rose 2010: 121-166).

The Man Who Would Be King ha sido aceptado por muchos como el mejor relato de Kipling por su habilidad narrativa y excepcional para su etapa temprana (Balakrishnan 2015: 77; Carrington 1955: 99-100). El contacto de Kipling durante su etapa de periodista con veteranos militares, que marcaría su literatura (Carrington 1955: 89-118), así como la admiración por el descubridor solitario del momento, le llevaría a un cuento que calaría en un joven John Huston en su cama de hospital a inicios de siglo XX (Chapman & Cull 2009: 153). Sin embargo, tras la Gran Guerra, la imagen de Kipling empieza a deteriorarse: será acusado de reaccionario por escritores como George Orwell u Oscar Wilde (Balakrishnan 2015: 16, 46) y con la descolonización, su literatura irá cayendo en el olvido.

3. La película: *El hombre que pudo reinar*, John Huston, 1975

John Huston (Nevada, MO, EEUU, 1906 – Middletown, RI, EEUU, 1987) es conocido como uno de los más importantes directores y guionistas americanos de mediados de siglo XX, caracterizado por su plasticidad y ausencia de un estilo determinado, pero con una gran calidad en sus películas desde un inicio, que le hizo ganarse a productores y actores y crear auténticos éxitos en pantalla como *The African Queen* (*La Reina de África*, 1951) o *The treasure of Sierra Madre* (*El Tesoro de Sierra Madre*, 1948) (Brill 1997: 1-3), por la que ganaría dos Óscar. Sin embargo, Huston, al igual que Kipling, ha sido olvidado por la gran historia del cine.

El cine de Huston es el cine americano épico de la primera etapa de la Guerra Fría, el cine de aventuras protagonizado por el héroe varón blanco, caracterizado generalmente por su clasismo. La crítica colonial posmoderna no ha ignorado esto y películas como *The Man Who Would Be King* (1975) se han convertido en ocasiones en excusa para tildarlo de imperialista y racista (Graham 2009: 22-35). Sin embargo, su vida está más cerca del progresismo, pues mientras se declaraba anticomunista para evitar ser perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas y realizaba documentales de guerra (19), filmaba películas donde aborda el tema racial desde una perspectiva crítica (20) y atacaba al imperialismo americano, llegando a renunciar a la ciudadanía estadounidense en 1964 por la irlandesa (Morandini 1980). También se le ha remarcado su carácter machista en los héroes de sus películas y en su vida real (21), aunque también esta imagen ha sido puesta en entredicho (22). El director americano se definía a sí mismo como un narrador y gran parte de sus películas son fieles adaptaciones de novelas. Por tanto, en primer lugar, gran parte de sus personajes son de otros autores, lo cual no significa que no tenga él un rol creativo a la hora de ponerlos en pantalla, y, en segundo lugar, el carácter heroico de sus películas le obliga a seguir una serie de convencionalismos de Hollywood inherentes a la sociedad de mediados del siglo XX. Por tanto, el análisis racial y de género aquí realizado no está enfocado única y directamente a Huston, sino al director como reflejo de un momento histórico, lugar y condición determinada.

The Man Who Would Be King nació, como muchas de otras de sus películas, de las lecturas de infancia de Huston, allá por los años '20. Huston se mostraría un apasionado de la obra del británico (Morandini 1955: 110) y, en la década de 1950, en la cumbre del cine épico americano, tomó el cuento de Kipling y se propuso adaptarlo a una película. Sin embargo, el proyecto resultó maldito ya que la muerte de los actores originales, Humphrey Bogart (Danny) en 1957 y Clark Gable (Peachey) en 1960, así como su guionista, Aeneas MacKenzie, en 1962, así como su sucesor, Anthony Veiller, en 1965, retrasó continuamente el proyecto hasta la década de 1970 (Chapman & Cull 2009: 157-159). Además, los escenarios en los que se tenía previsto rodar fueron cambiando, al tiempo que pasaban los años: desde la idea inicial de la India, a Turquía, finalmente desechada esta última por un conflicto diplomático con Estados Unidos y sustituida por Marruecos, con algunas escenas en Pakistán, los Alpes y los estudios de Pinewood en Reino Unido (Chapman & Cull 2009, 155, 161-162). La vida previa de escritor de Huston, le dotó de una gran capacidad para adaptar historias al cine, convirtiendo así el relato de Kipling en un espléndido largometraje que superaba a la obra original (Brill 1997: 4-13).

La película respeta la historia original, así como sus diálogos, pero con un nuevo enfoque y un nuevo significado. El relato toma una narrativa elíptica y, tras una escena de caótico exotismo, que pretende reflejar la India colonial, comienza directamente con la visita del desamparado Peachey (Michael Caine) en el despacho del periódico de Kipling (Christopher Plummer). A partir de aquí se desarrolla un *flashback* de Kipling donde recuerda su primer encuentro. Huston evidencia más el elemento masón y sitúa a Peachey en la estación de tren, robándole el reloj al escritor. En ese momento, se percata de que de la cadena cuelga el símbolo masón y se ve obligado a devolvérselo de incógnito, subiendo en el mismo tren que él. Al igual, que en el cuento, pero con conversaciones más extendidas, Kipling acepta llevar el mensaje a Danny (Sean Connery). Huston añade a continuación una escena en la que Kipling, por su condición filantrópica de masón, intercede por los dos aventureros, también masones, que han sido detenidos por el Comisario del Distrito por hacerse pasar por reporteros y donde estos demuestran su condición de militares, un elemento que el director norteamericano refuerza en su versión del cuento. A continuación, sucede el famoso episodio de la llegada de Peachey y Danny al despacho de Kipling y la firma del contrato para su aventura, aunque Huston introduce aquí una variante: los hombres no conocen la figura de Alejandro Magno y su periplo por Kafiristán, es el propio poeta quien les habla del macedonio. Tras ello, sucede la escena del *caravasar*, donde Kipling le da a Danny el símbolo masón de su reloj, y comienza el viaje a las montañas de los aventureros, que Huston adereza con alguna escena cómica, propia del cine de aventuras. Pasan por Afganistán, donde sufren algún intento de robo, y por las montañas del Hindu Kush, donde casi quedan atrapados, llegando a Kafiristán. La primera escena es quizás un cliché del salvajismo: los dos héroes se encuentran a un grupo de mujeres lavando en el río, cuando miembros de una tribu con máscaras de estética africana les atacan. Peachey y Danny salen en su ayuda, tomando a uno de los asaltadores como prisionero. Cuando llegan al poblado del que son las mujeres, aparece la figura de Billy Fish, que aquí es reconvertido en un viejo militar indio perdido en Kafiristán, que había vivía en el poblado y que actúa de interprete entre los aventureros y los káfires. En el poblado se ponen al servicio de su jefe, Ootah, entrenando a sus soldados y conquistando la ciudad de los salvajes que los acosan, gracias a la superioridad militar occidental. Durante la batalla, Danny recibe una flecha, que se clava en su bandolera y no le hace sangrar. Los káfires empiezan a considerarlo a partir de ese momento como un dios, el heredero de *Sikander* (Alejandro Magno). Su ejército se agranda, sus conquistas se multiplican y Danny es requerido para ir a *Sikandergul*, la ciudad santa de los káfires, donde los sacerdotes pretenden repetir la prueba de la flecha. Cuando le abren la camisa, descubren el símbolo masón que le regaló Kipling, que es el mismo que el símbolo secreto supremo que *Sikander* dejó grabado antes de marcharse. Coronan entonces a Danny y le conceden el abundante tesoro de su "padre". Sin embargo, deben esperar cuatro meses hasta la primavera para poder volver a la India con su tesoro, cuando los pasos estén despejados, tiempo en el que Danny se dedica a gobernar, impartiendo justicia, construyendo infraestructuras y comenzando a sufrir sus delirios de grandeza.

Decide entonces contraer matrimonio y crear una dinastía con una muchacha de nombre Roxanna (Shakira Caine, esposa de Huston), de la que se había enamorado. El resto transcurre igual que en el cuento: Roxanna muere a Danny cuando intenta abrazarla, el pueblo y los sacerdotes se levantan cuando descubre que sangra y no es un dios, Danny y Peachey huyen, Billy Fish se sacrifica y Danny es ejecutado, una escena que Huston puntilla con un canto marcial. Tras ello, la historia vuelve a Kipling y Peachey, dejando a su salida la cabeza cortada de Danny, donde se proyectan los títulos de créditos finales.

Antes de comentar la figura de Alejandro en la película, debemos hacer algunas breves anotaciones sobre el elemento racial y de género en la película. Huston intensifica el elemento militar en ambos héroes, que se convierten en excéntricos viejos soldados que se han visto excluidos de un sistema colonial donde gobierna la burocracia y no el ejército: “Great country –dice Peachey a Kipling en el tren–, or was till bureaucrats took over and ruined everything”. Su carácter militar se manifiesta muy especialmente en la escena frente al Comisario y ambos, durante su etapa en Kafiristán, vestirán el uniforme rojo del ejército británico, que sería también con el que aparecerán en el cartel de la película. Por tanto, una vez más aparece el elemento de la masculinidad ligada al ejército. Huston pinta a sus personajes siguiendo un modelo de masculinidad que muchos autores han identificado que surge y se redefine a partir de los cambios sociales de finales del siglo XIX y principios del XX, desde Estados Unidos a Francia, pasando incluso por España (23), en un momento en el que la mujer está en proceso de conseguir derechos políticos y el imperialismo empieza a deteriorarse, y que pervivirán durante el siglo XX. Se trata de un modelo que ensalza el estado natural del hombre blanco en la naturaleza, como único espacio donde se desarrolla plenamente su verdadera “masculinidad primitiva”, a diferencia de la “civilización”, que, frente a la imagen positiva del siglo XIX, ahora está plagada de mujeres, negros y homosexuales y cada vez más “afeminada” (Benderman 1995: 10-15, 77-120). Huston no hace sino reproducir un modelo cultural, muy presente en todo su cine: el hombre que, a través de una búsqueda de un tesoro, encuentra su propio yo en contacto con la naturaleza (Brill 1997: 33). Peachey y Danny se ven excluidos de la débil burocracia colonial y encuentran consuelo en la aventura y la fraternidad tanto de su amistad, como de la masonería (24), otra de las características de la masculinidad del siglo XX (Benderman 1995; Rose 2010: 142-143). La contención está presente, aunque de manera diversa: Peachey, en una escena, es seducido por una mujer local y, aunque la rechaza finalmente por el contrato, el inglés no muestra signos de disgusto al ver su cuerpo desnudo. Por tanto, el director readapta la masculinidad racial decimonónica de Kipling por una masculinidad moderna, americana y basada en la fuerza física.

Sobre el elemento racial, Huston tuvo que prescindir de los hombres blancos de los que hablaba Kipling debido a que los extras eran marroquíes (Chapman & Cull 2009: 162). En su lugar, los pseudo-kafires dejan de ser *descendientes* de Alejandro Magno, para ser sus *súbditos*, por cuyas tierras había pasado el macedonio hacía dos mil años, fundando la ciudad sacra de *Sikandergul*. Así, uno de los elementos fundamentales de Kipling desaparece. Por otro lado, mientras Kipling describe a los kafires como supersticiosos y asustadizos en su comportamiento, Huston los hace irracionales: cuando los ingleses les disparan con sus rifles, ignoran la muerte y el peligro y se arrojan sobre ellos, como una única marabunta, algo que sucede tanto en las escenas de batalla, como en la final, cuando descubren la humanidad de Danny. El salvajismo y el desprecio de los héroes hacia la cultura nativa se manifiesta cuando los ingleses son acogidos por Ootah, el jefe del primer poblado al que se ponen a su servicio, quien les ofrece que tomen a cualquiera de sus veintisiete hijas o de sus treinta y dos hijos, a lo que Peachey contesta tildándolos de salvajes y Danny reacciona diciéndole “Different countries, different customs”, frase que posteriormente le recordará Peachey en tono burlesco, cuando vean a los kafires jugar al polo (aquí entra la similitud de Kipling de los nativos con los británicos), pero con la cabeza de un enemigo.

