METAKINEMA

revista de
Cine e Historia

número 28

2024

GRUPO DE REDACCIÓN / EDITORIAL BOARD

Director
Francisco Salvador Ventura, Universidad de Granada, España

Secretario
Antonio Aguilera Vita, Madrid, España

Vocales
Pedro Aguayo de Hoyos, Universidad de Granada, España
Julen Ibarburu Antón, Universidad de Granada, España
Leonor Pérez Gómez, Universidad de Granada, España
Carmen Trillo San José, Universidad de Granada, España

CONSEJO CIENTÍFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

Joaquín Cánovas Belchí, Universidad de Murcia, España
Pedro Castillo Maldonado, Universidad de Jaén, España
Marco Fabbri, Università degli Studi di Roma II Tor Vergata, Italia
Susana Lugo Mirón, Universidad Kapodistriaca de Atenas, Grecia
João Mascarenhas Mateus, CIAUD - Universidade de Lisboa, Portugal
Paulo Mugayar Kühl, Universidade de Campinas, Brasil
Massimo Osanna, Università degli Studi di Napoli Federico II, Italia
François Quantin, École Hautes Études, Francia
Tomás Pérez Vejo, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México

METAKINEMA es una revista científica arbitrada y objeto de evaluación externa de todos los trabajos recibidos y por encargo. Es publicada por el Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía, HUM-870 Cine y Letras - Estudios Transdisciplinares sobre el Arte Cinematográfico.

Ha sido fundada en 2007 bajo el auspicio de un Consejo de Redacción y de un Comité Científico (Dirección-Redacción). Acepta para su publicación trabajos originales de investigación acerca de la relación entre el Cine y las Humanidades, con un interés prioritario en la dimensión histórica. Su periodicidad ha sido semestral hasta el número 21 (octubre 2017) y es anual a partir del número 22 (2018).

METAKINEMA constituye un foro donde investigadores procedentes de distintas disciplinas pueden presentar sus reflexiones orientadas a subrayar la componente histórica del hecho cinematográfico desde distintos campos del conocimiento.

En la revista son aceptados trabajos originales en español, inglés, francés, italiano y portugués. Premisas teóricas, secciones, normas de publicación y contactos pueden consultarse en la página online http://www.metakinema.es.

Este número anual constituye un volumen. ISSN 1988-8848

índice

1. Películas de siempre:

Rocío (F. Ruiz Vergara, 1980).
Alba Mª Molina Fernández *5*

2. Recientes filmaciones:

El diablo entre las piernas (A. Ripstein, 2019). La tragedia en el tocador.
Antonio Aguilera Vita *17*

3. A propósito de:

Nerón. De los textos clásicos a los medios audiovisuales.
Felipe Campos Salvador *29*

Alarico en series televisivas de principios de siglo. La caída de Roma.
Juan Jesús Pedregosa Pareja *43*

4. Ensayo de transversalidad:

El Ciro de Griffith y la interpretación hollywoodiense de *La caída de Babilonia.*
Álvaro López López *51*

Mito y realidad en la representación de los judíos en la serie *Isabel*
Gonzalo Pérez Castaño. *63*

5. Reflexión en torno a:

Los documentales republicanos del documentalista judío Constantin L. Davis para Saturnino Ulargui.
Aitor Hernández Eguíluz *75*

6. Hablan los profesionales:

Cándida. Estereotipo del emigrante gallego en el cine argentino de la primera mitad del Siglo XX.
Susana M. Markendorf Martínez *89*

Molina Fernández, Alba Mª, *Rocío (F. Ruiz Vergara, 1980)*,
Metakinema. Revista de cine e historia, nº 28, 2024, pp. 5-16.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)

Sección 1 Películas de siempre

ROCÍO (F. RUIZ VERGARA, 1980)

Rocío (F. Ruiz Vergara, 1980)

Grad. Alba Mª Molina Fernández
Arqueóloga
Granada

Recibido el 28 de Julio de 2023
Aceptado el 18 de Septiembre de 2023

Resumen. En 1980 se estrena *Rocío* (F. Ruiz Vergara), un documental que trataba de criticar como la apropiación y transformación de la romería de El Rocío por parte de poderes eclesiásticos, económicos y políticos acaba repercutiendo en el desplazamiento de aquellos a quienes les pertenecía el festejo en su origen. La inclusión en la cinta de denuncias a crímenes franquistas terminó con su censura total, la primera tras la aprobación de la Constitución de 1978. El presente artículo pretende ser un análisis del mensaje y el idioma audiovisual de *Rocío*. Paralelamente, trata de reflexionar sobre su contexto y hacer una lectura historiográfica.
Palabras clave. Rocío, Religión, Franquismo, Cine militante, Lucha de clases, Historiografía.

Abstract. In 1980, *Rocío* (F. Ruiz Vergara) premiered, a documentary aimed at criticizing how the appropriation and transformation of the El Rocío pilgrimage by ecclesiastical, economic, and political powers ended up displacing those to whom the celebration originally belonged. The inclusion of denunciations of Francoist crimes in the film led to its complete censorship, the first since the approval of the 1978 Constitution. This article aims to analyze the message and audiovisual language of *Rocío*. Simultaneously, it seeks to reflect on its context and provide a historiographical reading.
Keywords. Rocío, Religion, Francoism, Militant cinema, Class struggle, Historiography.

1. Introducción

Rocío (1980) es un documental dirigido por F. Ruiz Vergara con guion de A. Vila. La cinta, centrada en la romería del Rocío que le da nombre, funciona con una narración en *off* que sirve de hilo conductor a la intercalación de grabaciones del propio festejo, entrevistas e imágenes de archivo. Con estas herramientas, se consigue conformar un relato en el que se denuncia, justificándolo como una consecuencia de un pasado remoto y otro reciente, la conversión de la romería en un instrumento para el control de un pueblo que, al mismo tiempo, se ve excluido de una celebración que originalmente le pertenecía, apuntando como culpables al poder, al clero y a la aristocracia andaluza.

Estrenado tras la aprobación de la Constitución de 1978, el documental fue grabado a finales de los años setenta, tras la muerte de Francisco Franco y la esperanza de sus creadores en la llegada de la libertad de expresión a España tras el veto que supuso la dictadura. Sin embargo, *Rocío* no estuvo exenta de polémica. Su postura antieclesiástica, la repulsa mostrada hacia los señoritos andaluces y su denuncia explícita de crímenes franquistas, acabó derivando en la censura de escenas y en su prohibición total. La suma de este carácter reivindicativo, el compromiso político de sus creadores y los efectos de respuesta social y polémica que desde su estreno, y aún a día de hoy provoca, hace que podamos enmarcarla dentro del género de cine militante.

2. Contexto histórico

2.1. El cine militante

La política ha estado ligada a la cinematografía desde un primer momento. Ya sea explícita o implícitamente, los trabajos audiovisuales han tratado de intervenir en la realidad social (Galán 2012: 1123).

Desde 1930 existe una conciencia declarada de la herramienta que supone el medio audiovisual en el compromiso socio-político. Sin embargo, la eclosión del cine militante se dará en los años sesenta, una época marcada por los movimientos sociales que comienzan a manifestarse en contra de la realidad sociopolítica. Los mismos se verán reflejados en un cambio en las teorías de pensamiento, dando paso a las corrientes procesualistas, que empujarán la reflexión en torno al lenguaje cinematográfico y la percepción del cine como una práctica cultural inseparable de los acontecimientos históricos y políticos (Galán 2012: 1124-1125).

La sociedad se hará consciente y criticará el monopolio de los grandes estudios de Hollywood en las producciones. Paralelamente, el desarrollo tecnológico en aparatos de grabación permitirá abaratar los costes, la aparición de la televisión y la multiplicación del número de cines abrirá las puertas a aquellos discursos que tratan de apartarse de la corriente ideológica que representa Hollywood y surgirán las primeras escuelas de cine al margen de la industria. Todo esto desencadenará una democratización del medio audiovisual, posibilitando el surgimiento de trabajos independientes que tomarán dos vías: la del cine experimental y la del cine militante (Galán 2012: 1124-1125).

La principal característica del cine militante es su postura anti-hegemónica. Está generado por cineastas comprometidos ética y políticamente con su presente histórico que usan el cine como instrumento de transformación social. Estas producciones no van dirigidas al entretenimiento del espectador sino a su toma de conciencia y paso a la acción. Para ello, estos trabajos tocarán temáticas relacionadas con los problemas de los sectores populares (Galán 2012: 1125). De hecho, apartadas del círculo comercial que critican, serán obras que pasarán de mano en mano, proyectándose en escuelas, sindicatos o centros sociales convertidos en salas de cine alternativas. Frente a la comunicación unidireccional

que supone el cine de los grandes mercados, este supone una comunicación bidireccional, siendo su objetivo el de generar un debate entre sus espectadores como culmen de las obras (Galán 2012: 1126).

2.2. Contexto del documental

2.2.1. La censura cinematográfica en el franquismo

Pese a que el cine militante comienza a desarrollarse en los años sesenta, la situación española con el país bajo la dictadura franquista impide la libertad cinematográfica, existiendo incluso un equipo dedicado a su censura. Temas como el sexo o el alcoholismo no podían mostrarse en pantalla y, por descontado, quedaba totalmente prohibida cualquier película contraria al Régimen, incluyendo con ello cualquier atisbo de crítica al jefe del Estado, la iglesia católica y, en general, al concepto de patria establecido por el poder. En el caso concreto de los *films* históricos, cualquier hecho o personaje histórico al margen de las pautas establecidas por el discurso oficial, quedaba irremediablemente excluido (Gil 2009: 12-13).

Las producciones extranjeras que logran superar la censura total son sometidas al recorte de planos y escenas, además de ser dobladas al español con el objetivo de introducir cambios en los diálogos originales (Gil 2009: 12-13). En el caso de las producciones españolas, la vigilancia es aún más incisiva. Cualquier proyecto debía pasar por la lectura del guion por parte del equipo de censores antes de comenzar su grabación. Estos podían obligar a cualquier corrección y tenían la potestad de aprobar o rechazar el permiso para el rodaje. En caso de aprobación, tras el rodaje se hacía una nueva revisión que examinaba la fidelidad con el guion aprobado previamente, pudiendo llegar a darse una prohibición parcial o total del trabajo (Gil 2009: 13).

2.2.2. La esperanza de libertad de expresión

F. Ruiz Vergara y A. Vila, exiliados durante la dictadura, habían recalado en Portugal motivados por la Revolución de los Claveles (1974) y la restauración de la democracia portuguesa. Desde allí se dedicaron a proyectar cintas prohibidas en España en los límites de la frontera con Galicia y Andalucía, la mayoría de género militante (Alvarado 2010). Tras la muerte de F. Franco y la puesta en marcha de una constitución que llegaría en 1978, España tendría también su oportunidad de cambio.

Para el caso que nos ocupa cabe señalar las manifestaciones autodeterministas en varios puntos del país, constituyendo Andalucía uno de estos casos. El 4 de diciembre de 1977, dos millones de andaluces se lanzaron a la calle con proclamas originadas en su mayoría desde la izquierda política y con reivindicaciones que iban desde el reconocimiento autonómico al reconocimiento de Andalucía como nación independiente. Al contrario que otras reivindicaciones nacionalistas, Andalucía contaba con varios problemas que servían de impedimento a un reconocimiento de especificidad histórica desde el exterior. Empezando por la falta de una lengua propia; el carácter cosmopolita que se había dado históricamente en el territorio andaluz; el sentimiento de pertenencia particularista de sus habitantes, más identificados con regiones concretas que con Andalucía como tal; y la extrapolación de rasgos propios de la cultura andaluza al ámbito general de España, también constituían un contratiempo a la hora de construir y definir una imagen nítida de la identidad andaluza. Por otra parte, la burguesía andaluza no había motivado ese sentimiento de conciencia nacionalista y anticentralista que eclosiona en otras comunidades durante el siglo XIX (González de Molina y Sevilla 1987: 79-80).

Estas proclamas terminaron en la celebración de un referéndum de consulta al pueblo acerca de su autonomía dentro del estado español. Aunque esto satisfizo a cierto sector de los manifestantes, otros sentían que no habían alcanzado el total de su objetivo.

Como fuere, en contraste con los años de la dictadura, esta nueva etapa da alas a la esperanza de libertad de expresión, por lo que multitud de intelectuales y artistas españoles regresaron del exilio para desarrollar y exponer sus obras. Fue el caso de F. Ruiz Vergara y A. Vila, a los que parecían abrirse las puertas para materializar *Rocío*, un proyecto que había sido ideado por F. Ruiz Vergara años atrás. Como reivindicador político y onubense de nacimiento, quería desenmascarar el subfondo de control eclesiástico sobre la población rural que suponía la romería, la capitalización del festejo, su apropiación por parte de las clases altas y el entramado oligárquico y vinculado al franquismo que suponían las hermandades.

Cabe destacar la participación de Isidoro Moreno como asesor científico del documental, antropólogo que desde finales de los años sesenta ha dedicado sus estudios a la identidad del pueblo andaluz, siendo una de las figuras más reconocidas dentro de los movimientos regionalistas y de defensa de las minorías sociales (Tirado 2013).

3. Análisis del discurso histórico en *Rocío*

3.1. El discurso sobre el pasado remoto

Rocío presenta los orígenes de la romería usando dos tipos de lenguajes audiovisuales. En el primero, una voz en *off* adulta narra la manera en la que se llega a la adoración de ídolos femeninos, mientras se nos muestran imágenes reales; en el segundo, centrado únicamente en el origen del culto a la virgen del Rocío, la voz adulta es sustituida por la de un niño y las imágenes reales por ilustraciones que guardan parecido con las de un libro infantil. De esta forma, el documental consigue separar lo que nos transmite como verdad histórica del mito engendrado por la iglesia.

3.1.1. La narración veraz

En su búsqueda de orígenes, *Rocío* comienza llevándonos al s. III d.C. y a la aparición de los primeros cristianos en la Hispania romana. Su expansión y el aumento de iglesias, hace que en tan solo un siglo el clero estreche relaciones con las élites políticas, que comenzarán a usarlo como herramienta de control. Con la llegada del Islam, el cristiano se verá obligado a replegarse en el norte peninsular. Tras el declive del Islam, la expansión del cristianismo hacia el sur se verá reflejada en la erección de iglesias y ermitas que serán usadas para el control de la población. La iglesia irá adquiriendo poder y jerarquizándose.

En el aspecto social, asistimos a una remodelación del sentido de familia. La mujer irá adquiriendo un papel protagonista, que se verá reflejado en el culto a la virgen. En este punto, el documental apunta abiertamente a la iglesia como creadora de las figuras marianas, que ocultaron para su posterior hallazgo y veneración bajo el discurso de que habían sido aquellos primeros cristianos quienes las habían escondido temerosos a la llegada del Islam.

Llaman la atención las tonalidades historicistas que toma el documental cuando pasa a explicar la época islámica. Considerando que la península se convirtió en un país dominado, llega a utilizar el nombre de "España" para referirse al territorio peninsular. En el mismo tono son reseñables otras consideraciones como el uso que hace del término "reconquista" o la consideración de que, desde el triunfo de la cristiandad, España ya no solo existía como país, sino que incluso pasó inmediatamente a estar ligada culturalmente con la Europa occidental. Reseñable igualmente el papel que da a la iglesia como exaltadora del culto femenino sin considerar las muestras existentes del protagonismo de la figura femenina en los cultos ya desde la prehistoria, máxime cuando precisamente la virgen del Rocío, tanto en la forma que adquiere el rito como en los símbolos que la representan, puede ligarse a cultos prerromanos (Rina 2013: 177; Venegas 2013: 12).

3.1.2. El cuento del Rocío

La voz infantil comienza usando adjetivos glorificantes para referirse a la religión cristiana. Cuenta cómo a principios del siglo XV un vecino de Almonte encuentra en el bosque de La Rocina una talla de la virgen ataviada con un manto blanco y verde. Eclipsado por la belleza de la imagen, la toma para llevarla a Almonte, pero se detiene a descansar y cuando despierta la figura había desaparecido. Vuelve a donde la encontró y allí estaba, por lo que entiende que era allí donde quería que se le rindiese culto. Regresó a Almonte a dar la noticia y todo el pueblo encabezado por el clero fue a donde se encontraba la talla. Desde entonces es venerada.

La narración, presentada a modo de cuento, sigue fidedignamente la versión oficial acerca del origen del culto a la virgen del Rocío. En contraste con el discurso anterior, destaca el hecho no ya de que se utilice la voz de un niño, sino de que este, más que narrar, parezca estar leyendo un texto con dificultad. Quizá con ello se trate de representar la inocencia y el analfabetismo del pueblo y cómo esto es aprovechado por quienes tratan de controlarlo. Resulta también destacable que la narración se vea acompañada por la música de una flauta dulce, instrumento ligado a los pastores medievales, protagonistas por antonomasia de apariciones marianas. En cuanto a que se resalte el color verde y blanco del manto con el que aparece la figura, podría estar haciendo referencia a los colores de la bandera de Andalucía. Con ello quizá trate de expresarse la idea de cómo la religión aprovecha el hueco que supone la falta de definición identitaria andaluza a nivel extrarregional, alzándose como uno de sus símbolos.

El origen de El Rocío como un cuento infantil (Ruiz Vergara 1980: 7:24)
© Tangana Films

3.2. El discurso sobre el pasado reciente

Tras remontarse a los orígenes de la romería, *Rocío* pasa a criticar cómo la historia reciente de España ha contribuido aún más al control del festejo y a la expulsión de las clases populares del mismo. Según la cinta de F. Ruiz Vergara, la iglesia, las clases altas y el franquismo se combinarán para servir a este propósito.

3.2.1. La iglesia

Se sigue inquiriendo en cómo el auge de la iglesia y sus relaciones cada vez más estrechas con el poder le sirven para colocarse como representante principal de la fiesta, direccionándola mediante el

rito católico y recortando tanto la identificación de los almonteños con la virgen como, en general, el libre albedrío de la celebración.

El mensaje, sustentado por la narración en *off* y la voz de entrevistados, se refuerza ilustrativamente con la aparición en pantalla de imágenes que contrastan el Rocío como una fiesta lúdica de música, baile, alcohol y jolgorio durante la noche con las misas católicas matutinas, cuando pasamos a ver imágenes de sublimación ante los altos cargos clericales, que protagonizan un rito metódico en el que impera el silencio y la quietud de unos asistentes, cuyas ropas nos indican una posición social elevada. Podemos decir que vemos enfrentados dos tipos de manifestaciones identitarias, una en la que el protagonista es el pueblo mismo y otra en la que el catolicismo se alza como máximo representante de esa identidad mediante símbolos y protocolos ceremoniales.

La fiesta de El Rocío durante la noche (Ruiz Vergara 1980: 24:36)
© Tangana Films

El Rocío durante las misas católicas (Ruiz Vergara 1980: 27:45)
© Tangana Films

Sin embargo, esta ordenación no consiste únicamente en la introducción de un culto institucionalizado que se adueña de la celebración original, sino que también transforma los ritos originales. Es el caso del salto de la reja, si bien existen controversias acerca del origen y el significado de este acto (Plasquy 2006: 137-139), el documental se decanta por aquella interpretación que advierte un reflejo de cómo las clases populares de Almonte tratan de adueñarse de su Patrona expulsando a los forasteros, identificados estos con las clases altas. El salto de la reja pasa de producirse durante todo el transcurso de la romería a restringirse dentro de un horario determinado por las autoridades eclesiásticas.

Imágenes del salto de la reja en Rocío (Ruiz Vergara 1980: 1:03:35)
© Tangana Films

3.2.2. La aristocracia

El documental señala cómo los cambios socioeconómicos que trajo consigo la industrialización y la monopolización de las tierras y el ganado en manos de la creciente burguesía andaluza, llevó también a una capitalización de la fiesta. Isidoro Moreno expone que asistir al Rocío requiere una importante inversión económica, además de que es necesario poder abandonar la rutina laboral durante una semana. Esto lleva a que la aristocracia andaluza se convierta en protagonista de la celebración, reduciéndola a una reafirmación identitaria de su posición social.

Desde mediados y hasta finales del siglo XX, El Rocío, una pequeña aldea aislada en la que no había más de 100 viviendas, es remodelada con carreteras de acceso y un gran número de viviendas para hospedar a los peregrinos y su ganado. La misma ermita del Rocío es derribada en los años sesenta para su sustitución por una gran iglesia, lo que no hace sino remarcar este viraje aristocrático (Plasquy 2006: 134-135).

La creación de hermandades enfatiza este punto. Mediante estas fundaciones, personajes de la alta burguesía compran su protagonismo en la romería respaldados por la iglesia, estando presentes con sus propios símbolos en cada uno de los actos oficiales. Ya no solo hablamos de que participen en la fiesta, sino que recibirán subvenciones y tendrán poder de decisión sobre algunas cuestiones. Hasta tal punto que, tal y como declara uno de los entrevistados, estas hermandades hacen un Rocío para ellas. De hecho, durante la romería la virgen es presentada a cada una de estas hermandades (Plasquy 2006: 136-137). *Rocío* subraya el poder hereditario que suponen estas asociaciones y la jerarquía existente entre las mismas.

Esta crítica aristocrática se hace ver desde el comienzo del documental. Anterior incluso a la narración sobre los orígenes, el documental presenta unos créditos iniciales mientras muestra titulares y fotografías de periódicos relacionados con accidentes ocurridos durante el Rocío. Llama la atención la canción que suena de fondo, una sevillana que habla de la peregrinación al Rocío de un individuo de clase baja y que se corta en la frase "Las veces que entre caballos descalzo yo te he rezado, pensando que eran hermanos los mismos que me han echado". Sin duda, una declaración de intenciones ya desde el principio, máxime cuando durante el documental se asocia la posesión de caballo con una posición social elevada.

Caravanas de rocieros respaldadas por la Guardia Civil (Ruiz Vergara 1980: 17:06)
© Tangana Films

Precisamente es el mismo mensaje el que cierra el documental, esta vez en búsqueda de un enaltecimiento de las clases populares, a las que se señala abiertamente tras más de una hora exponiendo los motivos. Si antes comentábamos esa especie de enmascaramiento bajo los créditos iniciales, resulta curioso que esta parte del discurso nos lleve precisamente hasta los créditos finales. Aquí pasamos a ver mujeres limpiando la capilla de la virgen y varios hombres trabajando en un bosque que podría ser La Rocina. La cinta enlaza los pasos de los trabajadores tras la finalización de su jornada con pasos de personas llegando al Rocío. Sin embargo, en esta ocasión tan solo se nos muestran imágenes en las que aparecen esas clases populares, centrándose principalmente en mostrar el salto de la reja. Una vez más, la música sirve para empoderar las imágenes. Esta vez se trata de *Herramientas* de Salvador Tavora, interpretada a propósito para el documental y con una letra tan manifiesta a la que le basta con la repetición mántrica de un par de frases: "Con el esfuerzo de mis manos, la vida tengo que ganar. También van a servir mis manos para buscar mi libertad"; "En pie hombres de los campos, en pie hombres del taller, en pie hombres del trabajo en cualquier país que estén".

3.2.3. El franquismo

El documental presenta en todo momento a la religión como un instrumento del poder para el control social, pero esto se hace aún más evidente durante la dictadura franquista. Rechazando la laicidad que pretendía la II República, en el franquismo prevalecerá la unión manifiesta entre iglesia y Estado, constituyendo el catolicismo uno de los baluartes fundamentales dentro de la construcción de la identidad de España como nación. Esta unión simbiótica llevará a que tengamos, de una parte, fotografías de Francisco Franco postrado ante la virgen del Rocío y, de otra, el uso del himno nacional en las misas eclesiásticas. España es católica y el catolicismo es español.

Francisco Franco postrado ante la virgen del Rocío (Ruiz Vergara 1980: 56:30)
© Tangana Films

Más allá de generalidades, se señala a altos cargos de hermandades como impulsores de alzamientos contra la II República. Se trataría de un grupo de la alta aristocracia que, a raíz de la ordenanza de la retirada de símbolos religiosos en las instituciones públicas, llamaron a la rebelión del pueblo aprovechando el fervor que sentían por su virgen. Estos aristócratas, que pasarían a formar parte de Falange, participaron en la persecución y el asesinato de insurrectos durante el franquismo.