Los káfires de Huston atacan mujeres inocentes, practican las peores torturas (25), su comportamiento es animalesco, son torpes en el entrenamiento militar y supersticiosos, llegando a detener una batalla si pasan por mitad de ella los monjes de *Sikandergul*. Durante el trayecto de tren de Peachey y Kipling, en el que el primero en repetidas ocasiones procura devolverle el reloj, se sube un indio occidentalizado comiendo, de forma poco educada y desagradable, una sandía. Molesto, Peachey lo arroja del tren en marcha y después dice al periodista que le estaba intentando robar el reloj, en una escena de racismo cómico. Sólo se salva, aunque también caricaturizado como sirviente, su Billy Fish, el soldado indio que comprende sus limitaciones y actúa como un leal y fiel servidor a los británicos. Su rol es de intermediario, no sólo lingüístico, sino también cultural, entre los británicos, a los que sirve lealmente, y los káfires, cuyas costumbres ha asimilado en gran parte, como el salvajismo o la superstición (Brill, 1997: 36-37). A diferencia de la obra de Kipling, el elemento racial en Huston es fruto de una tradición cinematográfica del género de aventuras, más que un darwinismo social implícito.

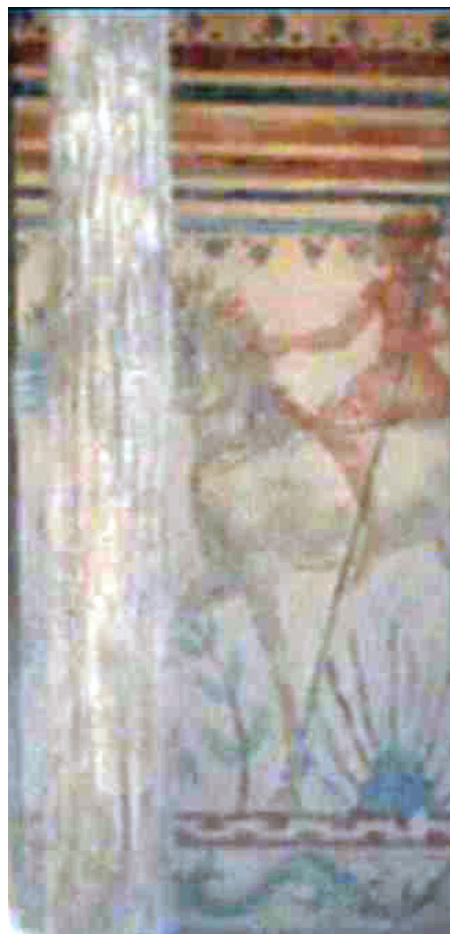
La figura de Alejandro Magno o *Sikander* se hace mucho más presente en la adaptación de Huston: ahora los káfires lo reivindican directamente, frente a la ambigüedad de su figura en el cuento original, y las referencias son constantes, desde la ciudad de *Sikandergul* hasta nombrar a la prometida de Danny Roxanna. Pero quizás sea en la estética de la película en lo que se hace más evidente el elemento griego, a la vista de que los káfires no podían ser descendientes de aquellos, ya que en el cine norteamericano del siglo XX, los personajes del mundo antiguo son siempre blancos de ojos azules (26). El elemento más importante quizás sea la ciudad de *Sikandergul*, diversa de las *kasbahs* que Huston emplea como ciudades káfires: situada en una colina escarpada, es una mezcla en adobe y piedra de la Acrópolis de Atenas, *kasbah* norteafricana y ciudad tibetana, coronada por un Partenón en ruinas. Su centro lo constituye una plaza a la que se accede por un propileo de columnas dóricas, a cuyos lados se alzan una serie de edificios griegos en ruinas y reutilizados, de los que destaca el gran templo central. Vemos un *tholos*, en el que se desarrollará la ceremonia previa de Roxanna, y una serie de esculturas clásicas amontonadas en un lateral. Si bien los káfires de Huston no son griegos, su helenismo se muestra a través de la blanquitud de los edificios de *Sikandergul* y de las niveas ropas de sus sacerdotes. Los frescos de las paredes son una mezcla de pinturas minoicas y las grecoitalicas de Paestum, algo que no nos extrañaría si consideramos los períodos en los que Huston estuvo en Campania (27). Las joyas y la cerámica tienen siempre una fuerte similitud con la orfebrería y la artesanía egea pre-griega, sobre todo cretense: la corona de Danny es, por ejemplo, una copia casi exacta de una estatuilla del siglo XIII a.C. conservada en el Museo Arqueológico de Heraklion, en Creta. Otros objetos, como las monedas que coge Danny con el rostro de Alejandro o algunas esculturas son puramente helenísticas. La simbología macedonia se llega a apreciar en pequeños detalles como en el sol tallado que corona los pilares de madera del palacio. La vestimenta, aunque es más sutil, también refleja elementos griegos: el empleo del púrpura como símbolo de realeza, los vestidos de Danny y Roxanna de boda o la armadura de Ootah, que mantiene reminiscencias a las corazas macedonias. Huston, sin embargo, parece mostrar más simpatía hacia una estética más “arcaica” para representar lo griego, siguiendo el gusto de otros directores contemporáneo como Pasolini y su *Medea* (1969) (28).

Huston no olvida el elemento oriental de los káfires y en su estética de estos descendientes greco-bactrianos los elementos transtemporales helenos se mezclan con elementos budista-tibetanos, como reflejan los vestuarios y cabezas rapadas de los monjes káfires y el empleo de instrumentos tibetanos como el *dungchen*, y las vestimentas centroasiáticas y las armas de algunos káfires. Otros elementos, como las máscaras y los escudos de los *bashkai* tienen un carácter africano subsahariano, mientras que el carácter marroquí no deja de estar muy presente por las propias condiciones de la producción en el país árabe: las ya mencionadas *kasbahs*, los cánticos de las mujeres del pueblo de Er-Heb o el gesto que Kafu Selim, el sacerdote supremo de *Sikandergul*, hace cuando levanta la tapa del altar, bajo el que se encuentra el símbolo masón, llevándose una mano a la boca. También encontramos un edificio

que recuerda a la entrada de un templo egipcio en la plaza de *Sikandergul*. En definitiva, la imagen de Huston de los káfriles es una mezcla heterogénea y muy poco cercana a la realidad contemporánea e histórica de Kafiristán y Afganistán, por las limitaciones geográficas y estéticas de la película. Ello no quiere decir que el film no sea *verosímil*, según la definición de Christian Metz (Barthes *et alii* 1968: 17-30), es decir, que sea *posible*, tanto en su representación de Kafiristán (que en definitiva, según la concepción de Kipling, es una mezcla plausible de elementos tibetanos, afganos y griegos, con trazas de masonería), como en la representación de la India colonial, constituida por una interacción de lo exótico (el *caravasar*, los indios, los ritos con serpientes...) con lo europeo trasplantado (el ferrocarril, la imprenta...).



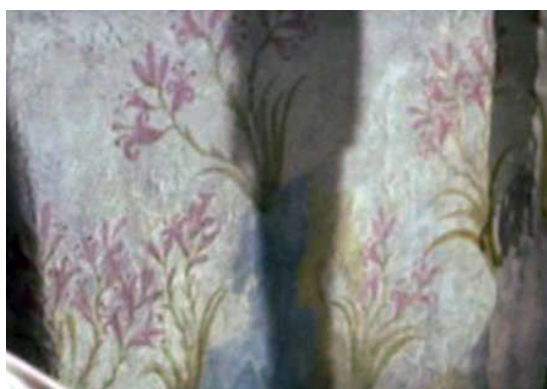
Vista de Sikandergul, ©Columbia TriStar Home Entertainment.



Detalle de un fresco del templo de Sikandergul



Fresco de un sarcófago lucano, (330 a.C.- 320 a.C.), Tumba 114, Necrópolis de Andriuolo, Museo Arqueológico Nacional de Paestum(foto del autor)



Fresco del palacio de Sikandergul, ©Columbia TriStar Home Entertainment.



Pintura mural minoica [Fresco de la Primavera (1550-1500 a.C.) del Yacimiento arqueológico de Acrotiri, Santorini, Grecia. En el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (foto del autor)



Tholos y edificio de estilo egipcio de la plaza de Sikandergul, ©Columbia TriStar Home Entertainment.



Corona de Danny, ©Columbia TriStar Home Entertainment.



Sol macedonio tallado en una de las columnas del palacio de Sikandergul, ©Columbia TriStar Home Entertainment.



Vestidos de boda de Roxanna y Danny, ©Columbia TriStar Home Entertainment.

Como hemos dicho, Huston da una nueva interpretación del cuento de Kipling y frente al escritor anglo-indio, cuya moraleja es objeto de discusión todavía hoy, él parece ser más específico: la aventura de Danny y Peachey es la metáfora de la idea de auge y decadencia de los imperios y de un monarca. Como relató su guionista, Aeneas MacKenzie:

“The pattern of their actions is the same in the perspective of history...

a. It begins with an adventurer in search of booty;

b. which, achieved, brings with it a distaste for security,

c. that breeds a desire for power... or kingship.

d. But kingship breeds a dream of achievement that must endure beyond the dreamer's own life...

e. through dynasty...

f. to destruction?” (Chapman & Cull 2009: 156)

Esta idea cíclica de los imperios como un cuerpo orgánico y que con el tiempo se corrompe está presente en la historiografía antigua y a través de la lectura de los textos clásicos, ha impregnado también la mentalidad de imperio de los siglos siguientes. En la tradición estadounidense, Roma ha sido siempre un espejo en el que compararse y, como ella, Estados Unidos corre siempre el peligro de caer derrotada y destruida. Grandes clásicos como la *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* de Edward Gibbon han sido textos de referencia en lo que podría convertirse la superpotencia y ha llevado a innumerables comparativas en el pensamiento político y popular con Roma (Murphy 2007: 1-23). *The Man Who Would Be King* se transforma en una advertencia antiimperialista desde la perspectiva del conquistador de que puede suceder con el país americano lo mismo que con el Imperio Británico o con el reino de Danny, así como un aviso a aquellas figuras que se creen divinas (Chapman & Cull 2009: 162-163, 165). Sin embargo, al igual que la película, su mensaje llegaba tarde: la era de oro del gran cine épico blanco y masculino de superproducciones históricas se había quedado en la década de 1960, mientras que la advertencia de Huston del peligro del imperialismo, lanzado en una época en el que Estados Unidos se retiraba derrotada de Vietnam y los movimientos sociales cuestionaban el sistema político norteamericano, carecía ya de sentido y ello se reflejaría en un fracaso en taquilla, sólo compensado con cuatro nominaciones a los Óscars (Chapman & Cull 2009: 164-165).

4. Conclusiones

La visión europea decimonónica predominante observaba como la historia se había desplazado de

Oriente a Occidente, donde se había desarrollado plenamente la “civilización” (Bernal, 1987: 250-257). Como recoge Julio Verne en *Cinq semaines en ballon* (1863), cuando su protagonista, Samuel Fergusson, lanza la teoría de que África se convierta en el futuro centro de la civilización:

«L'Asie est la première nourrice du monde, n'est-il pas vrai? Pendant quatre mille ans peut-être, elle travaille, elle est fécondée, elle produit, et puis quand les pierres ont poussé là où poussaient les moissons dorées d'Homère, ses enfants abandonnent son sein épuisé et flétri. Tu les vois alors se jeter sur l'Europe, jeune et puissante, qui les nourrit depuis deux mille ans. Mais déjà sa fertilité se perd (...). Aussi voyons-nous déjà les peuples de l'Amérique (...). À son tour, ce nouveau continent se fera vieux (...). Alors l'Afrique offrira aux races nouvelles les trésors accumulés depuis des siècles dans son sein.»