La narración de estos acontecimientos llega a través de la entrevista con dos vecinos de Almonte, siendo objeto de censura cuando daban nombres y apellidos de los responsables de los crímenes. Los fragmentos se vieron sustituidos por un fondo negro que durante toda su duración exponía un rótulo que informaba su supresión por sentencia del Tribunal Supremo (Espinosa y del Río 2009: 21-22). Tras el corte, la vuelta de la voz en *off* que acompaña la imagen en la mayor parte de la cinta pasa a enumerar asesinados en Almonte mientras en pantalla se muestra la fotografía y el nombre de otros que no son nombrados por el narrador. El documental pasa a mostrar imágenes de fusilamientos, terminando su denuncia con imágenes de las minas de Riotinto y explicando que los mineros también fueron víctimas por su espíritu de lucha antifranquista. Es en este punto, con el *Cara al sol* como música de fondo y con el motivo principal del documental, ya casi olvidado tras la dureza del discurso, cuando se nos reconduce a través de la descripción de estos asesinos: "Inconfundibles con su pantalón de pana marrón, camisa azul y su medalla de la virgen del Rocío como mascota".

4. Polémica en torno a *Rocío*

Rocío estuvo rodeada de polémicas desde su estreno. Presentada por primera vez en San Sebastián en julio de 1980, ya se vio sometida a recortes para su segunda exhibición el mismo año en Alicante (Alvarado 2010). En Andalucía se proyecta por primera vez en el Festival de Cine Internacional de Sevilla, donde recibe el premio al mejor largometraje. Sin embargo, la presión ejercida por el sector eclesiástico y conservador andaluz consiguieron su prohibición total en toda la comunidad (Alvarado 2010; Espinosa y del Río 2009: 21).

A su estreno, aún no se habían llevado a cabo investigaciones sobre la represión franquista, por lo que la denuncia en *Rocío* resultó pionera. Uno de los principales problemas de la cinta vino de la

exposición de J. Mª Reales Carrasco, exalcalde de Almonte durante la dictadura de Primo de Rivera, como máximo responsable de los asesinatos en Almonte durante el alzamiento de 1932. Sus hijos presentaron una querella por injurias contra F. Ruiz Vergara, A. Vila y P. Gómez Clavijo, el vecino de Almonte que había relatado los hechos. En ella también incluyeron el ultraje a la romería del Rocío y a la religión católica, cuestión que ya habían señalado algunos críticos de cine en periódicos vinculados a la derecha política. Desde el momento de la denuncia y a espera de juicio, el documental fue prohibido en todo el territorio nacional (Alvarado 2010; Espinosa y del Río 2009: 23).

En el juicio celebrado un año después, de poco sirvieron las declaraciones de casi una veintena de almonteños certificando los hechos narrados por P. Gómez Clavijo o las declaraciones en favor de la cinta de historiadores como I. Gibson y A. Elorza y cineastas como P. Miró y L. G. Berlanga. La denuncia consiguió la prohibición de su reproducción en todo el territorio nacional, convirtiéndose en el primer *film* retirado tras la disolución de los mecanismos de censura cinematográfica y la aprobación de la Constitución de 1978 (Espinosa y del Río 2009: 20-23).

Rocío no volvería a proyectarse hasta 1985, manteniéndose recortados aquellos fragmentos que denunciaban a los culpables de los crímenes ocurridos durante la Guerra Civil. No es hasta 2005 cuando se vuelve a proyectar sin censura en unas jornadas por la memoria histórica en Huelva, avivando de nuevo la polémica. Bajo un aluvión de protestas por parte de hermandades del Rocío y de la familia Reales Carrasco, la historia parecía volver a repetirse. No obstante, en esta ocasión *Rocío* se convirtió en protagonista de seminarios, ciclos y artículos reivindicativos a su favor (Alvarado 2010).

5. Conclusiones

5.1. El cine como documento histórico

Rocío supone un buen ejemplo de cómo puede hacerse uso del cine para estudiar la historia. Estamos ante un documental que nos presenta la narración de un pasado remoto que reconstruye a través de su estudio y un pasado reciente que reconstruye a través de la memoria viva. Más allá del interés informativo que nos puedan aportar estas narraciones, debemos tener en cuenta que toda reconstrucción histórica estará condicionada por el contexto en el que se genera, por lo que también resulta de interés la información que el documental puede darnos acerca de su propio presente. Así, observamos como el tipo de discurso por el que se decanta *Rocío* y el lenguaje con el que lo expresa, responden a la opinión y el mensaje que sus creadores quieren transmitir al público.

Si prestamos atención, es evidente que el protagonismo recae en el discurso sobre el pasado reciente. La narración sobre el pasado remoto ocupa un tiempo mínimo dentro del documental y sirve solamente como preludio al discurso principal. Es cierto que ya en ese pasado remoto se está haciendo una crítica eclesiástica, pero la narración y el lenguaje del narrador pierde en ocasiones la concordancia con la posición política de sus creadores. Pensemos, por ejemplo, en cuando se habla de España como un país dominado por el Islam o no se recurre al hecho de que las vírgenes puedan ser una herencia de cultos prerromanos. Sin duda, esto puede advertirnos acerca de qué tipo de historia era la preponderante y a la que los creadores de *Rocío* habrían tenido acceso, pero estamos hablando de intelectuales que podrían haber manejado discursos alternativos al oficial. De hecho, incluyen datos totalmente fuera del mismo como el de culpar a los clérigos de la ocultación de figurillas para que más tarde fuesen descubiertas y veneradas. Pensamos que el descuido proviene llanamente de que no es en el pasado remoto donde recae la importancia del discurso, no es donde se centra la atención, basta con que siente las bases de la crítica que se desarrollará a continuación.

Durante la reconstrucción del pasado reciente no existe este tipo de recovecos. Todo el lenguaje (imágenes, música, narrador…) rema a favor de una misma opinión política cuyo tema central es la exposición de las clases populares como víctimas. Desde aquí podemos estudiar ese contexto en el que se genera el documental: ¿por qué ese posicionamiento?, ¿por qué esa crítica?, ¿qué características del presente están influyendo?

Yendo más allá, incluso se puede hacer un estudio del contexto de *Rocío* desde su polémica. El solo hecho de que a su estreno resultase una cinta polémica y llegase a prohibirse y ya metidos en el siglo XXI siguiera levantando polémica, pero esta vez sin consecuencias peyorativas y auspiciada por multitud de opiniones a favor, habla por sí solo de cambios a nivel social y político en España desde la Transición.

5.2. Las necesidades de la Transición española

Con la muerte de Francisco Franco, España trataba de forjar una nueva etapa de apertura, permisión de opiniones y conversión hacia un Estado democrático. Sin embargo, la dictadura se había fundamentado en una serie de valores e instituciones que habían terminado suponiendo una gran fuerza en el país, por lo que, ya bien por miedo a nuevos altercados o por la necesidad de estos apoyos, se decidieron integrar dentro de la nueva construcción política. De esta forma, España parecía querer mirar al futuro y asemejarse a sus vecinos europeos, pero la continuidad con algunos elementos del mismo pasado que trataba de dejar atrás constituía un cierto lastre. La Transición, al contrario de lo que pensaron muchos de los artistas e intelectuales que retornaban al país, no significaba un cambio rápido y profundo, sino que tenía sus propias necesidades para conseguir asentarse.

Las diferentes opiniones contrarias que levantó *Rocío* resultan prácticamente normales dentro de un país que venía de una Guerra Civil y una dictadura militar que había usado el catolicismo como uno de sus pilares. De hecho, precisamente genera el debate que pretende el cine militante. Lo que realmente llama la atención es que tras la aprobación de la Constitución de 1978 se consiga prohibir la cinta y llevar a juicio a sus creadores y participantes. Esta censura vino promovida por la iglesia católica y la aristocracia andaluza. Resulta irónico que ya en tiempos democráticos el documental se dé de bruces precisamente con lo que trataba de denunciar: la influencia de estos sectores durante la dictadura.

5.3. La identidad andaluza en Rocío

Podemos definir la identidad como el conjunto de rasgos culturales compartidos por una comunidad que los diferencia de los foráneos. Cuando tratamos de reconstruir identidades del pasado, el contexto presente y la tendencia teórica marcarán a qué rasgos se presta mayor atención o se priorizan sobre otros, lo que desencadena que en base a datos que pueden resultar similares, se desarrollen diferentes discursos.

En materia teórica, en *Rocío* podemos encontrar el choque entre una construcción identitaria de reflejos historicistas basada en la priorización de un territorio, una lengua y una religión compartida, con otra de tono marxista en la que se reconoce la posición social como un elemento identitario aglutinante por encima de otras cuestiones. En determinados momentos, sobre todo cuando se explica el auge del catolicismo desde la expulsión del Islam, el documental parece estar a caballo entre ambas tendencias. Sin embargo, resulta una clara muestra de cómo las teorías imperantes y los discursos oficiales son capaces de impregnar incluso a aquellos que traten de contrariarlos.

En esencia, podríamos decir que *Rocío* trata de cómo la religión católica funciona como símbolo representativo de una construcción política centralizada absorbiendo otro tipo de

expresiones identitarias dentro del territorio español, colocándose como su máxima representante y transformándolas en pro de esos mismos intereses políticos de los que forma parte. Podemos ejemplarizarlo con el momento en el que el documental narra como la talla de la virgen aparece ataviada con un manto blanco y verde. Si la bandera andaluza representa a un determinado grupo de individuos dentro de lo que es España, la iglesia como símbolo identitario español se liga a Andalucía. La religión en Andalucía puede tener particularidades (una determinada romería), pero el máximo representante de estas particularidades será el mismo que en el resto de España (la iglesia católica).

Rocío prefiere entender que la identidad andaluza pertenece a sus clases populares, a agricultores y ganaderos que no son propietarios. Mediante el uso de imágenes consigue asemejar la aristocracia andaluza con aquellos foráneos que tratan de controlar al pueblo andaluz. Así, durante el documental, es común que veamos al señorito andaluz ligado a la bandera española, el poder central y la alta jerarquía eclesiástica.

Bibliografía

ALVARADO, A., "Maldita Rocío: la película más prohibida, la que algunos quisieran ignorar", *Blogs&Docs* (9/12/2010) [Consultado el 15/11/2022] http://www.blogsandocs.com/?p=640

El Caso Rocío (J. L. Tirado, 2013).

ESPINOSA MAESTRE, F. y DEL RÍO SÁNCHEZ, A., "Fascismo y Transición. "Rocío" y F. Ruiz Vergara", *Cuadernos para el diálogo* 42 (2019), 20-29.

GALÁN ZARZUELO, M., "Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales", en GUARINOS, V. y RUIZ, M. J. (eds.), *I Congreso Internacional de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales* (2012), 1122-1133.

GIL, A., *La censura cinematográfica en España,* Ediciones B, Barcelona, 2009.

GONZÁLEZ DE MOLINA, M. y SEVILLA GUZMÁN, E., "En los orígenes del nacionalismo andaluz: reflexiones en torno al proceso fallido de socialización del andalucismo histórico", *REIS: Revista Española de Investigación Sociológica* 40 (1987), 73-96.

PLASQUY, E., ""¡El salto a las 02.45!": ¿Un ritual establecido o atemporal? Cambios rituales durante el inicio de la procesión en honor a la virgen del Rocío", *Anduli* 6 (2007), 133-146.

RINA SIMÓN, C., "Análisis cultural e historiográfico de la romería del Rocío en el documental de Fernando Ruiz Vergara", *Historia Actual Online* 32 (2013), 175-186.

Rocío (F. Ruiz Vergara, 1980).

VENEGAS, R., *La festividad del Rocío. Del rito pagano al espectáculo actual* [TFM, Universidad de Sevilla], 2016.

Aguilera Vita, Antonio, *El diablo entre las piernas* (A. Ripstein, 2019). La tragedia en el tocador, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 17-27.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)

Sección 2 Recientes filmaciones

EL DIABLO ENTRE LAS PIERNAS (ARTURO RIPSTEIN, 2019). LA TRAGEDIA EN EL TOCADOR.

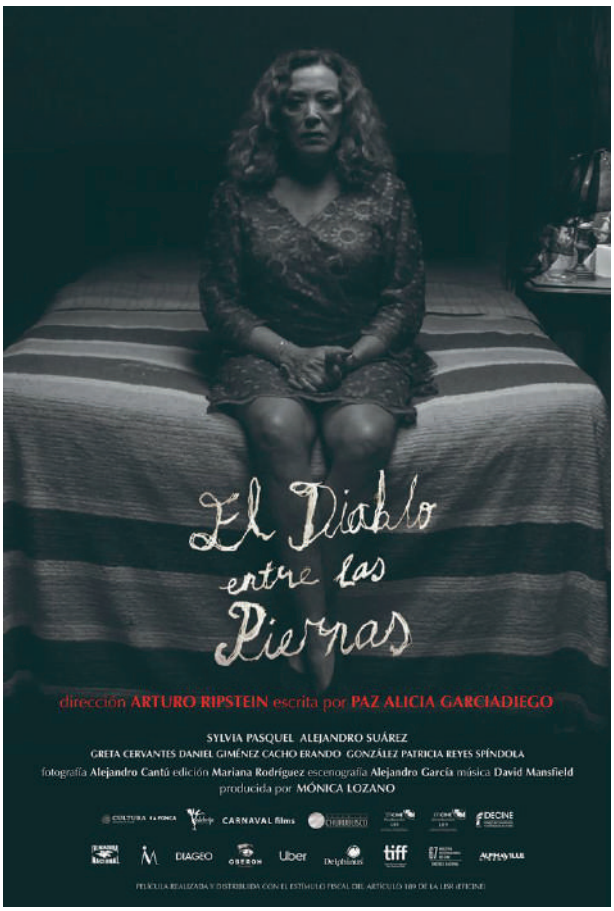
Devil between the legs *(Arturo Ripstein, 2019). The tragedy in the bedroom.*

Dr. Antonio Aguilera Vita
Escritor e investigador
Aranjuez (Madrid)

Recibido el 8 de Abril de 1024.
Aceptado el 27 de Mayo de 2024.

Resumen. El último largometraje de Arturo Ripstein y su guionista Paz Alicia Garciadiego es un ejemplo más de compenetración y buen hacer entre una escritura tan provocativa como magnífica y una puesta en escena desgarradora e impecable. De nuevo nos regalan estos autores una obra de arte cinematográfica siempre bajo las dos ideas vertebradoras de su cine: la imagen-pulsión como tipo de imagen predominante y la tragedia como género literario invertido. Obsesión, el sexo en la vejez, la mujer y los escenarios como mundos originarios que provocan pulsiones, son las cuatro líneas que se siguen en este artículo para analizar una de las obras maestras de la cinematografía contemporánea.
Palabras clave. Sexo, vejez, deseo sexual, feminismo, maltrato psicológico.

Abstract. Arturo Ripstein's latest feature film and his screenwriter Paz Alicia Garciadiego is yet another example of the deep connection and excellence between such provocative and magnificent writing and a harrowing and impeccable staging. Once again, these authors gift us a cinematic masterpiece, always guided by the two central ideas of their cinema: the impulse-image as the predominant type of image and tragedy as an inverted literary genre. Obsession, sex in old age, women, and settings as original worlds that evoke drives are the four lines followed in this article to analyze one of the masterpieces of contemporary cinematography.
Keywords. Sex, old age, sexual desire, feminism, psychological abuse.

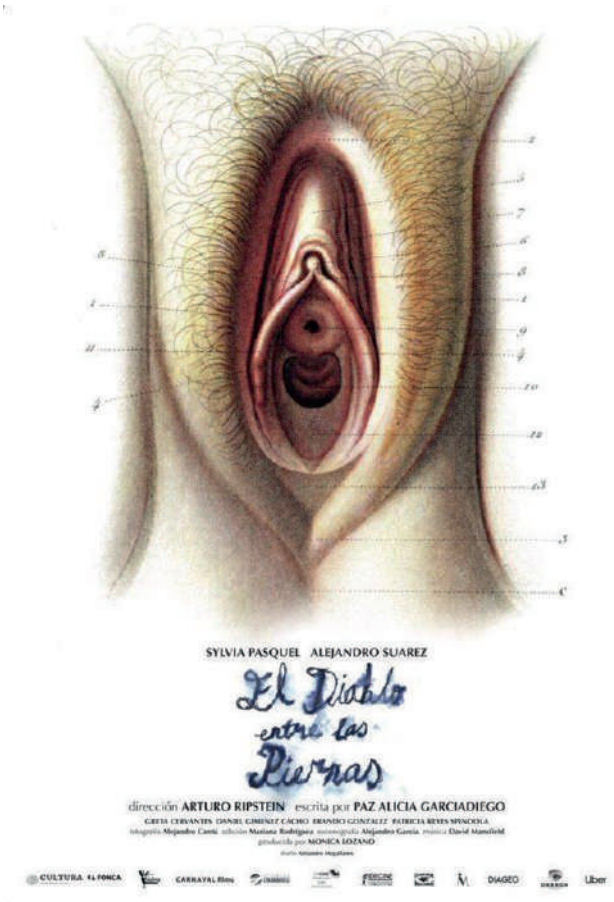


© *Wanda Visión S.A.*.

> *El cuerpo sin órganos no hay quien lo consiga, no se puede conseguir, nunca se acaba de acceder a él, es un límite. Se dice: ¿Qué es un CsO? - pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa (…)*
>
> *El CsO: ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos y quiere deshacerse de ellos o bien los pierde.*
>
> *(*Deleuze G./ Guattari F.*, Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia,* Pretextos, Valencia,2008-8ª, p 156*).*

El diablo entre las piernas es la última película del tándem Paz Alicia Garciadiego (guionista) y Arturo Ripstein (director). Su fructífera colaboración, desde la lejana adaptación del relato de Juan Rulfo *El imperio de la fortuna* (1985), ha dado 15 películas, algunas de ellas obras maestras tanto de adaptaciones radicales y libres de obras literarias como *Principio y fin* (1993, de la novela de Naguib Mahfuz) o *Así es la vida* (2000, de la *Medea* de Séneca) como de historias propias o inspiradas en hechos reales, como *Profundo carmesí* (1996) o *La calle de la amargura* (2015). En cualquier caso, es un cine que, pasado por la personal realización y puesta en escena de Arturo Ripstein, no deja a nadie indiferente. En diversos artículos y escritos (1), he tratado el cine de este autor desde diversos puntos de vista, pero siempre bajo dos ideas vertebradoras: la imagen-pulsión y la tragedia. En definitiva, la manera de rodar de Ripstein, basada en lo que G. Deleuze (2) llamó *imagen-pulsión*, impregna la construcción total de cada una de sus películas y le sirve de posibilidad para la construcción de verdaderas tragedias cinematográficas, con los elementos que han pervivido de la tragedia griega y clásica como obras de arte. *El diablo entre las piernas* no sólo no se queda atrás, sino que la considero una de las mejores obras de arte filmadas en forma de tragedia. Pero una tragedia particular, una

tragedia *en el tocador*, una tragedia que toca motivos que sólo será posible tocar en este género literario con el triunfo de la moral burguesa en el siglo XVIII y, a la vez, el cuestionamiento mismo de dicha moral con *La filosofía en el tocador*, esa obrita inmoral y destructiva del Marqués de Sade (3). Porque una tragedia clásica jamás tocaría como tema central un motivo tan propio de lo privado como es el sexo y mucho menos, transgredido como lo hacen Alicia Garciadiego/Ripstein, al tratarlo en una edad en el que, incluso en pleno siglo XXI, aún se considera tabú, la cruda vejez. Pero la tragedia existe porque nos muestra la miseria humana, nos pone ante un héroe trágico perdido en un mundo de ambigüedad moral sin capacidad para actuar y decidir (4). El héroe trágico se enfrenta a un destino que es incapaz de cambiar, puesto que, por mucho que cree conocer algo, siempre hay algo que se le escapa. Aún más, en esta película se enfrentan dos héroes unidos por el lazo del matrimonio con destinos encontrados, pero igualmente inextricables. Ni Beatriz es capaz de escapar de su vida, como ni siquiera le ha sido posible escapar de su pasado, ni al viejo de su obsesión, a pesar de ese giro final, que no le vale para eludirla. Cuatro ejes fundamentales componen y vertebran la película: la obsesión, la vejez y su sexualidad, la mujer y la casa como mundo originario.



© Wanda Visión S.A.

La obsesión.

Los títulos de crédito aparecen escuetos, simples, fondo negro, pero escuchamos como *sonsigno* (5) la canción *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* que canta Marlene Dietrich en *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1931). "Yo estoy hecha para el amor de la cabeza a los pies", versión alemana. Es la canción que canta Lola-Lola en el cabaret cuando el profesor Inmanuel Rath entra por primera vez en El Ángel Azul. Es también el signo de su obsesión. La escuchará de nuevo en el grado más alto de su humillación y degradación moral al que lo ha conducido la cantante. El viejo de *El diablo entre las piernas* tiene otra obsesión: la vida pasada de su mujer, con la que lleva muchos años de convivencia y cuya relación vemos enquistada, difícil y tóxica. A lo largo de la película descubrimos

motivos, los motivos del viejo, del que no sabremos el nombre. Los repite una y otra vez a Beatriz de mil maneras. La llama puta, lasciva, que tiene la leche de otros en los bajos, que por eso lava sus calzones y sujetadores con lejía para que no huelan. Ella apunta todos los insultos y vejaciones en un cuaderno y lo guarda celosamente. El motivo principal es que, al casarse, ella le contó que le gustaba ir con hombres diferentes, que sentía deseos desenfrenados por el sexo. En una de las pocas conversaciones que consigue tener en calma con el viejo, le repite (porque da la impresión de que se lo ha dicho mil veces con anterioridad) que eso fue antes de conocerlo, "porque sentía un dolor en el alma". Además, no lo hacía por puta porque no cobraba nunca, era puro placer. El viejo, con los años, se da cuenta de que su mujer, poco más joven que él, aún lubrica, se excita, tiene orgasmos que no se cree con capacidad para complacer, a pesar de que él tiene una amante de toda la vida con la que aún se ve para el sexo. Así, su obsesión es que Beatriz sale de casa a "coger a otros" y luego lava concienzudamente su ropa que siempre anda tendida por el patio. Esa obsesión consigue atraparla a ella, aunque descubrimos mucho más adelante, que no hay nada de cierto en las sospechas del viejo. Pero, como un personaje trágico, ella se acaba obsesionando con los reproches de su marido y duda de su propia fidelidad, incluso cuando utiliza un vibrador para satisfacer el deseo sexual que tiene. La obsesión que vertebra la película convierte a ambos seres en personajes trágicos enganchados a ella como a un destino ineludible. A él le impide tener sexo normal con su propia mujer que es la que verdaderamente le excita. A cambio, sus pulsiones afloran a través de sus fetiches. Tiene obsesión por fotografiar las nalgas de su mujer, luego lo hará con su amante. Tiene obsesión por tomar sujetadores y calzones de su mujer y olerlos continuamente para descubrir infidelidades, pero también para llevarse con él el olor de ella, de sus axilas, de su sexo, de sus nalgas, de su sudor. Luego los lleva a la amante para que huela a ella. Beatriz, cada vez más desorientada, tiene también los suyos propios. Se obsesiona con coleccionar sus recuerdos. Lo hace en fotografías que guarda celosamente de ella con él, con su hija, con los hijos de él, de los que no se sabe nada, "los hijos no salen como uno quiere. Salen como salen… Los hijos no le caen bien a uno", le dice el viejo en uno de los momentos de reconciliación. Por otro lado, el cuaderno en el que apunta todas las barbaridades e insultos del viejo y que considera sus recuerdos. Importantísimos recuerdos, fundamentales para el trágico final. El viejo, del que ya sabemos muchas cosas, que quiso ser médico y se quedó en farmacéutico, pero empresario de una cadena de farmacias homeopáticas, tiene la casa llena de "monos", como llaman ella y Dinorah, la criada, a los modelos anatómicos de medicina que tiene por toda la casa, mostrando tripas, huesos, fragmentos, *cuerpos sin órganos*, o mejor, *órganos sin cuerpos*. Es otro de los fetiches del viejo. Los tiene por toda la casa: salas, dormitorio, despacho, incluso en el cuarto de Dinorah.

© Wanda Visión S.A.

La vejez y su sexualidad.