Afganistán era un territorio al límite de la “civilización” también para el pensamiento griego y la figura de Alejandro Magno y su paso por estas tierras extrañas, era un elemento atrayente tanto en la literatura helenística, como en la colonial británica del siglo XIX y en el cine americano del siglo XX (29). Por supuesto, no podemos esperar una representación fidedigna del Oriente helenístico cuando el conocimiento de este era pobre en la época y no es la intención de ninguno de los dos. Kipling pretende crear un relato de aventuras en una tierra misteriosa para el hombre blanco, donde proyectar su visión de imperio y raza, aún si por ello debe, como hemos visto, ignorar información actualizada y más detallada. Huston pretende adaptar y permanecer fiel a la idea de Kipling, tiñéndola por su realidad contemporánea, por encima de generar una imagen realista de los káfires (30). Ambas obras pretenden ser verosímiles, aunque no se adecúen a la realidad. Para ello emplean una serie de recursos o convenciones literarias y cinematográficas (de forma más o menos consciente), que no corresponden a su mente creadora, sino a los estándares aceptados para considerar algo verídico y tras los que se encierran muchas de las críticas que hemos hecho: el racismo, el sexismo o la homofobia. Kipling no inventa los salvajes irracionales, ni el buen salvaje “convertido” por el europeo. Tampoco inventa el modelo de contención militar masculino británico ni la teoría indo-aria. Cuando Huston aplica momentos cómicos (en ocasiones con un componente racial) a su historia de aventuras, lo hace siguiendo los estándares un género y un público que considera qué es aceptable y qué no. El director no introducirá una escena cómica en el clímax dramático de su película, cuando ejecutan a Danny, pero sí lo hará en historias y momentos secundarios para amenizar el ambiente: en el tren, cuando Peachey intenta devolver el reloj a Kipling, en el *caravasar* con Danny bailando como un sacerdote loco, en el entrenamiento militar con los káfires... Huston y Kipling son creadores dentro de un contexto determinado, los Estados Unidos de 1975 y la India británica de 1888, y por tanto su historia emplea recursos comúnmente aceptados que llevan implícita una carga social, ya sea un modelo racial, de masculinidad o de progreso (Barthes *et alii* 1968: 17-30).

Notas

- (1) Traducido (erróneamente) en España como *El hombre que pudo reinar*.
- (2) Véase aquí la carga masónica de la respuesta de Peachey. “Square” tiene la ambivalencia en inglés de “plaza” y “escuadra”, símbolo masónico, mientras cuando se lo pide por “el bien de su Madre”, está haciendo referencia a su Logia Madre (Fusell 1958: 218).
- (3) No sólo como lo reconoce en este cuento, sino también abiertamente en su propia autobiografía (Kipling 1937: 69-70).
- (4) “When I left the train, I did business with divers Kings” “Then I became respectable, and returned to an Office where there were no Kings and no incidents except the daily manufacture of a newspaper.”
- (5) “There are no cushions in the Intermediate class, and the population are either Intermediate, which is Eurasian, or native, which for a long night journey is nasty”.

- (6) “Zenana-mission ladies arrive, and beg the Editor will instantly abandon all his duties to describe a Christian prize-giving in a back-slum of a perfectly inaccessible village; (...) missionaries wish to know why they have not been permitted to escape their regular vehicles of abuse and swear at a brother-missionary under special patronage of the editorial We”. De hecho, Kipling inicia su propia biografía encomendándose, no a Dios, sino a Alá: “Therefore, ascribing all good fortune to Allah the Dispenser of Events, I begin” (Kipling 1937: 15; Balakrishnan 2015: 112-114).
- (7) “Sir, let me introduce to you Bother Peachey Carnehan, that’s him, and Brother Daniel Dravot, that is *me*, and the less said about our professions the better, for we have been most things in our time. Soldier, sailor, compositor, photographer, proof-readerm street-preacher, and correspondents of the *Blackwoodsman* when we thought the paper wanted one.”
- (8) La muerte de Danny en el puente se ha interpretado como un símbolo de los kafires contra la civilización, mientras la crucifixión de Danny refleja el carácter bíblico de la literatura de Kipling (Fusell, 1958: 221-224).
- (9) “They have two and thirty heathen idols there, and we’ll be the thirty-third.”
- (10) Véase como el artículo “Káfiristan” de la *Encyclopaedia Britannica*, en su célebre versión de 1911, coincide en gran medida con Kipling.
- (11) Para la carrera colonial entre Rusia y Reino Unido por Asia Central, véase la obra de Peter Hopkrik *The Great Game. On Secret Service in High Asia* (1990).
- (12) De hecho, desde la época de Kipling hasta inicios del siglo XX, la región no pasó desapercibida por multitud de exploradores e investigadores (Marx 1999).
- (13) Véase cuando Danny enseña a los kafires a cultivar: “Next week they was all turning up the land in the valley as quiet as bees and much prettier”.
- (14) Nada refleja mejor que la relación de Kipling hacia la India, de amor por su paisaje y odio por su gente, que esta cita: “Native States [Estados nativos autónomos dentro de Raj] were created by Providence in order to supply picturesque scenery, tigers and tall-writing. They are the dark places of the earth, full of unimaginable cruelty, touching the Railway and the Telegraph on one side, and, on the other, the days of Harun-al Raschid.”
- (15) Una frase que refleja además la siempre omnipresente obsesión de los anglo-indios por la amenaza rusa.
- (16) “In the early ’80s a Liberal Government had come into power at Home and was acting on liberal ‘principle’, which so far as I have observed ends not seldom in bloodshed” (Kipling 1937).
- (17) “She ran away with the Station Master’s servant and half my month’s pay. Then she turned up at Dadur Junctions in tow of a half-caste, and had the impidence to say I was her husband – all among the drivers of the running-shed!”
- (18) Véanse los trabajos de Mrinalini Sinha o Heather Streets, que afirman que los pueblos nativos eran “masculinizados” o “feminizados” por la opinión colonial en función de su actitud más o menos proclive a los británicos.
- (19) Véase, por ejemplo, *The Battle of San Pietro* (J. Huston, 1945), censurada por la US Army por acusaciones de antibelicista.
- (20) Por ejemplo, la crítica al racismo estadounidense en *In This Our Life* (J. Huston, 1942): Parry: “Un hombre blanco puede aceptar cualquier empleo y progresar en la empresa (...). Pero el negro no tiene posibilidad de ascenso. Sólo puede conservar su empleo o perderlo, pero nunca ascender. Por eso tiene que pensar en hacer algo que no le puedan quitar” [27:43].
- (21) “[Entrevistador] ‘When we played poker yesterday, I couldn’t help noticing that women weren’t allowed to play. Why was that?’ [Huston] ‘Well, I don’t like women to play because I always lose to them. I could never challenge them. When a woman’s playing, I don’t want to take advantage – I don’t want to bear down on her. I don’t want to call her and make her lose her money’” (Long 2001: 121).
- (22) Lesley Brill, asegura que, frente a los comentaristas que remarcan su carácter masculino, en la mayoría de sus películas hay importantes personajes femeninos y las diferencias de género tiene un papel secundario (Brill 1997: 8).

(23) Véanse los trabajos de Gail Berderman para Estados Unidos (*Manliness and Civilization*, 1995), de Christopher E. Forth en Francia (*The Dreyfus Affair and the Crisis of French Manhood*, 2004) o de Nerea Aresti en España (*Masculinidades en tela de juicio*, 2010).

(24) Kipling: “Oh, once a Mason, always a Mason”

Comisario: “Never could understand how *pukka chaps* like yourself can go about on public occasions wearing aprons and sashes and shaking hands with total strangers. What is Masonry, Kipling?”

Kipling: “It’s an ancient order dedicated to the brotherhood of man, under the old seing eye of God” [15:35-15:55].

(25) Véase el comportamiento del pueblo de Ootah cuando los ingleses le entregan un prisionero que han tomado del asalto a las mujeres en el río:

Billy Fish: [riendo] “And now the women of Er-Heb will cut his bollocks off!” [50:28-50:31].

(26) El listado de *whitewasing* en Hollywood es infinito: desde *Intolerance* (1916) y *Ben-Hur* (1956) hasta películas recientes como *Gods of Egypt* (2016), por poner algunos ejemplos de cine histórico.

(27) Allí filmaría películas como *The Battle of San Pietro* (1945) o *Beat the Devil* (1953). (Morandini, 1980: 33-35, 57-60).

(28) Véase el detalle del diseño de los collares en ambas películas y sus enormes similitudes: tanto Medea como Danny visten un collar de oro de grandes cuentas esféricas y cilíndricas.

(29) Sobre el empleo de la figura de Alejandro Magno en el cine de Hollywood y Bollywood, véase la tesis doctoral de Jordi Macarro (*La recreación de los poderes imperiales antiguos de la India: Alejandro Magno y Ashoka en las filmografías india y americana*, 2015).

(30) De hecho, la imagen infantil de los afganos según Huston llevó a la prohibición de la película en Afganistán. (Chapman & Cull 2009: 165).

Bibliografía

BALAKRISHNAN M., *La India de Kipling*, Miraguano Ediciones, Madrid, 2015.

BARTHES R. *et alii*, *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1968.

BERDEMAN G., *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, University of Chicago Press, London, 1995.

BERNAL M., *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Vintage, London, 1987.

BERNAL J., “El hombre que pudo reinar”, *Dirigido por...*, 345 (2005), 56-57.

BRILL L., *John Huston’s Filmmaking*, Cambridge University Press, New York, 1997.

CARRINGTON C., *Rudyard Kipling: his life and work*, Macmillan, London, 1995.

CHAPMAN J. & CULL N. J., *Projecting Empire. Imperialism and Popular Cinema*, I.B.Tauris, London-New York, 2009.

FUSSELL Jr. P., “Irony, Freemasonry, and Humane Ethics in Kipling’s “The Man Who Would Be King”, *ELH* 25, 3 (1958), 216-233.

GRAHAM M., *Afganistan in the Cinema*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago-Springfield, 2010.

HOPKIRK P., *The Great Game. On Secret Service in High Asia*, John Murray, London, 1990.

JOCKEY P., *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d’un rêve occidental*, Belin, Paris, 2013.

KIPLING R., *Algo de mí mismo: para mis amigos y conocidos* (Álvaro García, trad.), Pre-Textos, Madrid, 1937.

- KLIMBURG M., "Nuristan". *Encyclopædia Iranica*, 2004 <<http://www.iranicaonline.org/articles/Nuristan>> [Consultado 21.11.2018].
- LONG R. E. (ed.), *John Huston: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson, 2001.
- MACARRO J., *La recreación de los poderes imperiales antiguos de la India: Alejandro Magno y Ashoka en las filmografías india y americana*, Universidad de Granada, Granada, 2015 (tesis doctoral).
- MAIRS R., *The Hellenistic Far East. Archeology, Language and Identity in Greek Central Asia*, University of California Press, Oakland, 2014.
- MARX E., "How We Lost Kafiristan", *Representations* 67 (Verano, 1999), 44-66.
- MORANDINI M., *John Huston*, La Nuova Italia, Firenze, 1980.
- MURPHY C., *Are we Rome?: The Fall of an Empire and the Fate of America*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York, 2007.
- ROBERTSON G. S., "Kafiristan and its People", *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 27 (1898), 75-89.
- ROSE S. O., *¿Qué es Historia de Género?*, Alianza Editorial, Madrid, 2010.
- SIDKY H., "Alexander the Great, the Graeco-Bactrians and Hunza: Greek Descents in Central Asia", *Central Asiatic Journal* 43, 2 (1999), 232-248.
- STREETS H., *Martial Races: The Military, Race and Masculinity in British Imperial Culture, 1857-1914*, Manchester University Press, Manchester, 2004.
- WULFF ALONSO F., *Grecia en la India. El repertorio griego del Mahabharata*, Akal, Madrid, 2008.

**KUBRICK Y EL SIMBOLISMO POLÍTICO:
LOLITA (1962) COMO PROTESTA SOCIAL**

*Kubrick and Political Symbolism:
Lolita (1962) as a Form of Social Protest*

Dra. Silvia Raucchi
Historiadora
Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

Recibido el 9 de Marzo de 2019

Aceptado el 17 de Mayo de 2019

Resumen. En 1962, Stanley Kubrick sorprendió a todo el mundo con la película *Lolita*, una película muy diferente de la visión cinematográfica y artística del director. Este estudio busca entender el porqué de esta elección tan inusual y, sobre todo, interpretar, a través del análisis de personajes y objetos escénicos, la posición política de Kubrick que usó *Lolita* como medio de protesta social. *Lolita* nació en un momento histórico particular y, junto a la obra posterior de Stanley Kubrick *Dr. Strangelove* (1964), constituyó un díptico especial con un contenido político oculto. Mientras en casi todas las películas de Kubrick tienen mucha importancia los efectos especiales, en esta fase de madurez artística, Kubrick utilizó mensajes subliminales y filtros escénicos para tratar de representar y criticar la sociedad de su época.

Palabras clave. Lolita, Sociedad, Política, Guerra, Poder, América, Europa, Símbolos, Objetos.

Abstract. In 1962, Stanley Kubrick surprised everyone with the film *Lolita*, a very different movie, far from previous director's cinematographic and artistic visions. The study intends to understand the reason of this unusual creation and, above all, to interpret, through the analysis of characters and scenic objects, Kubrick's political position, using the film as a means of social protest. *Lolita* and *Dr. Strangelove* (1964) form an innovator diptych with a hidden political message. While in almost all Kubrick films, special effects are very important, in this phase of artistic maturity, Kubrick used subliminal messages and scenic filters to represent and criticize the society he lived in.

Keywords. Lolita, Society, Politics, War, Power, America, Europe, Symbols, Objects.



©Warner Home Video

Lolita de Stanley Kubrick, así como la novela de Vladimir Nabokov, en la que se basa, no parece necesitar de muchas presentaciones. Todo el mundo conoce la historia del profesor Humbert Humbert y de la joven Dolores Haze, la niña americana que, con su encanto de bruja, manipula Humbert, empujándolo a un amor mórbido, perverso. Otra versión, en cambio, describe al profesor como el único culpable de este amor insano y Lolita sólo como una marioneta en las *manos* de un ogro. De todas formas, la trama, más o menos conocida, es sólo un marco, el envoltorio externo de quien ha hojeado *Lolita* pero nunca leído.

Lolita es una novela (1), y después una película de pura propaganda política. Un análisis intensivo de la figura de Kubrick nos lleva a pensar en un verdadero proyecto político, oculto detrás de *Lolita* y que llegará a su paroxismo con otra producción importante: el *Dr. Strangelove* en 1964.

Las primeras dudas en cuanto a las elecciones estilísticas de Kubrick se expresan inmediatamente, visto y considerando que *Lolita*, desde un punto de vista cinematográfico es una película que no corresponde a la forma tradicional de trabajar y de pensar de Kubrick. De hecho, es recordado por las producciones con un fuerte impacto visual y por el uso sabio de los efectos especiales, capaces de enfatizar la fuerza devastadora de las imágenes (2). Para confirmar esta tesis, contribuye un elemento considerable: de las trece nominaciones para el Oscar, Kubrick ganó sólo una vez en 1969, con la película *2001: una Odisea del espacio*. Este premio, obtenido por el buen uso de los efectos especiales, manifestó una vez más su talento de “técnico”, logrando también con esta película una de sus más altas ambiciones: reducir al mínimo los diálogos y ofrecer a los espectadores un estado de aislamiento espacial, un universo desprovisto de palabras, innecesarias donde la verdadera fuente de comunicación era la fuerza de la inmediatez de la imagen (3).

Lolita en este contexto parece ser una película “fuera de la caja”, tal vez trivial para un director tan interesado en los efectos especiales. ¿Por qué, entonces, Kubrick, contacta con Nabokov e insiste para tenerlo como su guionista? ¿Por qué Kubrick quiere Lolita? ¿Qué representa en realidad?

Para entender su interés es necesario considerar el contexto histórico en el que ha vivido Kubrick y los acontecimientos históricos que han ocurrido en 1962, año de la primera proyección de *Lolita*.

En este año la URSS acuerda enviar armas a Cuba, y después de unos meses explota la crisis de los misiles, resuelta en poco tiempo gracias a la intervención del líder soviético Nikita Krushev (4). El 12 de septiembre, el presidente John Fitzgerald Kennedy, en la Universidad de Rice en Texas, pronunciará las famosas palabras “elegimos ir a la Luna”, para comunicar al pueblo estadounidense la decisión de ir a la Luna. Este evento es emblemático ya que las palabras pronunciadas pronto se convertirán en el lema del poder americano, al infundir en el pueblo un gran sentido de confianza y una nueva condición psicológica, garante del mantenimiento del sentido de superioridad de la Nación. Este sentido de ser primero, en el espacio y en el mundo, por supuesto, es el verdadero protagonista de la película en la que los personajes son sólo símbolos, peones en un juego de fuerza escondido en el tablero de la dominación económica y social del gigante americano (5). Para empezar, Estados Unidos están en cada paso de la película, en personajes y objetos. Todos los personajes se someten al encanto americano de una manera pasiva: Lolita está hechizada por todo lo que representa el consumismo, deslumbrada por el brillo de las tiendas y de las vallas publicitarias, esclavizada por marcas y etiquetas de la época que se adhieren a la doctrina americana del Capitalismo.



©Warner Home Video

Lolita está enamorada de América; chupa con una pajita la Coca-Cola, como si fuera el combustible que alimenta el motor de su esplendor, de su juventud. Lolita, vestida como una *pinup* o con uniforme escolar americana, utiliza su encanto como un arma, y Humbert es incapaz de resistir a su actitud arrogante y segura. Lolita corrompe con su belleza y cede a la corrupción al mismo tiempo, por ejemplo cuando acepta comprometerse con Humbert por algo de dinero o por participar en la recitación de fin de año. Hay una lógica del mercado oculta detrás de Lolita, una lógica en la que siempre hay un vendedor y un comprador; cada acción de los personajes está calculada, siempre hay algo que conseguir a cambio, ninguna emoción es verdaderamente genuina y sincera. El escabroso mundo de las provincias americanas es descrito con atención por la cámara de Kubrick: los moteles donde los dos personajes hacen parada como vagabundos después de la muerte de la madre de

Lolita, las secretarias que trabajan aburridas, todas las casas que se ven iguales a lo largo del camino. Kubrick trata de contar la historia de América, a través de la sucesión de escenas, usando símbolos y personajes ambiguos. La realidad de la clase media de la provincia americana se representa más que en cualquier otro personaje, en la madre de Lolita, Charlotte Haze (en la película interpretada por Shelley Winters) un personaje complejo y muy diferente de los demás. La belleza no es su rasgo distintivo, ni la inteligencia; sus comportamientos malos son compadecidos por el espectador que no puede odiar a este personaje tan débil. Tenemos que reconocer que en un mundo tan sucio, Charlotte es la única que logra probar un sentimiento auténtico. Mientras Lolita y Humbert se comportan como mecanizados, casi ignorando las consecuencias de sus acciones (6) y de la opinión pública, Charlotte vive constantemente con miedo a ser juzgada por la sociedad. Se casa con Humbert, muy probablemente solo para evitar chismes sobre el hecho de que ha dado hospitalidad a un extraño en su casa; en este sentido, el matrimonio es un acto jurídico para regularizar su relación a los ojos de la gente. Igualmente organiza reuniones en su casa para rodearse de la gente más importante de la ciudad y tener un poco de atención. El vértice de su vínculo con la opinión pública se manifiesta cuando descubre en el diario secreto de Humbert el interés de su marido por su hija. La reacción no es la de una mujer herida sino que fue cegada por la vergüenza probada. Charlotte amenaza a Humbert de pintarlo como un monstruo en frente de de amigos y conocidos. La suya es una verdadera amenaza “social”. Charlotte, en cierto sentido está en antítesis con su esposo: mientras que la mujer está perfectamente situada dentro de la dinámica social, Humbert es un inadaptado, porque es incapaz de conformarse con la realidad que lo acoge; rechaza todas las convenciones sociales y no puede vivir de acuerdo a los cánones impuestos por la sociedad. Enamorarse de una menor, de su hijastra, significa romper un tabú milenario.



©Warner Home Video

En la visión social de Kubrick, hecha de marionetas sin expresión, nos encontramos con la figura de Humbert un hombre que, aun siendo a menudo débil y torpe, es tal vez el único que niega la hipocresía sin perseguir una falsa respetabilidad, una decisión valiente que lo llevará a la exasperación. En este sentido, en la película hay imágenes infladas, a menudo grotescas, como el intento de los médicos de poner una camisa de fuerza: elemento de control y un intento de llevarlo al mundo de los “normales”, los socialmente adecuados (7).

Kubrick pone de relieve la creciente locura de Humbert, locura que progresa peligrosamente sin dejar entender lo que es real y lo que no lo es. Humbert empieza a sufrir de alucinaciones, no sabe distinguir lo verdadero de lo falso, porque ve lo que lo rodea como una amenaza. Lolita es la verdadera razón

de su alienación, pero también el único consuelo en un mundo falso que no acepta. Humbert es un personaje enigmático que se nos escapa. Pensando en el desarrollo auto-diegético del libro de Nabokov y en el ajuste confesionario de la novela, Humbert nos aparece como un personaje que nunca habla directamente de sí mismo, y sólo lo hace a través de filtros como los ojos de los otros personajes. Usando a Humbert como instrumento, y a través de su simbología personal y política, Kubrick ofrece al mundo una Europa incierta, nunca propiamente protagonista, que vive a través de la reflexión de una América dominante y al mismo tiempo inalcanzable.

Lolita, que en este sentido encarna la frescura y el encanto del nuevo continente, es un fetiche y el elemento de adoración de Humbert; a veces nos parece una imagen sagrada más que una niña real. Probablemente la distancia de Lolita también se refleja en los gestos: Humbert nunca se acerca con violencia a la chica, pero, como alguien que está ardiendo de pasión, toca las partes del cuerpo, acariciando las manos y los pies como un fiel con una estatua votiva de la Virgen. La escena icónica del actor James Mason que pone el esmalte en las uñas de los pies de Sue Lyon es la mejor manera de describir esta expresión de “contacto falso” entre los dos protagonistas.



©Warner Home Video

Las referencias políticas de Kubrick reviven con mayor intensidad en el personaje de Claire Quilty, el antagonista de Humbert Humbert. Con Quilty, Kubrick experimentó con la figura del doble, una especie de fantasma y de alter ego, un espectro que Humbert enfrenta constantemente. Humbert considera a Quilty una comparación fija y obsesiva que se repite en su vida; Quilty representa la seguridad y la fuerza que él nunca tendrá.

Aún más importante es que usando estas dos figuras, Kubrick no sólo alude al activismo del poder estadounidense y a la pasividad de Europa, sino de una manera más observadora y aguda implica, como sucede en la realidad, una relación de fingida amistad y alianza. Quilty es un personaje que nos confunde con innumerables disfraces y desplazamientos. El poder de Quilty reside en la máscara que lleva: es un caballero oscuro que puede permitirse el lujo de ser lo que desea porque, a diferencia de Humbert, no está limitado por ninguna etiqueta. Quilty es un artista, inspiración pura, es el encanto que manipula a Lolita y a cualquier otra persona que no puede negar su carisma, Humbert incluido.

Para esta interpretación particular, Kubrick eligió a Peter Sellers, por su gran experiencia en el campo de la comedia. La ligereza de Sellers, según el director, habría sido capaz de mitigar un carácter tan oscuro oscuro y grave y materializar una verdadera “bufa pesadilla”, quizá más inquietante. América está muy presente en los objetos que aparecen en la película. Los cigarrillos que Quilty fuma son de una marca estadounidense muy conocida (8) y en el marco de bronce de la pintura bajo la cual Quilty se agacha después de haberle disparado Humbert aparece la fecha 1776: Fecha de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América.



©Warner Home Video

1-7-7-6 es también el número de teléfono que Charlotte pronuncia muy claramente y que, como un código de identificación, también aparecerá en una de las últimas producciones cinematográficas de Kubrick: en *El resplandor*, de hecho, detrás de la fotografía final aparece la fecha 4 de julio, casi para simbolizar un antiguo vínculo entre sus obras.

Quilty se mueve en un contexto que alude a la presencia de un “Nuevo Mundo”, vive en una especie de castillo, una fortaleza donde se conservan valiosos objetos y reliquias de la guerra. Este personaje comenzará el desarrollo de la centralidad de la fuerza bruta, del tema de la guerra que se materializará de una manera aún más explícita con el trabajo posterior de Kubrick: el *Dr. Strangelove*, película en la que el tema de la guerra encaja perfectamente con el mensaje político.

En *Lolita*, el conflicto que Kubrick busca obsesivamente se encuentra en el contraste psicológico entre los personajes que se convierte en una batalla física en la escena de la matanza de Quilty. El duelo entre los dos personajes es la primera escena que abre la película y la que cierra la novela de Vladimir Nabokov. Esta inversión subraya de una manera aún más intensa, como todo según Kubrick procede en el choque de dos fuerzas, la imposición de una parte sobre la otra.

La guerra para este propósito es el instrumento por el cual Kubrick logra explicar a sus espectadores este tipo de oposición, el campo de aplicación perfecto para la descripción del comportamiento humano y de las dinámicas sociales que lo determinan (9). La guerra no es siempre física, muchas veces como en el caso en *Lolita* y luego de *Dr. Strangelove*, la guerra es un juego matemático, que se determina por cálculos y lógica, acciones y reacciones. El choque, entonces, no siempre es directo, sino oculto detrás de una velada presión psicológica, detrás del intercambio político y ideológico, escondidos en sus producciones cinematográficas. El choque también puede ocurrir a distancia, como se demuestra en *Dr. Strangelove* cuando con la presión de un simple botón se puede determinar el destino del planeta, o desencadenar un ataque atómico gracias a un código cifrado secreto.