El elemento más provocativo de la película es, sin duda, el tratamiento del sexo. Beatriz y el viejo se acercan a los ochenta. Pero en ambos, el deseo sexual sigue vivo. Ella aún lubrica, él, con dificultad, aún se excita. El viejo siente deseos por su mujer, pero la obsesión por el deseo de ella, sus celos, su ira por considerar que ella se satisface fuera de casa, le impiden mantener una relación sexual sana. El viejo tiene una amante, una amiga con la que sigue "cogiendo" después de muchos años. Tiene una edad parecida a su mujer y, como ella, es una mujer visiblemente cansada de su vida cotidiana, de su papel de mujer en una sociedad machista, aunque, además, ésta es mujer trabajadora. Para excitarse, el viejo le lleva ropa interior sudada de Beatriz. Cuando él le cuenta que su mujer aún "lubrica como una jovencita", la amante se ríe de él y le reprocha que no lo aproveche, ya quisieran otros tener una mujer así o ella misma un marido que aún la haga disfrutar en el sexo.

La sexualidad, por tanto, es uno de los ejes principales que vertebra el filme, porque es la excusa final de una relación degradada entre dos seres que se han ido aislando a lo largo de los años de convivencia. Es la tragedia cotidiana del ser humano burgués, occidental, de clase media acomodada, heteronormal, en la vejez, aislado en su individualismo y sus manías. Beatriz y el viejo ya no hablan, se soportan, discuten, y sin embargo se quieren, a su manera, a la manera en que han sido acostumbrados en una sociedad que trata el matrimonio como el objetivo final de una vida hasta que la muerte nos separe. Esa convivencia, con el tiempo y la vejez, cuando los cuerpos se deterioran, hace aflorar obsesiones y manías sobre el otro, ocultas durante un tiempo. Esta situación los hace crear mundos propios, separados, incomunicados entre sí, como los largos pasillos de la casa en que viven. Cada cual tiene su propio espacio, su mundo originario, que es la habitación propia, llena de recuerdos, acumulados y a la vez arrumbados. Beatriz, tras una de las discusiones en las que él le dice que la imagina puta aún de vieja, porque "está en su naturaleza y no puede evitarlo", ella le dice "vamos a envejecer en paz. Lo que pasó, pasó, sí, pasó, pero fue antes". El sexo no es como antes, pero el deseo y la posibilidad de actividad sexual siguen vivos. Él no acepta ese deseo en la mujer y lo convierte en una obsesión. Ella comienza a asumir que los insultos del viejo pueden tener algo de verdad, lo que la desconcierta y, a la vez, la excita. La tragedia en el tocador, la exposición pública de los vicios privados como hizo Sade en su opúsculo. Ripstein pone a la luz los vicios de la vejez del mundo burgués de una manera cruda y tierna a la vez. El deseo existe, pero, como en la obrita de Sade, la sociedad hipócrita burguesa le atribuye una edad y lo encajona en ella, dando a entender que antes de los 18 años y después de los 70 ese deseo es infrahumano, animal, indecoroso, propio de personas degeneradas. El problema y la tragedia no es la disminución del deseo sexual, no es el sexo compulsivo o maniático, el problema es que las estructuras sociales imponen un modelo de familia que no funciona como generalmente se ha vendido desde la idea de amor romántico. Con el tiempo, las relaciones planteadas sobre unos modelos determinados y categóricos se degradan, la comunicación deja de fluir y acaba minando dichas relaciones personales entre parejas o entre padres e hijos. Pero el deseo seguirá presente y el sexo sigue estando ahí, a veces, como el viejo, se satisface fuera del núcleo familiar a través de una amante que suple la comunicación que ha perdido con su mujer, a veces, el sexo se sublima, como hace Beatriz, en las clases de tango, que la hacen olvidar la amargura de su vida. Pero como en las grandes tragedias, el destino sobrevuela nuestras cabezas y la degradación, la podredumbre de la familia, se extiende fuera de ella y acaba por contaminar también esas vías de escape. En el caso de Beatriz, acaba con la expulsión de la clase de tango, a causa de los prejuicios de su pareja de baile, en el caso del viejo, con el fin de su relación con la amante peluquera.

La mujer.

No es baladí que el guion de *El diablo entre las piernas*, como el de las últimas 15 películas del director, esté escrito por una mujer. Sin duda esa es razón por la que la mirada hacia el mundo

femenino es auténtica. Gracias a eso, Ripstein hace una disección, como los "monos" del viejo, de los mecanismos del heteropatriarcado en una generación que ha envejecido como marionetas que se dejan manipular por las circunstancias y por ellos mismos. La mirada más tierna y profunda se dirige a las mujeres. Tres mujeres rodean al viejo y son las verdaderas protagonistas de la película.

© Wanda Visión S.A.

La primera, Beatriz, la esposa. La creemos fuerte y decidida al inicio de la película, agria de carácter con la criada y con el marido. Se escapa de casa cada mañana para "ir al gimnasio", pero se dirige a una clase de tango a la que habitualmente llega tarde. Pronto irá apareciendo la imagen de una mujer psicológicamente maltratada, que acepta como natural ese maltrato de años y lo esquiva con la sumisión. Poco a poco, tras sus formas duras y su rostro ajado y sombrío (que nunca vemos en primer plano porque no hay primeros planos en la película) descubrimos su fragilidad. El viejo la acusa de lasciva, de tener siempre el sexo caliente, de buscona. Beatriz tiene apuntadas las 78 veces que la ha llamado "puta". Como adelanté, apunta todas las vejaciones e insultos, todas las palabras que el viejo le espeta con saña sobre su sexualidad de vieja lasciva y caliente. Ella las cree y asume como su verdad. No es la verdad propia de un deseo surgido de su ser, sino del insulto de su marido, es decir, surgido del deseo ajeno. Para Beatriz, aún piensa que así la desea la persona por la que dejó su vida anterior de "buscona" y que ahora es un viejo obsesionado que la insulta. Ese cuaderno donde apunta, como confiesa varias veces, son sus recuerdos. Su vía de escape son las clases de tango, en las que tiene un compañero de baile. Inocentemente, ella le pregunta, porque es hombre, si a su edad aún tiene deseos sexuales y si ello le provoca celos de su mujer. El caballero lo toma como una insinuación y se ofende. Cuanto más trata ella de justificar su pregunta, que no se trata de una insinuación sino de una curiosidad, más malinterpretada es, de manera que su compañero de baile acaba pidiendo un cambio de pareja, que provoca que la profesora la invite a abandonar las clases. La secuencia en que vuelve derrotada de su última clase de tango, como un gran *opsigno* (6) de la derrota, de la asunción de su destino trágico al lado de su marido, coleccionando vejaciones de palabra y de acción, marca el momento de la desorientación total del personaje trágico perdido en la ambigüedad moral de un mundo hostil, su único mundo. Llueve, se quita los tacones en un portalón para ponerse las zapatillas de deporte. Piensa y llora en silencio y soledad sentada en el escalón del portalón bajo la lluvia en un plano general cercano. El otro *opsigno* de su derrota será la destrucción del vestido de tango cuando llega a casa, interrumpida por la criada a quien le regala el vestido rasgado y los zapatos.

La segunda mujer es la peluquera, la amante del viejo (7), con la que lleva prácticamente los mismos años que su matrimonio. Es su confidente. Otra mujer resignada a su papel social como esposa, a la que su marido ningunea (espera a que el amante se vaya en la escalera del patio, como si su vida sexual estuviera en otro lugar o respondiera a otros gustos), y como amante, siempre segundo plato del viejo. Para éste, es el trasunto de su propia mujer, puesto que le trae la ropa interior de Beatriz, sudada para que huela a ella, o le regala otros fetiches que su mujer ha desechado. Personaje trágico

porque inmersa en su vida, es incapaz de cambiarla. Sin embargo, al menos es capaz de tomar una decisión, la de acabar la relación con el viejo, harta de ser ese "plato de segunda mano" para el viejo. "Pues ya te dije. Soy tu amante, tu concubina, tu manceba, tu segundo frente, tu… la otra", "las cosas cambian y ya nada es igual", "Podría presumir de que yo no he nacido para plato recalentado y contigo nunca he dejado de serlo". Una decisión que no la hará cambiar de vida. Continuará con su marido indolente, porque "no hay otra", la expresión clave del mexicano que no puede eludir su destino. A pesar de su apariencia de mujer fuerte y dueña de su destino, frente al desconcierto de Beatriz, la amante ha asumido igualmente un papel de hembra, un modelo social que responde a su clase (es peluquera, su casa es mucho más humilde que la del viejo), una mujer al servicio de algún hombre, con necesidad de ser deseada (no lo es por su marido).

© Wanda Visión S.A.

La tercera mujer es la más enigmática en muchos sentidos. Entra en casa al inicio de la película como una criada que ha llegado tarde y recibe la amonestación de Beatriz. Pronto descubrimos que es la hija de la que debió ser la vieja criada de la casa y se ha criado en ella. Tiene una habitación propia. Dinorah observa como testigo la relación entre Beatriz y el viejo, siempre desde fuera y siempre juzgando. El espectador nunca sabe de qué parte está. Por un lado cuida del viejo y justifica sus celos, de otro, admira la forma de vida de Beatriz, porque cree lo que de ella dice el viejo. Dinorah es un trasunto de la hija que se le fue a Beatriz y de la que no sabe nada. Alguna vez le dice que debe tener su edad y su enfado continuo con la vida. Habla poco, pero juega un importante papel en el desarrollo de la trama. Dinorah es una especie de Casandra de la tragedia clásica (8). Parece vaticinar la tragedia, sin que ni Beatriz ni el viejo la tengan demasiado en cuenta, y a la vez se convierte, como si fuera una diosa, en su detonante o motor, como un *deus ex machina*. Su propio físico es un magnífico *opsigno*: pequeña, delgada, pizpireta, parece estar siempre enfadada, mira de forma penetrante como juzgando continuamente lo que ve. Respondona con la señora, no le rechista al señor. Dinorah es la causante del sorprendente giro final, lo que la convierte en un instrumento del destino que trae a colación la tragedia griega. Lo veremos en el último apartado.

Los mundos originarios.

Los mundos originarios son uno de los dos componentes fundamentales de la *imagen-pulsión*. El otro son las pulsiones (9). Es el tipo de imagen que predomina en el cine de Ripstein. Se trata de escenarios desbrozados, fragmentarios, anárquicos, desordenados y desgarradores. En ellos encontramos animalidades, objetos arrinconados y apilados, paredes desconchadas, lugares degradados por el

tiempo y el descuido, espacios que se retroalimentan de la forma de vivir de sus habitantes, que se mueven por pulsiones. Es el caso de la casa de los viejos. Un caserón grande, en otro tiempo señorial, situado en una zona de la ciudad vieja, que vemos muy pocas veces, siempre bajo la lluvia, gris, zona tan degradada como la propia casa (otro mundo originario). El caserón tiene un patio, probablemente hermoso en otro tiempo, hoy degradado, gastado, donde Beatriz tiende su ropa, Dinorah fuma, el viejo descansa y al que da el cuarto de Dinorah y el de la pila y lavadero. Sin duda era el cuarto del servicio. La casa la atraviesa un largo pasillo en cuyos extremos están los dormitorios de Beatriz y el del viejo, separados y la cocina y el salón. El gran salón tiene ventanal al patio y el despacho del viejo con sus "monos", más recóndito. Por todos lados hay objetos apilados, cuadros, muebles. Todo denota su esplendor en momentos mejores y la degradación del espacio conforme se ha ido acentuando la degradación física y moral de sus dueños con la vejez. Por ello es un *mundo originario*, es un espacio que ha mimetizado la degradación de sus habitantes. Igualmente, la casa, y la peluquería en cierto modo, de la amante del viejo, refleja igualmente la degradación que el paso del tiempo ha provocado en los cuerpos, pero también las almas, de sus habitantes. En este caso, la casa es mucho más pequeña, más humilde, los desconchones de las paredes son más evidentes. Son, por tanto, los mundos originarios que transitan los protagonistas y, como es habitual en la inversión que hace Ripstein del melodrama, coinciden con el hogar, el nido familiar de los mismos. Es precisamente en él en el que los personajes entran, están en conflicto continuo y degradación constante. Como en las grandes tragedias clásicas, es la familia el origen de los conflictos (10). Frente a ello, el cabaret, el lugar donde Beatriz se libera de sus ataduras familiares y acude a sus clases de tango, arreglada, emperifollada, es lugar de reposo, de distensión. Aún así, este lugar está entrecortado por las cintas que cuelgan del techo entre las que las parejas practican el baile. A Beatriz, también le supone a la larga un foco de conflicto con su pareja de baile, otro hombre, otro *macho* del sistema, fiel a su mujer, que entiende cualquier confidencia femenina como una insinuación.