Lolita, desde un punto de vista artístico, junto al *Dr. Strangelove* es un díptico, o por cierto una película necesariamente propedéutica. Cuando Kubrick se reunió con Nabokov era consciente de estar frente a una novela difícil de hacer filmicamente, además una novela especialmente criticada por su historia ambigua. A pesar de las obvias dificultades, Kubrick tiene necesidad de un libro como éste para describir su proyecto político; un libro en el que la pulsión sexual es la personaje principal. El sexo así como la guerra establece un momento de explosión y se refiere a la fuerza ancestral del hombre. Los instintos indomables de los seres humanos son el sexo, el apareamiento concebido como la necesidad de sostener la continuación de la especie y la guerra, entendida como el instinto para afirmarse en la

sociedad y garantizar con la aplicación de la fuerza un cargo predominante. El sexo y la guerra son inseparables en la concepción de la película de Kubrick. Ambas películas se desarrollan en torno al control de los impulsos y de las debilidades sentimentales. Asistimos a un proceso continuo por la supremacía de la raza, el hombre sobre la mujer, la fuerza política y cultural de una nación dominante que aplasta otra.

El *Dr. Strangelove* se centra en el espíritu de autopreservación del hombre, dividido entre la lucha por su propia supervivencia y el exterminio del enemigo (10).

Dr. Strangelove alcanza el paroxismo de la visión antropológica de Kubrick, pero también en *Lolita* podemos percibir de una manera menos marcada el mismo mensaje. Los protagonistas están buscando obsesivamente un sentido de equilibrio y parece que se alcanza sólo cuando se eliminan los personajes más incómodos. El asesinato de Quilty por ejemplo es un momento catártico real, así como la muerte de Charlotte, que simboliza para Humbert un momento de liberación.

La liberación entendida como un proceso de purificación del alma, entonces, es un elemento muy importante, que se manifiesta en varias ocasiones. No es una coincidencia que el libro de Nabokov, cuyo título original era: *las Confesiones de un viudo, de raza blanca*, enfatiza el hecho de que Humbert, después de haber matado a Quilty, escribirá la novela desde la cárcel donde pasará sus últimos días. La prisión es un tiempo de renacimiento, de la expiación de los propios pecados, y por lo tanto, de purificación. La cárcel es un universo paralelo en el que se restablece lentamente la legalidad y el ofensor adquiere conciencia del error cometido; en cierto sentido, la cárcel es un filtro a través del cual se puede mirar a la realidad, porque solo en este contexto se puede compadecer el mundo podrido y recuperar la justicia.

Una última reflexión sobre *Lolita* cubre la representación visual: la elección de utilizar escenas en blanco y negro se constituye como un proyecto artístico razonado y bien articulado (11). En efecto, *Lolita* se presenta a los ojos del espectador sin artefactos, simple representadora de la realidad como si fuera un documental. Otra interpretación podría ser la de elegir el blanco y negro para comparar la historia de *Lolita* con un sueño, sueño donde todo está permitido incluso una historia éticamente inaceptable como la de Humbert y Lolita.

La verdad es que *Lolita* no tiene efectos especiales, ya que no los necesita, los espectadores ya están bastante comprometidos en interpretar los muchos rostros de los protagonistas y de las máscaras que llevan. En comparación con la novela de Nabokov, Kubrick cambia el ritmo de la historia (manteniendo la secuencia narrativa), amplía algunas escenas y condensa otras para evitar similitudes triviales con la novela, llevando de esta manera al espectador a proyectarse en el mundo de Kubrick, un mundo drástico donde no hay medias tintas sino sólo una contraposición neta entre bueno y malo, correcto e incorrecto, aceptable e inaceptable, guerrero y pacífico, y entonces blanco y negro.

Hay un último punto en el que se puede sustentar el proyecto político de Kubrick y encontrar un cierto paralelismo en la actualidad de un país: en el arte de la persuasión. Todos los personajes de *Lolita* están luchando, como hacen los políticos, para persuadir a los demás de la bondad de sus acciones, diciendo continuamente trabajar para alcanzar la justicia y el bienestar social (12).

Kubrick es el único que ha sido capaz de entender el verdadero significado de *Lolita*. *Lolita* no es la historia que todo el mundo cree, *Lolita* no es la historia de una chica atrevida y coqueta. Es un largo análisis interior, un proceso de purificación y de desprendimiento de lo podrido social. *Lolita* es el espejo de la sociedad en la que vivió Nabokov, Kubrick, y donde todavía vivimos ahora; una sociedad que juzga y no se auto-juzga, que predica el bien y persigue el mal en todas sus formas.

Notas

(1) La novela, escrita en 1955 en inglés fue publicada por Olympia Press, una editorial francesa. Después de las respuestas negativas de los editores, Nabokov se dirigió a una editorial que en aquellos años había publicado las obras de Henry Miller. El mismo Nabokov, en el prólogo de la edición francesa y luego italiana (*V. Nabokov, sobre un libro llamado Lolita, el 12 de noviembre de 1956, Tomo adjunto a la reedición de V. Nabokov, Lolita, el Adelphi, Milán, 1996*) dijo que, en realidad, había pensado en la historia de *Lolita* entre el 1939 y 1940, cuando, forzado en casa por una fuerte neuralgia, había escrito una novela con la misma trama de *Lolita*, publicada más tarde con el título de “El encantador”. Uno de los mayores críticos de la obras de Nabokov, Alexander Dolinin, afirmó haber identificado alguna correspondencia entre la historia de *Lolita*, y la del caso de Sally Horner, una joven estadounidense secuestrada por un pedófilo. A pesar de las diversas suposiciones, Nabokov, en todas sus entrevistas, declaró no haber entrado nunca en casos de crónica en sus novelas (McGRAW H., *Strong Opinions*, New York, 1973).

A pesar de la génesis incierta de la novela, *Lolita* cobró más que *Lo que el viento se llevó* de M. Mitchell. Hoy, según el periódico parisino *Le Monde*, ocupa la vigésimoséptima posición entre los cien libros más influyentes del siglo (SAVIGNEAU J., *Écrivains et choix seguramentaux*, Le Monde Fr., Octubre 15, 1999).

(2) FALSETE M., *De Stanley Kubrick, una Narrativa y el análisis estilístico*, Praeger, Connecticut, 1994.

(3) Kubrick ha dicho haber intentado en algunas películas como *2001: una Odisea del Espacio* ir más allá de las habituales referencias para emocionar al espectador a través del uso de imágenes y sonidos, Cf. CAZALS T., *L’Homme labyrinthe*, *Cahiers de cinema* 401 (noviembre de 1987), 24.

(4) ROMERO F., *Historia de La guerra fría. El último conflicto para Europa*, Einaudi, Torino, 2009.

(5) «Si un letrero de un café proclamaba «Bebidas Heladas», se estremecía automáticamente, aunque todas las bebidas estaban heladas por todas partes. Lo era el destinatario de todos los anuncios: el consumidor ideal, el sujeto y objeto de cada letrero engañoso». Cit. NABOKOV V., *Lolita*, Adelphi, Milán, 1996, 187.

(6) Stanley Kubrick comentó el mito de Ícaro declarando que el verdadero mensaje no era “permanecer alejado del sol”, sino construir alas más fuertes. Los protagonistas de Kubrick fallan porque no piensan en las consecuencias de sus acciones. Son castigados por desconocimiento social. McGRAW H., *Strong Opinions*, New York, 1973.

(7) NORMAN K., *The Cinema of Stanley Kubrick*, Continuum, New York, 1989.

(8) La marca de cigarrillos Drome que Quilty fuma fue introducida por la compañía R. J. Reynolds. La empresa fue fundada en 1913. En el mercado hoy día es la marca Camel.

(9) MAGNISI D. & COSTARELLA L., *The horizons of the cinema of Stanley Kubrick*, Adda, Bari, 2003, 10.

(10) Si, en otras películas, la guerra de Kubrick surge de una comparación de una parte que trata de superar a la otra, como sucede, en cierto sentido, en *Lolita*, donde el conflicto es de naturaleza psicológica, en el *Dr. Strangelove* se lleva a cabo el concepto de exterminio. Con las nuevas tecnologías de la guerra la violencia total puede materializarse con sólo pulsar un botón que borra en un instante a toda la civilización. Con el *Dr. Strangelove* Kubrick comenzará a considerar esta nueva forma de violencia usándola como tema de sus producciones cinematográficas. La idea del genocidio se insertó secretamente dentro del reciente *El resplandor*. De hecho, hay muchos elementos ocultos que sugieren una referencia al Holocausto. En la película, se producen una serie de mensajes subliminales: el número 42 se refiere al año de la solución final de los nazis; la máquina de escribir del protagonista es un Adler, una marca alemana que significa águila y se refiere al simbolismo del Tercer Reich. También en la famosa escena del hacha, Jack canta la canción de los tres cerditos, dibujos animados de Disney acusado en el ‘33 de contenidos antisemitas. BEXTER D., *Walt Disney’s Three Pigs, 1933*, Cartoon Research, Jerry Beck, New York, 18 de mayo de 2016.

(11) LASAGNA R., *El mundo de Kubrick, Cine, Estética, Filosofía*, Mimesis Edizioni, Roma, 2014.

(12) CIMENT M., *StanleyKubrick*, Calman-Lévy, Paris, 1987.

Sierra Rodríguez, D. A propósito del libro: Miguel Cortés Arrese, *Vidas de cine: Bizancio ante la cámara*, Catarata, Madrid, 2019, 216 páginas, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 23, 2019, pp. 65-68.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 23 2019 (ISSN 1988-8848)

Sección 5 Reflexión en torno a...

A propósito del libro: Miguel Cortés Arrese, *Vidas de cine: Bizancio ante la cámara*, Catarata, Madrid, 2019, 216 páginas.

About the book: Miguel Cortés Arrese, Vidas de cine: Bizancio ante la cámara, Catarata, Madrid, 2019, 216 pages.

Grad. David Sierra Rodríguez
Historiador
Universidad de Granada

Recibido el 30 de Abril de 2019
Aceptado el 20 de Junio de 2019



Miguel Cortés Arrese

VIDAS DE CINE

BIZANCIO ANTE LA CÁMARA

Prólogo de Giorgio Vespignani



Miguel Cortés (1) ha escrito un libro que viene a llenar un vacío en los estudios del cine sobre la Antigüedad Tardía, especialmente en la lengua de Cervantes. Es realmente una situación aneja a la propia marginación historiográfica (más cualitativa que cuantitativa) de los siglos V, VI y VII d.C. y, en concreto, de todo el recorrido medieval de Bizancio, un imperio que no tuvo fundación porque siempre se consideró a sí mismo romano; pero que fue convenientemente separado de sus orígenes por la historiografía europea.

El autor nos llama la atención, ya desde las primeras páginas, sobre cómo estas dinámicas se han traducido al cinematógrafo. Si bien en los primeros andares del cine histórico la pluralidad temática y creativa era más acusada, con ejemplos, para el caso que nos ocupa, como *Les torches humaines* (1907), del genial Méliès, o *Teodora* (Ernesto Maria Pascuali, 1909); con la industrialización del cine y la producción sistematizada de rollos, la Antigüedad en el nuevo medio encontró a Julio César, Marco Antonio, Cleopatra y las dinastías altoimperiales como sus más asiduos portavoces, siguiendo un hilo que data de la pintura de la Ilustración. El proceso histórico antiguo representado *par excellence* fue la crisis terminal de la República romana, seguido de las vicisitudes maniqueas de los emperadores, desde la locura de Nerón a la sabiduría política de Marco Aurelio. Bastará recordar películas de guion sencillo pero de gran calado como *La caída del Imperio romano* (Anthony Mann, 1964), que planteaban explícitamente esa ruptura entre el Alto Imperio y lo que vendría después -incluyendo Bizancio-, esencialmente diferente, decadente, corrupto, envilecido y perverso.