© Wanda Visión S.A.

Y finalmente, esos mundos originarios son el cultivo y afloramiento de las pulsiones que mueven a los personajes. No hay acción, como en el cine al uso, los personajes actúan movidos por pulsiones cada vez más intensas. Cuando Beatriz le regala a Dinorah el vestido y los tacones de baile, ella le insinúa que el viejo tiene una amante de mucho tiempo y culpa a Beatriz de ello. Beatriz, ante este descubrimiento, una nueva pulsión le hará actuar. Pero trata de ponerla en su sitio: "En esta casa no te metas en lo que hacen tus patrones. ¿Somos tu comedia de las cinco de la tarde?". Así tomará la decisión de su vida. Ir a buscar de verdad otro hombre con que saciar su deseo sexual. Termina en un hotel humilde, otro mundo originario, cogiendo con el dueño.

Los mundos originarios y las pulsiones de la *imagen-pulsión* no son sólo una parte del decorado. Más bien surgen, se manifiestan y cobran todo su sentido gracias a la manera de rodar de Ripstein. La fotografía en blanco y negro, contrastada, resaltando a veces lo oscuro de los fondos o los blancos, pero otras difuminando una infinidad de grises, hace destacar la degradación, el polvo del tiempo, la animalidad del mundo originario que retrata, tanto en el caso del caserón, como de la casa de la amante, de la sala de baile, o las pocas secuencias en la calle solitaria y lluviosa. El otro elemento magistral es el plano secuencia. Ripstein nos presenta esos personajes trágicos moviéndose en sus mundos originarios a tiempo real, a través de largos planos, a veces secuencias completas, que imprimen un ritmo teatral al filme y que permite captar toda la podredumbre que retrata, externa e interna. El plano largo evita primeros planos y, con ello, la profusión de los afectos de los que tanto gusta el melodrama cinematográfico. Estos planos largos son, en su mayor parte, complicados trávelin (hoy día rodados gracias al *steadicam*) que producen la sensación de paso del tiempo continuo (11). Todo se mueve como a través de las almas de los personajes. Cuando el trávelin se acerca al rostro lo hace discretamente y lo acaba dejando en un claroscuro expresivo que muestra la pulsión y no la afección. En *El diablo entre las piernas* Arturo Ripstein ha llegado a un grado de perfección insuperable en el uso de ambos recursos que le son tan queridos, y que aquí utiliza estrictamente para resaltar la tragedia que cuenta el guion de Paz Alicia Garciadiego. Una conjunción que nos deja una verdadera obra de arte filmada.

El giro final. Destripe y hermeneútica.

A riesgo de destripar el final de la película y romper con la sorpresa que provoca al espectador el giro inesperado de guion, es necesario hacerlo para cerrar el análisis y dejar abierta una posible lectura del film. Al volver de su aventura en el hotel, la única real que ha tenido durante los años de su matrimonio, dolida por el descubrimiento de la existencia de la amante del viejo, Beatriz comienza a hacer la maleta con la poca ropa que le cabe y toma la decisión de abandonarlo. A la habitación acuden el viejo y Dinorah. Él entra en estado de shock, llorando frente a cámara, y Dinorah, en un segundo plano, trata de impedir que Beatriz haga la maleta. Dinorah agarra el bastón del viejo y golpea a Beatriz en una de las secuencias más crudas de la película. La acaba tumbando y desaparece en esa parte posterior del plano mientras ante la cámara, en plano medio, sigue el viejo jadeante. Su rostro está en claroscuro, desdibujado, como su propia alma. Tras un fundido, encontramos a Beatriz tumbada, el viejo en el suelo mira el bastón desconcertado, Dinorah se le acerca y le dice que está viva. El viejo le pregunta sorprendentemente tranquilo: "qué hacemos". Dinorah responde: "Pues una de dos. O la remata o la cura. No hay otra. Y *dis* que quería ser doctor. Allí atrás está lleno de monos y de frasquitos". Fundido. Dinorah acaba de tomar las riendas.

En un epílogo, unos tres meses después, vemos el resultado de esta tragedia. Rodado en un larguísimo y absolutamente impecable plano secuencia que parte con Dinorah poniéndose el delantal en su cuarto, saliendo al patio, lo recorre hasta entrar en la cocina, toma unos huevos y una cajetilla de cigarrillos, recorre el pasillo y acaba en el salón donde el viejo, sentado, espera. Entonces la cámara vuelve al pasillo y vemos aparecer a Beatriz, en un homenaje sui generis a la Tristana de Buñuel, avanzando con la muleta por el mismo, se acerca a cámara, entra al salón, se sienta junto al viejo y sólo le dice en tono calmado: "Léeme". Saca un cigarrillo y se dispone a escuchar. Para nuestra sorpresa, el viejo comienza a leer… el cuaderno en que Beatriz apuntaba los insultos y vejaciones que el viejo le profería a lo largo de sus años de relación, esto es, sus recuerdos. La cámara se acerca a ella hasta *casi* un primer plano mientras él lee. Ella escucha, sin afectos, extraña, como tratando de recordar o de asumir, sonríe a veces, otras como si no entendiera. Durante toda la secuencia, escuchamos (otro *sonsigno*) la música en bucle de una caja de música, el tema de Marlene Dietrich de los títulos de crédito del principio. En ese *pseudo* primer plano lejano e inexpresivo, pero tan cargado de significantes, se cierra la secuencia en fundido. Ella, como ausente, como una muñeca de la caja de

música, como la marioneta que, como mujer debe ser, simplemente trata de rehacer su recuerdo, leído por el viejo. Un apunte. En todo este plano secuencia, la luz es más luminosa, el mundo originario de la casa parece haberse ordenado, o vuelto al orden. Visualizamos muchos más detalles de la casa. ¿Ha vuelto el orden? ¿Qué orden? ¿El orden que impone Dinorah en su función de *deus ex machina* para que todo vuelva a ser como debe ser en una sociedad burguesa heteronormativa?

Muchas más preguntas nos quedan, como espectadores. ¿Qué ha hecho definitivamente el viejo? ¿Es el viejo el nuevo Prometeo y ha creado su monstruo y al devolverle la vida ha de devolverle la memoria que tiene perdida? Para que no se vaya su Desdémona, ¿este Otelo la ha tenido que asesinar, con la facultad de poder rehacerla a su gusto? Pero lo que es más desconcertante, en verdad, ¿no será que lo que le gustaba de ella era esa forma lasciva de ser que le producía los celos y ahora le devuelve los recuerdos de su cuaderno de vejaciones porque como la quiere es precisamente como él pensaba que era? ¿Es Dinorah, en el fondo, ese ser desconcertante y misterioso, la que buscaba este orden y la que ha provocado el cambio? ¿Ha conseguido el viejo un CsO? ¿Es posible un cuerpo incompleto al que no ha logrado darle el alma y la imprime con el único conocimiento que de ella tenía? ¿No estamos por tanto ante una tragedia clásica pasada por el escenario del tocador, del ámbito de lo privado, de lo más íntimo, de lo que no se puede hablar, incluso en los inicios del siglo de la inteligencia artificial, esto es, el escenario del sexo desgarrado, del deseo carnal profundo y verdadero, tan misterioso como la vida misma?

Como las mejores películas de Ripstein, *El diablo entre las piernas* nos deja con más preguntas que respuestas. Un segundo visionado nos abre un mundo trágico mucho más rico que la primera vez que nos acercamos a este film tan poliédrico. Sin duda, estamos ante la verdad de la obra de arte, algo que va más allá del simple conocimiento de la verdad institucional que nos ha vendido nuestra historia oficial.

Notas.

(1) Aguilera Vita A., "Medea. Las dos medeas de Arturo Ripstein", *Metakinema. Revista de cine e historia* 9 (2011), [http://www.metakinema.es/metakineman9s3a1_Antonio_Aguilera_Vita_Medea_Ripstein.html]; -, "El imaginario mexicano de Arturo Ripstein. El DF entre el naturalismo y pulsión en la imagen de la postmodernidad" en CAMARERO G (ed.), *Ciudades americanas en el cine*, Akal, Madrid, 2017; - "Arturo Ripstein, un cine entre tragedia griega y naturalismo", *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales* 31 (2017), 102-117.

(2) En: Deleuze G., "Del afecto a la acción: la imagen-pulsión", *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984, 179-201; -. *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, Cactus, Buenos Aires, 2018.
La *imagen-pulsión* presenta en Ripstein un naturalismo descarnado basado en el par radical *mundos originarios/pulsiones*. Los mundos originarios aparecen en escenarios crudos, rotos, desordenados, caóticos. A veces es un caos organizado en una imagen realista que, sin embargo, chirría al espectador por su manera de fotografiarse, claros-oscuros a veces contrastados, a veces difuminados hasta perderse en una profusión de grises (como la casa de la amante del viejo o su peluquería o, incluso, los pocos exteriores que vemos de las calles del barrio viejo del D.F.). Esos mundos originarios provocan pulsiones, no emociones, no afectos, puras pulsiones como voluntad de poder, por utilizar terminología nietzscheniana. Son los comportamientos que provocan esos mundos, esos medios, pulsiones que afloran como fetiches, deseos incontrolados, pasiones desatadas. Son los elementos entre los que vemos moverse como héroes trágicos a los personajes de esta película.

(3) Sade, Marques de, *La filosofía en el tocador*, Losada, Buenos Aires, 2011.

(4) Critchley S., Tragedia y modernidad, Trotta, Madrid, 2014; -. *La tragedia, los griegos y nosotros*, Turner, Madrid, 2020.

(5) *Sonsigno*: se trata de un signo sonoro puro, cargado de significación en un filme. A veces independiente de la imagen. Una canción, un sonido, un efecto sonoro que toma un rasgo característico y remite a un personaje, a una situación o a la

obra de arte cinematográfica como totalidad. Como es el caso de la canción referida de los títulos de crédito, compuesta para Marlene Dietrich por Frederick Hollaender, que aparece como motivo en la caja de música del epílogo. Ver Deleuze (2018: 309 y ss).

(6) *Opsigno*: En este caso se trata de signo óptico puro, cargado de significación y referencias, pero extraído de el encadenamiento con otras imágenes que construyan el sentido cinematográfico del tiempo gracias al montaje. No hay montaje, o si lo hay no es un encadenamiento que construya la imagen final. Es una imagen cristalina en sí misma, en la que el personaje actúa pero no como reacción a otra imagen. En el caso de esta película, además, actúa por pulsiones. El juego de planos largos y planos secuencia, la ausencia de primeros planos, todo ello potencia la imagen cristalina, los opsignos y los sonsignos.

(7) Absolutamente fantástica está en este papel la actriz fetiche de Ripstein, Patricia Reyes Espíndola. Aprovecho para alabar el elenco de actores de la película comenzando por una inconmensurable Sylvia Pasquel, digna hija de Silvia Pinal, actriz fetiche del cine mexicano de Luis Buñuel, que es Beatriz. Alejandro Suárez, que es el viejo. Una joven Greta Cervantes, como la enigmática criada/ ¿hija? de la pareja. O la breve intervención de Daniel Giménez Cacho como la pareje de baile de Beatriz.

(8) Casandra, la hija de Príamo, rey de Troya, sacerdotisa de Apolo, tenía el don de la profecía, pero con la maldición del dios de que nadie la creería. Fue tomada esclava por Agamenón, que la llevo consigo a Micenas y fue asesinada por Egisto y Clitemnestra junto al propio caudillo, habiendo vaticinado todos estos crímenes y su propia muerte.

(9) La *imagen_pulsión* es un tipo de imagen a medio camino entre la imagen-afección (en la que predominan los primeros planos que exacerban los afectos) y la imagen-acción (que muestra la reacción de los personajes ante un estímulo anterior y permite hacer avanzar, a través del montaje, la trama dramática en escenarios determinados). Está dominada por el par mundos originarios/pulsiones, como he explicado en la nota 2. Deleuze lo ejemplifica en las películas de Buñuel. Personalmente, considero que es el tipo de imagen que predomina en la filmografía de Arturo Ripstein. Técnicamente se manifiesta en largos planos secuencia o planos largos que dan un toque teatral a la puesta en escena, evita los primeros planos y la acción, o no-acción, se desarrolla en tiempo real (imagen-tiempo) sin ayuda de montaje. También en la fotografía que aquí tiene una calidad y una significación singular, al presentarnos de forma radical los mundos originarios que hacen actuar por pulsiones a los personajes.