Con todo, temáticas tan caras a los nacionalismos como las invasiones bárbaras, la formación de proto-estados desgajados del poder central romano, el conflicto entre paganos y cristianos, la renuncia y el silencio, o la exuberancia tardoantigua de la corte constantinopolitana son platos demasiado codiciados para dejarlos de lado. Y es que, tal y como se recuerda en el prólogo, el cine es el arte que contiene la mayor fuerza intrínseca como para crear un pasado imaginario. De este modo, el libro entra de lleno en la temática repasando de forma somera el hilo de películas ambientadas en estos siglos, como *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009) o *Agostino d'Ipbona* (1972), de Rossellini, entre otras muchas. Es justo agradecer al autor sus menciones no solo a obras producidas en Europa y Estados Unidos, sino también en lugares como la URSS (*Rus iznachalnaya*, Gennadi Vassiliev, 1986) y Grecia (*Meteora*, Spiros Stathoulopoulos, 2012). A partir de este preciso instante se empieza a vislumbrar que el material tratado en *Vidas de cine* será más amplio de lo que en un primer momento daría a entender el título de la obra. Se desvela que la obra cubrirá *no solo* Bizancio *sensu stricto* (*Teodora*), sino también temas achacables a la Antigüedad Tardía y a la órbita cultural de Bizancio, como el ascetismo y la religiosidad (*Simón del desierto*; *Fratello sole, sorella luna*), el monacato (*Andrei Rublev*) o, en el primer capítulo, las invasiones bárbaras (*Il terrore dei barbari*, Carlo Campogalliani, 1959, entre otras).

Para abordar esta empresa el autor opta por adoptar una estructura compartimentada: tras el Prólogo (a cargo de Giorgio Vespignani) una introducción («Bizancio ante la cámara») prepara el contexto general del cine de la época para, a continuación, tratar cuatro películas de forma pormenorizada. Cierra un epílogo («Películas que hablan de nosotros») a modo de reflexión sobre el papel de Bizancio tras Bizancio y conclusiones. Es, en definitiva, una elección organizativa clásica pero funcional en último término.

Si bien esto no deja de ser cierto, pensamos que algunas sugerencias dotarían al aparato metodológico de más dinamismo interno, especialmente a la hora de interrelacionar más estrechamente los contextos históricos -bien documentados, pero en ocasiones quizá demasiado extensos- con los sujetos de estudio. Esto, creemos, contribuiría a reducir la pátina descriptiva que a veces transmite la obra, que podría gozar de una mayor potencialidad a la hora de problematizar los estudios de caso y de justificar su elección. De nuevo a modo de sugerencia, no nos resistimos a indicar el enorme caladero que

resultaría de analizar, en futuros trabajos, muchas de estas obras desde una perspectiva orientalista -entendida como una visión mediatizada por occidente de lo oriental.

Es indudable, por otro lado, que, dada la estructura escogida, los estudios de caso seleccionados son claramente satisfactorios. El autor hace gala de virtuosismo y eclecticismo a la hora de seleccionar las cuatro obras, muy diferentes entre sí salvo por la pertenencia a una época histórica. De este modo, el libro se adentra en los pensamientos geniales de Luis Buñuel; explora la relación de la sociedad rusa con el pasado medieval en *Andrei Rublev*; analiza una película polifacética de factura italiana como *Teodora, Imperatrice di Bisanzio*; o la vida interior y exterior de san Francisco en *Fratello sole, sorella luna*. Huelga decir que el armario documental del que hace gala Cortés, en forma de citas bibliográficas, es más que correcto, saltando con soltura entre el pasado y el presente; y también es de agradecer la inclusión de varias páginas de imágenes.

Simón del desierto (Luis Buñuel, 1965) ocupa un lugar preeminente en la obra, de tal suerte que, en su capítulo correspondiente -el primero de los análisis-, las relaciones entre la contextualización histórica, la cinematográfica y el análisis histórico de la película fluyen con facilidad. El medimetraje es abordado desde el pensamiento de su director y, supeditado a ello, desde un repaso histórico general. Y es que Buñuel se documentó de tal manera que todo el contexto histórico pivota en torno a él. El autor nos rescata el proceso de confección del medimetraje; una mezcla entre la libertad artística del director y toda una notable labor fotográfica, cinematográfica y de documentación histórica. Aparejada se encuentra la temática ascética, rara vez vista en el cine y a la que, conociendo de sobra, Buñuel imprime su sello personal. Esta relación, casi dialéctica, entre el artista y el ascetismo estilista, queda bien expresada por Cortés a la hora de describir la caracterización de Simón (Claudio Brook) en la película: su alimentación, su estado físico, su carácter como fusión de varios estilistas históricos; así como hechos aparentemente cómicos e inventados pero realmente bien fundamentados, como el cambio de columna, las tentaciones del diablo (con forma de mujer en la película) o las peculiares relaciones entre el pueblo, el clero, las autoridades y Simón. Para cerrar, si bien se pasa algo por alto la explicación del excéntrico final, sí consta la justificación del poco presupuesto para que Buñuel no llevara a buen puerto el desenlace original que tenía en mente.

Teodora es el otro pilar que sostiene esta obra. Desde las primeras páginas advertimos el interés del autor por el personaje histórico, que poco a poco va introduciendo hasta llegar al capítulo dedicado a ella y a la película de nombre *Teodora, Imperatrice di Bisanzio* (Riccardo Freda, 1954). Seguramente el rol central que ocupa Teodora como representante de *lo bizantino* en la cultura popular haya sido de importancia capital para ser una de las protagonistas de la obra de Cortés. Tal es así que, realmente, en su capítulo se habla de la película al final, tras hacer un largo repaso por Sardou, Chini, Fiorentino o Carlucci, entre otros. Teatro, pintura y cine son tenidos en cuenta por el autor para analizar con perspectiva los diferentes tratamientos historicistas de la figura de la emperatriz: melancolía, lujo, orientalismo. Es digno de mención el paralelismo del que nos advierte el autor entre el arte musivario de la época y las representaciones cinematográficas de Bizancio, tamizadas por un gusto por la ostentación y el lujo, especialmente en las mujeres. Dentro de este apartado ocupan un lugar central Rávena y los mosaicos de San Vital, fuente inagotable de inspiración estética e interpretación psicológica para caracterizar a los personajes de la corte de Justiniano. Personajes que, en esta película, no van a orbitar en torno al emperador, sino, y a diferencia de otras obras, alrededor de una Teodora (Gianna Maria Canale) de fina inteligencia política y electrizante carácter, llevada a la vida por un director reaccionario al neorrealismo y admirador del cine estadounidense. Los temas salen, de esta forma, de los espacios de la lucha de clases y el pueblo llano para volver a los idealizados tiempos imperiales y a las «grandes mujeres» como sinónimo de erotismo. Con gran profusión de detalles, Cortés analiza todo el proceso creativo, técnico y estético de este representativo *peplum*.

Rusia como hermana de la cultura bizantina y ortodoxa ostenta un lugar importante en el libro a través de la figura del monje y artista Andrei Rublev, en la película homónima de Andréi Tarkovski (1966). El afamado director ruso encontró en el pintor de iconos del siglo XIV una fuente de inspiración, de sensibilidad artística y de reflexión humanística, a la vez que de fraternidad en medio de un contexto desolador. Es el capítulo con más epígrafes y probablemente el más complejo, en el que Cortés va analizando una a una todas las secciones en las que se divide la película y relatando el viaje exterior e interior de Rublev (Alexei Solonitsyn) —y, por extensión, de Tarkovsky. No es una película histórica al uso que, pese a que sus creadores se documentaron sobradamente bien, quedó cerrada y centrada en la reflexión, los sentimientos y en la estética, buscando una genealogía del arte y espíritu rusos, estableciendo paralelismos con la realidad soviética.

El último de los capítulos analiza la figura de san Francisco, encarnado por Graham Faulkner y dirigido por Franco Zeffirelli (1972), un director de profunda formación artística y escenográfica, muy influenciado por Giotto. Cortés sitúa esta película en la periferia de la influencia bizantina, justificando en parte su entrada en el libro por las bellas tomas grabadas en la catedral de Monreale, joya del arte normando siciliano que pretendía competir con el arte de la corte constantinopolitana. La solemnidad y esplendor del lugar sirvieron al *regista* para recrear la corte papal, una ubicación que ocupa buena parte del análisis del autor, preocupado por intentar transmitir las implicaciones artísticas, religiosas y escenográficas de la elección de este lugar. Una película que, como todas, bebió de su propia época al actualizar la figura de Francisco, contestatario y humilde, pero no un rebelde como los hippies anti-Vietnam del momento. Resulta sintomático que recibiera críticas agrisúaves.

Cortés no cierra su libro con unas conclusiones al uso, pero sí con un pequeño epílogo que sirve a la vez de repaso y de reflexión interna. No habría habido tanta ruptura entre la Bizancio anterior a la conquista y la Estambul posterior. Los modos de vida bizantinos pervivieron en época otomana, así como el hechizo que suscita la urbe. Tal es así que ha sido el espacio protagonista de numerosas obras filmicas, desde James Bond a Tintín. Y no solo Estambul -nos recuerda Cortés-, sino que la cultura bizantina ha pervivido a través de ese fenómeno internacional que es El Greco, diestro en técnicas que siglos más tarde se usarían en este oficio (como la falsa iluminación, la desproporción o la composición arbitraria de paisajes), que ha fascinado a directores de la talla de Eisenstein o Elia Kazan.

Vidas de cine es, en definitiva, un libro solvente que, aunque contenga, a nuestro entender, algunos aspectos formales completables, presenta una útil panorámica general acompañada de casos concretos que, en conjunto, funciona bien. Todas las películas tienen como común denominador la enorme dedicación y reflexiones en torno a este mundo de sus directores, en muchos casos originales y valiosas, por lo que su exposición y estudio quedan más que justificados. No hay que olvidar que, en tanto en cuanto nos referimos a épocas consideradas históricamente periféricas por la historiografía, las obras que reivindiquen su peso en la cultura contemporánea y valía intrínseca son necesarias.

Notas

(1) Miguel Cortés Arrese es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha sido autor y coordinador de numerosas obras sobre arte bizantino, medieval y moderno, así como, entre otros, de recepción (*Constantinopla: viajes fantásticos a la capital del mundo*, Madrid, 2017). Ha participado en actos académicos a lo largo de toda la geografía española y en la actualidad prepara un ensayo sobre arte y literatura de viajes.

**RENÉ ALLIO: UN DIRECTOR FRANCÉS CON
UNA TRAYECTORIA CINEMATOGRÁFICA “HISTÓRICA”
COMPROMETIDA**

*René Allio: A French Filmmaker with a Compromising
“Historical” Filmic Career*

Dr. Pedro Aguayo de Hoyos
Historiador y Arqueólogo
Universidad de Granada

Recibido el 15 de Septiembre de 2019

Aceptado el 17 de Octubre de 2019

Resumen. René Allio ha sido considerado por la crítica cinematográfica francesa y los medios académicos como un realizador de cine político en francés de las décadas 70 y 80 del siglo XX. En este trabajo se hace la semblanza de su relación con lo histórico a través de algunas de sus películas y de una producción para la televisión francesa repetidamente reseñadas como “cine histórico”.

Palabras clave. René Allio, Cinematografía francesa, Cine político, Cine histórico, Micro historia.

Abstract. René Allio has been regarded by French film criticism and the academic world as a French political filmmaker of the 1970s and. This study, intends to recall his relationship with historical debates and problematics through some of his films and through a production for French television repeatedly described as “historical cinema”.

Keywords. René Allio, French Cinematography, Political Cinema, Historical Cinema, Micro History.



www.babelio.com/users/AVT_Rene-Allio_6771

Trazar una semblanza de un director cinematográfico, además de otras facetas como creador artístico, de René Allio (1924-1995) es fácil, si se cuenta con una amplia serie de textos: entrevistas (1), declaraciones, artículos propios (2), incluso un diario personal publicado (3), entre otros escritos, realizados por el protagonista de esta a lo largo de su trayectoria como creador, referidos a su propia obra, en nuestro caso cinematográfica, y a sus posiciones personales expresadas en contemporaneidad y en el contexto cultural, político, social e intelectual de su época, en el marco de una “intelectualidad” como la francesa de los años ‘60 a ‘90 del siglo pasado, tan central para el pensamiento y la creación cultural, utilizando términos franceses más actuales, para referirnos a los productos culturales, entre los que destacan las aportaciones fílmicas de la mítica *Nouvelle Vague*.

Nuestro director no ha sido considerado por la crítica y la historiografía del cine (4) un autor dentro de ese movimiento de vanguardia cinematográfico francés de esos mismos años. Sin embargo, en algunos aspectos, podríamos relacionar el cine de Allio con este movimiento, no sólo por la contemporaneidad de su producción fílmica, sino por las referencias y relaciones directas con filósofos, novelistas, dramaturgos, presentes en sus propuestas, o en las de algunos creadores de la *Nouvelle Vague*.

La semblanza de Allio la centraremos en su producción fílmica relacionada con el cine y la historia, o si se quiere el cine histórico, desde su particular visión, pues es la temática que aparece destacada por la crítica o por el propio autor, en sus múltiples entrevistas concedidas con ocasión del estreno de algunas de sus películas de primera época (años ‘60 y ‘70): *Les Camisards* (1970) o *Moi, Pierre Riviere...* (1975) (5), o en reflexiones personales en distintos momentos de su trayectoria, pues ambas cintas, no sólo se centraron en temas históricos, sino que dieron lugar a un temprano y poco divulgado posicionamiento personal del autor de su personal visión de la relación historia y cine, al ser recogido en revistas sobre cine de ámbito e idioma francés, con poca proyección en otros idiomas, como el

inglés o castellano, en círculos académicos o cinematográficos que se incorporan a esta relación entre cine e historia más tardíamente, aunque de manera más influyente como los trabajos anglosajones encabezados por Robert Rosenstone, en general publicados a partir de los años '90, mientras que ya en los '70 el mismo Marc Ferro había publicado en francés su *Cinéma et Histoire* (1976).

Por otro lado, y en relación con el contexto político e ideológico de ese momento en parte de la “intelectualidad” francesa o europea, la tendencia historiográfica en que se podrían enmarcar ambas películas, y otra serie de obras cinematográficas más o menos contemporáneas, caso de *El Regreso de Martín Guerre* (R. Allio, 1982) de Daniel Vigne (6), están consideradas como el reflejo en el cine de la microhistoria o la “historia de los de abajo” (7), desde un punto de vista marcadamente social, con un claro acento materialista, por no decir, en el caso de Allio, implícitamente y explícitamente marxista.

Así pues, en coherencia con el título de esta revista, hemos querido recoger en esta semblanza algunas de las obras y las motivaciones que llevaron a Allio a adentrarse, desde la práctica cinematográfica, en la relación entre cine e historia, relación expresamente considerada en sus múltiples declaraciones en entrevistas y textos propios en los que las alusiones a lo histórico y su reflejo en el cine son numerosos.

Aunque su trayectoria inicial como decorador, escenógrafo, ensayista y pintor (8), previa a su obra como realizador cinematográfico, pudiera parecer ajena a la temática histórica, en ese mismo terreno de lo escenográfico la experiencia de puesta en escena de obras como las de Roger Planchon, y su interés por la historia, incluidas las de *longue durée*, o las instalaciones en museos de historia natural como las realizadas, en homenaje a la obra escenográfica de Allio en 1994, en La Gran Galería de la Evolución del Museo de Historia Natural de París, un año antes de la desaparición del cineasta, atestiguan que su interés por la Historia, natural y humana, era ya una preocupación personal que tomará forma en sus primeras obras cinematográficas, pues sus primeras películas tendrán como temática hechos históricos o alusiones literarias a agencias históricas o su representación dramática, casos de *La vieille dame Indigne* (1964), *Les Camisards* (1970), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* (1975), temática que le acompañará a lo largo de su carrera de cineasta, donde su penúltima obra rodada para la televisión francesa, *Un médecin des Lumières* (1988), volverá a incidir en esa relación entre cine e historia.

La adaptación de la obra teatral de Bertolt Brecht *Madre Coraje y sus hijos* (1939), drama épico con un trasfondo histórico en los hechos acaecidos durante la Guerra de los Treinta años en el siglo XVII, convertido por Brecht en un alegato contra la guerra, en el marco de la invasión de Polonia por los nazis en 1939, adaptada por Allio a la historia de una viuda que ha de enfrentarse a su nueva vida, sin marido ni hijos, ahora “libre”, aunque su vida termina pasando por la de otros: un grupo de camaradas anarquistas, una amiga prostituta..., relaciones que escandalizan a su familia.

La reconocida *La vieille dame indigne* (1964), primera obra cinematográfica intimista, es la primera parte de una trilogía, que seguida de *L'une et l'autre* (1967) y *Pierre et Paul* (1968), se centra más en personajes de ficción que en sucesos históricos, dando a estos personajes, desde la personal visión de Allio, un carácter de héroes románticos, más que de personajes microhistóricos en el cine (9), ante los protagonistas o acontecimientos destacados de la gran historia en el cine francés de historia, como Abel Gance o Jean Renoir, producciones adecuadas al concepto historiográfico, propio de los años de su realización.

Su obra cinematográfica centrada en hechos y personajes históricos se concretó en dos películas consecutivas de la primera mitad de los años '70, y en una producción televisiva tardía, en el final de su carrera cinematográfica.



Les Camisards (1970) es la inmersión de Allio en el cine histórico, como fue acogida la cinta, con un doble artículo, por parte de la revista francesa: *Cahiers de Cinema* (10) el año de su estreno. La intención y el sentido de sus primeras cintas “históricas”, carácter subrayado por una serie de manifestaciones del propio director, en las que se pone de relieve su motivación última, al abordar las historias contadas en estas cintas, podría resumirse en la pregunta: ¿producir discursos del pueblo o discursos sobre el pueblo? (11).

Para ilustrar esta disyuntiva primero se escogieron unos hechos concretos de la Guerra de *Les Camisards* (1702-1704): en Julio de 1702, como consecuencia de la revocación del Edicto de Nantes por Luis XIV se inicia una represión religiosa que provoca una insurrección de campesinos y artesanos en la región de *Les Cévennes en Languedoc-Roussillon*, que recoge la película como un enfrentamiento de la “guerrilla” protestante contra las tropas del rey: los dragones (*Les dragonnades*) de Luis XIV.

Sus ecos contemporáneos son admitidos por el director y recogidos por la crítica, como se muestra en la siguiente: “Grave y sin complacencia, la película de Allio es bella. Es lo contrario de un fresco histórico. Rodada con pocos medios, cuenta menos las batallas cévennolenses que la toma de conciencia entre los campesinos, la necesidad de resistir, de golpear, de vengarse. [...] Con figurantes y “actores” desconocidos alcanza un realismo y vigor de una resistencia que puede para el espectador de hoy evocar ejemplos contemporáneos” (12). Así pues, lo que la película pretende es la toma de la palabra por parte de los oprimidos, de todos los oprimidos, incluyendo situaciones tan contemporáneas al film, como las guerras coloniales de Argelia, o la guerra de liberación de Vietnam. No hay duda de que en *Les Camisards* hay una intención netamente didáctica, ya que su contexto son los años en torno al ’68 del siglo pasado, y por tanto, el trasfondo de las luchas populares, ya que, según el propio Allio, la cinta remite a lo dicho en este sentido por Mao Zedon.

Allio insiste en su toma de partido por los perdedores, en este caso con el matiz explícitamente marxista, por los oprimidos, enfrentados al poder estatal conservador, representado por el catolicismo autoritario de la corte de Luis XIV, con un claro reflejo en una revuelta local contra la fiscalidad, la nobleza y el clero de Cévennes por parte del campesinado y artesanos, que representa en muchos detalles de la película el enfrentamiento de la Modernidad frente al Antiguo Régimen, como el tratamiento de las

costumbres sexuales de los sublevados, muy próximo a los planteamientos de la liberación sexual preconizada por el Mayo Francés, o el matiz de una guerra de religión que encubre una auténtica lucha de clases, propia de las revueltas del siglo XIX, encarnada simbólicamente en el propio vestuario de los bandos enfrentados en la película, donde la vestimenta de los nobles, aristócratas, clero y soldados reales se diferencian con una nitidez buscada, como signo de la diferencia de las clases enfrentadas en la desigual guerra de *Les Camisards* (nombre que hace referencia al uniforme de los “guerrilleros”: la camisa popular occitana).

Podríamos decir, en consecuencia, que esta película representa más la aspiración del autor de producir un discurso sobre el pueblo, a través de una obra artística, para lo que el escenario de la cinta, muy alejado de lo que representa el lugar de todas los enfrentamientos de clase, París, como su director trató de remarcar en la preparación de la propia cinta, su rodaje y su propia exhibición, siempre atenta a la reacción del público de Cevénnes, o en la elección de los actores, poco conocidos, y los reclutados entre los propios habitantes de los lugares de rodaje, con una minuciosa preparación previa, sobre la historia local y sus consecuencias, que le proporcionan al film un alto grado de realismo, algo también buscado por Allio, siguiendo los postulados brechtianos, ya presentes, como señalamos *supra*, en su primera obra filmica, su versión sobre *Madre Coraje y sus hijos* (1939): *La Vieille dame indigne* (1964).



©Gallimard

Muchas de la características presentes en *Les Camisards*, van a ser mantenidas en su segunda obra “histórica”: *Moi, Pierre Rivière...*(1975), pero ahora la historia se centra en un drama mucho más íntimo y personal, aunque con una fuerte repercusión historiográfica, desde una aproximación que podríamos situar en lo tendencial histórico como un episodio de microhistoria, la recurrencia a un ambiente campesino, en este caso en Normandía, un recurso a actores locales, junto a profesionales,

signo de una diferencia de clase, ya que los profesionales encarnan a los personaje cercanos al poder y las instituciones: jueces, abogados, médicos, religiosos, mientras que los campesinos representados son los actuales habitantes del lugar de los hechos, acaecidos en 1835, muchos de ellos dedicados en la actualidad a la agricultura.

Pero en esta cinta la intención de su director es la de otorgar la palabra al pueblo, producir un discurso del pueblo. Para ello se parte de un guion basado en una conocida obra de Michel Foucault que, con el mismo título de la película: *Yo, Pierre Rivière habiendo asesinado a mi madre, mi hermana, y mi hermano...*, recogía toda la información disponible sobre el caso, presentada como la superposición de los distintos discursos que sobre el asunto se construyeron en la época del parricidio.

Allio elige que la película se centre en el propio discurso, en primera persona, del protagonista de los hechos, Pierre Rivière, que toma la palabra para en una autoconfesión redactada en la cárcel, antes de suicidarse, una vez juzgado y conmutada la sentencia a muerte por la reclusión de por vida en una clínica psiquiátrica, narra en primera persona los hechos y las motivaciones personales para cometer el crimen. En la cinta se suceden las versiones de los campesinos y autoridades, aunque el discurso central es el del propio autor de los hechos y su propia experiencia vital en el contexto de una aldea campesina.

Para ello se eligió a un joven campesino; Claude Hérbert, que en un ejercicio de auto concienciación fue capaz de meterse en la piel de *Pierre Rivière* dándole un grado de autenticidad y de realismo a la película, y la historia, subrayada por la cuidada ambientación campesina y paisajística. Esta operación de encarnar al protagonista de la historia en un joven campesino actual, con todas las diferencias que se quieran entre la sociedad campesina del siglo XIX y la propia de los años '70 del siglo XX, se hace con la intención de darle el protagonismo al discurso de la propia voz del pueblo, como queda dicho, en la participación de los propios campesinos y su figura central, *Pierre Rivière*.

En ese sentido de un protagonismo del discurso del pueblo, tanto en la cinta como en los comentarios del propio autor de la película, y en los comentarios que sobre la misma realizó en diversas entrevistas el coordinador de la obra en la que se basó el guión: M. Foucault (14) se insiste en el aspecto de la toma de la palabra por parte del pueblo campesino, utilizando una expresión acuñada por el propio Foucault: "El grano minúsculo de la historia" (15), en el sentido de una fragmentación "histórica", centrada en la vida cotidiana en la que un exceso, el inconsciente de la historia, en palabras de Foucault, provoca como una lluvia de millones de micro-acontecimientos que marcan nuestra forma de pensar, de los que sólo algunos dejan una huella recuperable en forma de texto histórico o literario o, incluso, de obra cinematografía, como es el *Pierre Rivière* de Allio.

Hechos, como los reflejados en la película, suponen un movimiento telúrico inconsciente, que tiene como consecuencia, la aparición de una diversidad de discursividades, pero que en el caso del parricidio, tomado como un acontecimiento, permite hablar sobre el campesinado o mejor, según la propia película, darle la voz al pueblo, y que se exprese libre: "[...] para acceder al estatus de la historia; eso es "el grano minúsculo de la historia" (16).