(10) En el melodrama, género eminentemente burgués, por el contrario, la familia es la solución, el reposo del guerrero. El hogar sirve de elemento de refugio de los conflictos. Nótese la carga ideológica que ello conlleva y la gran diferencia con la tragedia clásica en la que todos los conflictos surgen en la familia: Los Atridas, la familia de Edipo, pero también Hamlet o el rey Lear. Una ruptura con esa estructura del melodrama burgués lo tendrán los grandes autores trágicos de finales del siglo XIX como Ibsen o del XX como Lorca, en los que de nuevo es la familia el origen de los males. La trilogía trágica de Lorca es un perfecto ejemplo. Matrimonios malditos o familias unidas por la convención social y la hipocresía, pero que ocultan secretos inconfesables: *Yerma*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*.

(11) *Steadicam*, sistema de movimiento de cámara en mano. El movimiento acaba sustituyendo al clásico trávelin, de ahí que a su resultado en pantalla lo continúe llamando así.

Campos Salvador, Felipe, Nerón. De los textos clásicos a los medios audiovisuales, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 29-42.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)
Sección 3.1 A propósito de...

NERÓN
DE LOS TEXTOS CLÁSICOS
A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Nero: From Classical Texts to Audiovisual Media

Grad. Felipe Campos Salvador
Historiador
Universidad de Granada

Recibido el 6 de Marzo de 2024
Aceptado el 18 de Abril de 2024

Resumen. Nerón Claudio César Augusto Germánico fue el quinto y último emperador romano perteneciente a la familia de los Césares. Las fuentes clásicas dan testimonio de un gobernante tiránico y despótico cuyas excentricidades taparon unos comienzos esperanzadores para sumir Roma en el terror y el fuego. Esta es, al menos, la imagen que se tiene hoy en día del último Julio-Claudio, popularizada además por su representación en medios audiovisuales que han enfatizado estos episodios para construir la idea de Nerón como un pirómano y un loco. Mediante el análisis de estos productos audiovisuales se tratará de determinar hasta qué punto es fidedigna la representación de Nerón en estos productos y si es apropiado utilizar este tipo de medios para construir una investigación histórica.
Palabras clave. *Quo Vadis?*, Alto Imperio romano, *Yo Claudio*, Cine, Televisión, Nerón, Dinastía Julio-Claudia.

Abstract. Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus was the fifth and last Roman emperor belonging to the Caesar family. Classical sources testify to a tyrannical and despotic ruler whose eccentricities overshadowed hopeful beginnings to plunge Rome into terror and fire. This is, at least, the image we have today of the last Julio-Claudian, further popularized by his portrayal in audiovisual media that have emphasized these episodes to construct the idea of Nero as a pyromaniac and a madman. Through the analysis of these audiovisual products, an attempt will be made to determine the extent to which the representation of Nero in these products is accurate and whether it is appropriate to use this type of media to build historical research.
Keywords. *Quo Vadis?*, Early Roman Empire, *I, Claudius*, Film, Television, Nero, Julio-Claudian Dynasty.

Introducción

Nerón Claudio César Augusto Germánico (1) (37-68), fue el quinto emperador romano de la familia Julio-Claudia tras heredar el principado de su tío abuelo Claudio, manteniéndose en el poder desde el año 54 hasta su muerte (Champlin, 2006). Su llegada a la más alta dignidad imperial no se vio libre de complicaciones, siendo, según las fuentes, obra de las maquinaciones e intrigas de su madre, Agripina la Menor. Esta, exiliada por su hermano (2) primero, enfrentada a la esposa de su tío Claudio después (3) y, finalmente, casada con el propio Claudio, consiguió apartar de la línea sucesoria a Británico (4) y casar a Nerón con Octavia (5) (Griffin, 1987). Una vez logrados sus objetivos, Claudio moriría en extrañas circunstancias, muy probablemente por un veneno suministrado por la misma Agripina tras haber designado a Nerón como su sucesor.

Busto de Nerón en los Museos Capitolinos
https://es.wikipedia.org

Antes de comenzar es preciso comprender que cuando se analiza tanto el cine como las fuentes clásicas se parte de la base de que no se está viendo al personaje representado como el sujeto que fue, sino como un autor ha querido hacerlo ver (Winckler, 2009). De esta forma, cuando se comenten sucesos del periodo de gobierno de Nerón que al lector le parezcan inverosímiles o innecesarios de mencionar porque la historiografía contemporánea los considera falsos; el mismo lector debe entender que no se pretende decir que este personaje hizo eso, sino mostrar a través de la exposición de esos episodios qué imagen tenían los autores de ese emperador en cuestión para advertir el origen de la percepción que se tiene del personaje hoy en día (Rosenstone, 2014).

Esta aclaración resulta de vital importancia para la correcta comprensión de las líneas que siguen por el eterno debate entre realizadores de productos audiovisuales de temática histórica y los historiadores a causa de los errores conceptuales históricos, fruto de que las necesidades narrativas

de los primeros comprometen la información aportada por los segundos (Rosenstone, 1995). El gran riesgo que presenta esto es que puede hacer que el error histórico en este tipo de películas y series de televisión sea interpretado como hecho histórico por el espectador medio. En principio no debería haber dificultades para que una película contase un hecho histórico tal cual fue y, sin embargo es casi irrealizable a efectos prácticos porque la escasa información histórica debe convivir con los elementos básicos del arte de contar historias narradas en el tiempo que dura una película comercial (6); y porque la forma en que se transmite un determinado discurso puede provocar que su interpretación difiera en función de quién lo escucha (Rosenstone, 1995). Así, mientras que una película permite una mayor inmersión por sus elementos visuales, sonoros y emocionales, puede estar alterando con mayor o menor intención la percepción del pasado.

Por consiguiente, para concluir las consideraciones preliminares, el presente artículo no busca en ningún momento transmitir la idea de que Nerón fue tal y como los autores clásicos escribieron, ni como es representado en los medios que serán comentados a continuación. La intención última de las líneas aquí redactadas es ofrecer una imagen de cómo es descrito Nerón en ambos ámbitos, el de las fuentes clásicas y el audiovisual, y tratar de analizar la evolución de su figura, si ha cambiado, y las diferencias y similitudes que presenta. Las fuentes elegidas serán parte de la producción escrita de Tácito y Dion Casio por su excelsa labor historiográfica; extractos de la vida escrita por Suetonio y de las obras de Eutropio y Aurelio Víctor por su estatus de biógrafos; y breves fragmentos de Séneca por el interés que despierta como preceptor del joven Nerón. Del mismo modo, los medios audiovisuales elegidos, *Quo Vadis* (M. LeRoy, 1951) y *Yo Claudio* (H. Wise, 1976), lo son por representar dos etapas diferentes de la vida del quinto emperador romano y por su aceptación y popularidad entre el gran público. En ambos casos, el material será analizado como un texto histórico debido a que, como expone Winckler, las películas pueden ser interpretadas como textos en la medida en que todo estudiante de literatura tiene como misión la interpretación del contenido y la forma de los textos que trabaja, tareas perfectamente extrapolables a un estudiante de cine (Winckler, 2009).

Retomando el hilo del personaje aquí tratado, mucho se ha hablado del Nerón emperador tanto por autores de la actualidad como por los clásicos. Quienes han escrito acerca del tema en nuestro tiempo coinciden en que su principado fue positivo teniendo todo en cuenta (Champlin, 2006), aunque no obvian ciertos acontecimientos ocurridos durante el mismo que sirvieron para condenar su figura durante la posteridad, a saber el gran incendio de Roma (7) y la consecuente persecución de los cristianos. Sin embargo, como se verá a continuación, el juicio de los clásicos sobre este personaje resulta mucho menos benigno, mostrando tanto al hombre cercano al pueblo que disfrutaba de la música y de participar en los juegos como, en mayor medida, a un monstruo violento (Griffin, 1987).

Nerón en los textos clásicos

Los hechos que han llegado hasta nuestros días y que han construido la narrativa que conocemos hoy muestran a un emperador maltratado por los relatos de aquel entonces por su cercanía al pueblo y que, en último término, encontraría la muerte suicidándose tras verse privado de apoyos en el Senado y con el ejército en su contra. Por todo ello, cabe preguntarse hasta qué punto fue Nerón denostado por los autores clásicos y cómo de grande fue la hipérbole de ignominia que se construyó en torno a su figura.

En lo referente a su familia, más concretamente a su abuelo (8) y a su padre (9), es el biógrafo e historiador Gayo Suetonio Tranquilo la mejor fuente de la que puede sacarse información. Del primero dice que fue el albacea del testamento de Augusto, y cuyo rasgo de personalidad más destacado fue su carácter arrogante, desenfrenado y fiero (Suetonio, *Nerón*, 4. 1). Del segundo, por su parte, escribe que exhibió una conducta detestable durante la totalidad de su vida, esgrimiendo como pruebas

que fuese acusado de lesa majestad, sus adulterios y la práctica de incesto con su hermana Lépida (Suetonio, *Nerón*, 5. 1). Las palabras de Suetonio dejan ver por tanto que en su familia parecía haber algún elemento que corrompía a sus individuos, vaticinando así lo que estaba por venir. El mismo autor lo confirma poco después, declarando que cuando su padre fue felicitado por el nacimiento de Nerón este contestó que "nada había podido nacer de Agripina y de él que no fuera detestable y para desgracia pública" (Suetonio, *Nerón*, 6. 1)".

Nerón, como se ha dicho con anterioridad, heredaría el imperio a los 16 años tras la muerte de Claudio, la cual no se hizo público hasta que Agripina pudo asegurar que sería el único heredero del imperio (Suetonio, *Nerón*, 45. 1). Cuando su nombramiento como emperador se hizo oficial consentiría en recibir todos los honores que le fueron ofrecidos a excepción del de Padre de la Patria por su juventud, gesto que fue comprendido entonces como un ejemplo de moderación y prudencia (Suetonio, *Nerón*, 8. 1).

Antes de continuar procede aclarar que existe consenso general entre los clásicos de comprender los primeros cinco años del principado de Nerón como una suerte de edad de oro para Roma. Así lo afirma Aurelio Víctor cuando expresa que este primer lustro estuvo compuesto por unos años "tan gloriosos, especialmente en el engrandecimiento de la ciudad, que con razón Trajano decía con frecuencia que todos los emperadores estaban muy lejos de los primeros cinco años de Nerón" (Aurelio Víctor, *Libro de los Césares*, 1. 5. 2). Séneca (10), su preceptor y sujeto muy crítico con su predecesor Claudio (11), escribía sobre la sucesión imperial "que reine el mejor en la sede vacía" (Séneca el Joven, *Apocolocintosis*, 3. 2); y en relación a lo que Nerón era y sería para Roma consideraba que "cual Lucifer disipando los astros que huyendo se van, cual Héspero se alza ya cuando los astros regresan, cual, cuando la Aurora bermeja, disueltas ya las tinieblas, el día ha traído, el Sol radiante contempla la tierra y más allá del recinto al pronto lanza su carro, tal César se yergue, tal Roma a Nerón ha de contemplar ya" (Séneca el Joven, *Apocolocintosis*, 4. 1).

Cornelio Tácito se distingue de la tendencia de elogiar los comienzos de Nerón mostrando sus reservas desde el principio, criticando las aptitudes oratorias del quinto Julio-Claudio en los siguientes términos:

> *"El dictador César rivalizaba con los mejores oradores; asimismo Augusto tuvo una elocuencia pronta y fluida y digna de un príncipe; Tiberio era hábil también en el arte de sopesar las palabras, y además tanto se mostraba capaz de dar fuerza a su contenido como de resultar deliberadamente ambiguo; incluso la perturbación mental de Gayo César no destruyó su viveza oratoria, ni tampoco en Claudio, cuando pronunciaba un discurso preparado, se echaba en falta la elegancia. En cambio, Nerón, desde el primer momento, ya en los años de la niñez, torció la vivacidad de su espíritu hacia otras actividades"* (Tácito, *Anales*, 13. 3. 2).