Las dos películas más "históricas" de Allio, ambas rodadas en la primera mitad del los '70, desde dos perspectivas diferenciadas, una colectiva y épica: *Les Camisards*, la otra individual y dramática: *Moi, Pierre Rivière*, abordan una visión popular y campesina, enmarcada en dos acontecimientos muy alejados en el tiempo y en sus motivaciones, pero unificados en sus puestas en escena, lejos de París, y en la intención de hacer de estos hechos, que hoy podríamos encuadrar en la microhistoria, esa doble intención de su director: generar un discurso sobre el pueblo, caso de la película sobre la revuelta protestante de campesinos y artesanos, contra el poder local nobiliario y eclesial, y estatal absolutista de Luis XIV; dar la palabra al pueblo, a través de las confesiones del parricida *Pierre Rivière*, y de la

comunidad de vecinos campesinos que, a partir de ese dramático acontecimiento, toman la palabra para hablar de sus vidas cotidianas como su verdadera historia.

Pero al tratarse de dos películas rodadas en su contexto “histórico” de filmación, las luchas políticas propias de su época, como referente histórico el Mayo Francés, y sus consecuencias políticas, deben leerse el contenido de ambos filmes, desde las perspectivas presentistas de las luchas de liberación colonial y campesina, o de la toma de la palabra popular sobre la Historia, reclamando el protagonismo de los agentes de una historia de los oprimidos, como la “verdadera” esencia de “lo histórico”.



©Actes Sud

La trayectoria de Allio sobre el cine histórico se completa con el rodaje de *Médecin des Lumières* (1988), rodada como un encargo televisivo, con el resultado de cuatro horas de emisión, difundida en tres partes, concebida como una historia sintética sobre esa etapa de la medicina, que terminó siendo una crónica entre imágenes pictóricas, sobre la práctica de la medicina durante el Siglo de las Luces, y una narración novelesca que enmarca las escenas de esa práctica histórica médica.

La repercusión de la obra televisiva, y la necesidad de dejar una mayor huella del trabajo histórico e imaginativo que guió la micro serie televisiva, impulsó la publicación de una novela, con casi el mismo título de la obra televisiva, que filmaron su director René Allio y su coguionista Jean Jourdheuil (17), lo que remarca el aspecto novelesco de esta última obra filmica, de las consideradas históricas en su producción cinematográfica.

Como una obra tardía, penúltima obra de su filmografía, sólo seguida por *Transit* (1990), se ha interpretado esta obra como una reflexión personal sobre la propia trayectoria del autor, en lo que aquí nos concierne, como una reflexión entre sus anteriores facetas de escenógrafo de teatro, con una fuerte influencia de Bertold Brecht, o en sus inicios en la representación artística, su actividad como pintor, presente en algunas de sus anteriores películas, y desde luego su compromiso histórico, a través de su arte cinematográfico, o su relación con la literatura y la filosofía contemporánea, como su relación con Michel Foucault o Roland Barthes.

La elección de un relato en primera persona, realizado por el protagonista de la producción televisiva, encarnada por el actor profesional, titulado como médico, Vincent Gauthier, se asocia con sus experiencias de algunas de sus anteriores películas, en las que ese tono de auto introspección de ambos, realizador y actor, lo alejaría de un concepto de cine histórico, propio de sus anteriores producciones “históricas”, tanto síntoma de una evolución personal como “epocal”, pues el propio Allio ya anunció antes de su realización (18): “*Lo que el film no debe ser “histórico”. Una aventura interior. Desconfiar de la Historia... No demostrar más que el interior... Los sentimientos, los hechos, las emociones... Una moral*” (19). Sin embargo, su recurso a imágenes de época, sobre todo la pintura flamenca, sobre la anatomía y la medicina, la necesidad de mostrar los saberes médicos legales, al modo de la Enciclopedia (20), para una medicina alejada de una práctica aristocrática, como un misionero de la salud humanitaria, lleva la producción a una lucha contra la enfermedad, como una militancia política, de nuevo, muy próxima a una posición marxista, aspectos que han llevado a diferentes autores a incluir esta producción televisiva entre el cine “histórico” de Allio (21).

Su evidente mezcla de fuentes documentales y elementos ficcionales, en muchos aspectos insertos en el tono novelístico de la obra, no han sido obstáculo para que esta obra, gestada en la época de *Moi, Pierre Rivière...*, haya sido realizada en los ‘80, tras una etapa de una menor preocupación política, como una vuelta a: “*Regresar con fuerza a la idea según la que el pasado ayuda al espectador a mejor aprehender el presente, considera en lo sucesivo el documento histórico como un elemento posible, en virtud de su extrañeza, devolver al espectador a él mismo*” (22).

En base a esta última obra “histórica”, podríamos finalizar señalando que en la propia trayectoria del realizador cinematográfico R. Allio, se compendia un proceso que lleva, desde una obra cinematográfica militante y política, donde el protagonismo recae en los oprimidos, como clase social excluida de los discursos históricos, al uso en determinados círculos políticos de los años ‘70, a una obra filmada, muy sintomáticamente producida para la televisión francesa, que a pesar de las circunstancias de su gestación e intencionalidad en su génesis, años ‘70, es realizada y exhibida a finales de los ‘80, cuando el contexto de lo historiográfico, lo novelístico y lo filmico han cambiado en el sentido de obras intimistas, en el caso de Allio, aspecto ya presente en su primera trilogía cinematográfica de ficción, que ahora se combina, al final de su trayectoria, en una producción televisiva, y su secuela como novela, entre lo introspectivo, desde el protagonismo individual, y novelesco, a través de una militancia por la salud popular, al modo de la motivación de muchas ONG, como síntoma de un repliegue hacia lo interior de una acción política, donde lo antes colectivo: el sufrimiento clasista, la revuelta, y la producción artística, se ponen al servicio de lo individual, incluso corporal, ya lejos de una acción colectiva emancipadora.

Notas

(1) Son numerosas las entrevistas que R. Allio concedió, entre ellas algunas de las relacionadas con sus películas aquí recogidas: “René Allio”, Entretien avec Jean A. Gili et Antoine Martin, *Écran 72*, 2 (février 1972); “René Allio”, Entretien avec Claude-Marie-Trémois, *Télérama* 19 (février 1972); COMOLLI J. L. y BONTEMPS J, “René Allio, Du bon usage du modèle”, Entretien avec René Allio”; “De la machine à jouer au paysage mental. Une entretien de Jean-Pierre Sarrazac

avec René Allio”, en ALLIO R., “Sous la direction de Gérard-Denis Farcy”, *Double Jeu Théâtre/Cinéma* 2 (2004), 21-28; “Entretien con *Image et Son* 258; “R. Allio, Comment traduire en termes de formes ce qui fonctionne dans le réel?”, Entretien avec Mireille Amiel, *Cinéma* 76, 215 (nov. 1976), 74-80; ALLIO R., “...la parole populaire”, entretien dans *Jeune Cinéma*, éc.. 76-jan. 77 (1977), 20-26.

(2) ALLIO R., “A propos de Rude tournée pour la reine”, *Cahiers du Cinéma* (fev.-mar 1974); ALLIO R., “Le théâtre des opérations”, *Cahiers du Cinéma* 271 (nov. 1976), 49; ALLIO R., “Emotion et politique”, en GAUTHIER G., *Les Chemins de René Allio: peinare, scénographe, cinéaste*, Le Cerf, Paris, 1993.

(3) ALLIO R., *Carnets I. 1958-1975*, Lieu commun, Paris, 1991; ALLIO R., *Les Carnets: Tome 2*, Janvier 1976-Mai 1981, GUILLAUMIN, A. et TSIKOUNAS, M. (eds.), *Deuxième Époque*, Paris, 2019.

(4) LINDEPERG S., TSIKOUNAS M. y VAPPÉREAU M. (dirs.), *Les Histoires de René Allio*, François Amy de la Bretèche, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

(5) Parte de las ideas artísticas y discursivas, así como del perfil profesional de R. Allio fueron abordadas en nuestro artículo: AGUAYO P., “Discursividad histórica y cine a través de una visión contextual de: Moi, Pierre Rivière..., de R. Allio (1975) y su relación con M. Foucault”, en SALVADOR F., (ed.), *Cine e Historia(s)*, Universidad Paris-Sud, Paris, 2015, 77-94.

(6) Remitimos a un trabajo propio sobre este film y su relación con la historiografía, donde se recoge alguna bibliografía sobre aspectos contextuales de la relación historia y cine en base a esta película: AGUAYO P., “Historiografía y cine. La representación cinematográfica de la historia desde abajo: “El regreso de Martín Guerre (1982)””, en SALVADOR F. (ed.), *Cine y representación*, Universidad Paris-Sud, Paris, 2014, 359-372.

©

(7) Ver la obra de los historiadores Eric J. Hobsbawm o Edward P. Thompson como forma de acercamiento al uso de este concepto aplicado al análisis histórico de clase y de situaciones socio-económicas concretas en el tiempo y espacio contemporáneo europeo.

(8) *Le décor, c'est une organisation de l'espace, au service d'une pièce, à travers une mise en scène que l'on connaît. Il s'agit de mettre son travail au service d'un contenu précis. Il faut que tout Goncourt sur le plateau à expliciter la pièce et qu'il existe toujours un rapport entre les formes et le texte.* René Allio, citado por N. Zand: “Le décorateur, cet incompris”, *Liberation*, 8 de septiembre 1961.

(9) Joutard, Ph., “A propos del «Camisards» de René Allio”, *Bulletin de la Société de l'histoire du Protestantisme Français (1903-2015)* 154 (2008), 175-180, tomado de <http://jstor.org/stable/24309425>.

(10) AUMONT J., “Comment on écrit l'histoire” y REGNAULT F., ““Les Camisards” et le fim d'histoire”, *Cahiers du Cinéma* 238-239 (1970), 64-71 y 71-74.

(11) BURDY J. P. y NOURRISON D., “Histoire, peuple, écran. Un entretien avec René Allio”, *Espaces Temps* 5 (1977), 7-16.

(12) *Les Echos*, Annie Coppermann, 25.02.1972.

(13) FOUCAULT M. (coord.), *Yo, Pierre Rivière habiendo degollado a mi madre, mi hermano, y mi hermano..., Un caso de parricidio del siglo XIX*, Fabula, Tusquet Editores, 1976.

(14) “Entrevista con Michel Foucault”, entrevista con P. Kané, *Cahiers de Cinéma* 271 (noviembre de 1976).

(15) “El retorno de Pierre Rivière”, entrevista con G. Gauthier, *La Revue du Cinéma* 312 (diciembre de 1976).

(16) “Histoire, peuple, écran. Un entretien avec René Allio”, *Espaces Temps* 5, 5 (1977).

(17) ALLIO R. y JOURDHEUIL J., *Un médecin des Lumières*, Actes Sud, Paris, 1988.

(18) La idea del proyecto de la película de 1977 a 1978, su rodaje para la televisión en 1987 y la difusión por ese medio en 1988 sufrió una serie de vicisitudes que hizo que ese proyecto no viera la luz hasta 1988: GAUTHIER G., “René Allio Un Médecin des Lumières”, *Revue du Cinéma* 447 (mars, 1989).

(19) *Carnets*, 1991, 195.

(20) Los referentes icónicos de la producción televisiva y su aspecto novelado son analizados, en relación con otras producciones de carácter histórico para la televisión francesa, en: PAPIN B. y RENAUT A., “Le Médecin des Lumières de René Allio, entre tentation romanesque et réalisme pénible”, en *Colloque Les Histoires de René Allio*, Hicsa (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne); CRIHAM (Université de Poitiers, Université de Limoges) (nov 2013), 105-120.

(21) LIBOIS J. L., “René Allio, cinéaste de la lumière”, *Double jeu* (2018). [En línea], 2/2004, subido el 06 de Julio de 2018, consultado 23 de abril de 2019. URL:<http://journals.openedition.org/doublejeu/2030>; DOI: 10.4000/doublejeu.2030.

(22) MORRISSEY P., “De l’autre à soi. Retour sur les Films historiques de René Allio”, *Double jeu* (2018). [En línea] 2/2004:82, subido el 06 de Julio de 2018, consultado 23 de abril de 2019. URL: <http://journals.openedition.org/doublejeu/20402>; DOI : 10.4000/doublejeu.2042.