Así pues, y como se ha visto con Suetonio antes, podría interpretarse que Tácito pretende prevenir de lo que espera al pueblo de Roma con estas palabras, no dejándose engañar por unos principios prometedores. Es más, tan pronto como en sus primeros años ya se habla acerca de sus crímenes, Tácito cuenta que el primer asesinato del nuevo principado fue el de Junio Silano, procónsul de Asia, por una intriga de Agripina, quien fraguó previamente la muerte de su hermano Lucio Silano y temía la venganza de Junio (Tácito, *Anales*, 13. 1. 1) Los pasos de Silano serían seguidos por Narciso, liberto del difunto Claudio, cuya mala relación con Agripina era notoria, y fue ejecutado a pesar incluso del juicio de Nerón, quien aún disimulaba sus vicios (Tácito, *Anales*, 13. 1. 3). Dion Casio dice acerca de los primeros años de Nerón que fue un tiempo en el que prefirió darse a la ociosidad por su falta de interés en el ejercicio del gobierno (Dion Casio, *Historia Romana*, 61. 4. 1). Delegaría, pues, la gestión de los asuntos públicos y privados en la figura de su madre, persona a la que valoraba tanto que llegó a utilizar como contraseña con el tribuno de su guardia "la mejor de las madres" (Suetonio, *Nerón*, 9. 1).

También por aquel entonces eran muy influyentes en su círculo el ya mencionado Séneca, y Sexto Afranio Burro, prefecto de la guardia pretoriana, quienes por su prudencia son tenidos por Dion Casio como los artífices de las mieles de los primeros años del principado de Nerón (Dion Casio, *Historia Romana*, 61. 3. 3). En definitiva, la opinión de Dion Casio es que esos primeros años de Nerón fueron buenos porque se mantuvo alejado del gobierno y delegó en gente capacitada para ejercerlo con moderación y diligencia, pero todo acabaría cuando el joven emperador comenzó a dejar de esconder sus vicios y a despreciar los consejos que estas personas le ofrecían en favor de las opiniones de aduladores y oportunistas (Dion Casio, *Historia Romana*, 61. 4. 5).

El primer asesinato que se le atribuye a él directamente (12) es el de Británico, hijo de Claudio, cuñado y hermano adoptivo suyo, a quien envenenó mientras cenaban para eliminarlo como rival político (Suetonio, *Nerón*, 33. 3). Ya en este momento solo prestaba oídos a sus aduladores y a su liberta Acte (13), desoyendo todo cuanto su madre y sus consejeros tenían que decirle, época en que, según Tácito, Agripina vociferaba que "tenía como rival a una liberta y como nuera a una sirvienta" (Tácito, *Anales*, 13. 13. 1). Según Dion Casio, el asesinato de Británico supuso que Séneca y Burro abandonasen su intención de llevar a cabo un buen gobierno y se contentasen con dirigir a Nerón con moderación y salvar sus vidas (Dion Casio, *Historia Romana*, 61. 7. 5). Agripina, ya sin el favor de Nerón por unirse a la causa de Británico y tramar el derrocamiento de su hijo (Tácito, *Anales*, 13. 14. 2), encontraría la muerte cuando el propio Nerón la mandó asesinar tras tres intentos de envenenamiento infructuosos (Suetonio, *Nerón*, 34. 2).

Finalmente, para eliminar todo recordatorio de su familia, se divorció y mandó matar a Octavia para casarse con su concubina Popea Sabina (Dion Casio, *Historia Romana*, 62. 13. 1). A esta segunda esposa, escribe Suetonio, le profesó más amor que a ninguna y aun así la mató con sus propias manos debido a que estando embarazada comenzó a reprocharle un día en que llegó tarde tras una carrera de carros (Suetonio, *Nerón*, 35. 3).

Una vez superada esta primera etapa del principado de Nerón es cuando comienza a verse la tendencia de los autores de referirse a él como un segundo Calígula. Dion Casio narra que una vez desarrolló el deseo de imitarlo llegó a superarlo con creces (Dion Casio, *Historia Romana*, 62. 5. 1). Del mismo modo, Eutropio utilizará esta analogía en su breve balance del reinado de Nerón, describiéndolo como "muy semejante a su tío Calígula" (Eutropio, *Breviario*, 7. 14. 1). En un tono muy similar es acusado por Suetonio de "corromper a jóvenes libres de nacimiento y mantener comercio carnal con mujeres casadas" (Suetonio, *Nerón*, 28. 1). En la misma labor de asimilación entre las figuras de Nerón y Calígula escribe Suetonio que Nerón entendía que el único placer extraíble de las fortunas era el derroche de las mismas, dando preferencia junto a él a quienes le ayudaban en su tarea de gastar dinero y elogiando a su tío materno por haber tardado tan poco en dilapidar las riquezas que dejó Tiberio (Suetonio, *Nerón*, 30. 1).

Para borrar de la memoria cualquier recuerdo de un tiempo mejor durante su principado, Burro y Séneca también verían fin a sus días. El primero sería envenenado (Tácito, *Anales*, 14. 51. 1) y el segundo obligado a suicidarse (Tácito, *Anales*, 15. 60, 2), existiendo consenso entre los autores de que en ambos casos se encontraba detrás la mano de Nerón. Como anécdota que refleja excelentemente este carácter de segundo Calígula que se le atribuye a Nerón, cuenta Suetonio que en una ocasión vio pasar un cometa que consideró como mal augurio y, recibiendo el consejo de los astrólogos de que los gobernantes antiguos evitaban las consecuencias de este funesto presagio sacrificando a algún ciudadano ilustre, Nerón optó por matar a los miembros de la más alta nobleza (Suetonio, *Nerón*, 36. 1).

Antes de finalizar resulta imperativo referirse al relato elaborado por estos historiadores sobre el episodio más célebre ocurrido durante el principado de Nerón: el gran incendio de Roma. Tácito aclara que no se tiene constancia de si este fue obra del azar o del propio Nerón porque depende de la

opinión del historiador que cuente los hechos (Tácito, *Anales*, 15. 38. 1). El mismo autor escribe en su obra que Nerón se encontraba en *Antium* y que cuando descubrió lo sucedido viajó a Roma para ayudar con el desastre y prestar ayuda a los damnificados (Tácito, *Anales*, 15. 39. 1). A pesar de todo, se extendió entre la gente el rumor de que Nerón fue el culpable del incendio y este decidió culpar de ello a los cristianos, decretando que fuesen crucificados y quemados vivos (Tácito, *Anales*, 15. 44. 3). Suetonio y Dion Casio por su parte sí que lo responsabilizan de los sucesos, escribiendo que Nerón fue testigo del incendio desde la terraza de su palacio y mostrando alegría por la belleza de las llamas tomó su atuendo de actor, su cítara y cantó *La toma de Ilión* (Suetonio, *Nerón*, 38. 2) o *La ruina de Troya* (Dion Casio, *Historia Romana*, 61. 18. 1).

Por todos sus excesos Nerón acabaría siendo declarado como enemigo público por el senado (14), institución que ya habría designado como nuevo emperador a Servio Sulpicio Galba. Nerón huiría a la finca de uno de sus libertos para tratar de recobrar el ánimo (Suetonio, *Nerón*, 48. 1), y una vez allí decidió suicidarse, pero su incapacidad de hacerlo él mismo supuso que fuese apuñalado por Epafrodito, su secretario (Suetonio, *Nerón*, 49. 4). Cuenta Dion Casio que sus últimas palabras antes de morir fueron "¡Por Júpiter, qué artista muere conmigo!" (Dion Casio, *Historia Romana*, 63. 29. 2). Suetonio escribe que su muerte fue celebrada por los romanos hasta el punto de que salieron a la calle vistiendo el gorro frigio que utilizaban los esclavos para cubrir su cabeza cuando obtenían la libertad (Suetonio, *Nerón*, 57. 1). Sin embargo, siendo él joven, reconoce que una vez muerto Nerón gozó de popularidad entre ciertos sectores de la sociedad romana hasta el punto de llegar a manifestar alegría y apoyo cuando surgieron impostores que afirmaban ser Nerón, volviendo a hacer así acto de presencia la complejidad de Nerón por las simpatías que era capaz de despertar (Suetonio, *Nerón*, 57. 2). Tácito, por su parte, aclara que este panorama no era tan simple, y si bien reconoce que la alegría entre los senadores tras la muerte de Nerón fue innegable, "las clases bajas, acostumbradas al circo y al teatro, así como la escoria de los esclavos o los que, tras despilfarrar sus bienes, se alimentaban de la infamia de Nerón, se mostraban tristes o ávidos de rumores" (Tácito, *Historias*, 1. 4. 1). En otras palabras, Nerón gozaba de mala imagen entre las clases más altas, pero debido a los numerosos espectáculos que ofrecía y a su fama de derrochador contaba con la aceptación del pueblo.

Para terminar así el recorrido por los textos clásicos, ofreceré a modo de resumen las palabras que Eutropio y Aurelio Víctor dedican a este emperador por la brevedad con que ambos autores despachan sus biografías. Eutropio comenta que "se prostituyó con tanta desvergüenza que bailó y cantó en la escena vestido como un tocador de cítara o un actor trágico. Cometió muchos parricidios, matando a su hermano, a su mujer y a su madre. Incendió la ciudad de Roma para poder contemplar este espectáculo tal como en otro tiempo había ardido Troya cuando fue tomada" (Eutropio, *Breviario*, 7. 14. 3). Aurelio Víctor, y sirviendo como conclusión del apartado, dice después de esos primeros cinco años tan buenos antes citados "pasó el resto de su vida con tal deshonra que es lamentable y vergonzoso recordar que hubo una persona así y más todavía que gobernó el mundo" (Aurelio Víctor, *Libro de los Césares*, 1. 5. 4).

Nerón en medios audiovisuales

Respecto a los medios audiovisuales, el último Julio-Claudio en coronarse emperador romano es un personaje que presenta un alto nivel de complejidad. Nerón en las fuentes clásicas es presentado *grosso modo* como un segundo Calígula y, como en el caso de este, no se tiene constancia real de hasta qué punto perpetró realmente los crímenes que le son atribuidos. Nerón es otro emperador descrito casi unánimemente de forma negativa porque, al igual que su antecesor, era considerado indigno de ejercer el principado, aunque por razones distintas (15). Su principado fue, según las fuentes al menos, terrible para Roma, y él aparece como un hombre vil, malvado y caprichoso dispuesto a quemar una ciudad porque sí. Por todo esto, resultará curioso ver si las representaciones contemporáneas lo

entienden también como a una réplica de tío, o si juzgarán al último descendiente de la familia de los césares como un buen cierre para su dinastía.

Nerón en *Quo Vadis* ilustra los últimos años de su principado y su papel, si bien es constante durante toda la película, es secundario en lo que a la historia narrada se refiere. Nerón actúa durante el filme como la fuerza que provoca los acontecimientos que componen la narrativa, por lo que no tiene un arco ni experimenta demasiadas variaciones de una escena a otra. La primera acción llevada a cabo por Nerón es impedir que la decimocuarta legión entre a Roma para poder celebrar el triunfo de la misma en Britania al día siguiente. El legado Marco Vinicio, protagonista de la narración, no comprende el porqué de esta orden y decide ir directamente a preguntar a Nerón los motivos que le guían.

Poster de Quo Vadis (1951)
https://es.wikipedia.org

Así tiene lugar la primera escena en la que aparece físicamente el emperador, tratándose de un banquete en el que interpreta una de sus canciones en compañía de su mentor Séneca, su amigo Petronio y su mujer Popea Sabina. Si bien su canto es elogiado por todos los presentes, Petronio lo criticará una vez se encuentre lejos de él para no herir su orgullo. En un principio, Nerón muestra un sumo descontento por la desobediencia del legado ante su orden de esperar, pero Petronio logra convencerle de que lo que ha guiado tan torpe acción es la impaciencia de Vinicio (16) por adorar al emperador, razonamiento que llevará a Nerón a ceder a recibir al legado, excusándose al mismo tiempo porque su excesiva modestia le hizo olvidar lo importante que es para todos.
La siguiente aparición de Nerón ocurre durante la celebración del triunfo de la legión, exhibiendo hastío por lo tedioso que le resulta el espectáculo, deseando poder matar a todos los ciudadanos de Roma para poder disfrutar de una merecida paz. De nuevo, es Petronio quien consigue aplacar

estos sentimientos al recordarle que su papel es como el del sol por lo necesario que resulta para el pueblo de Roma, afirmación que Nerón admite una vez sale a su balcón y recibe vítores del pueblo. A continuación, en el banquete celebrado para continuar con las festividades por el triunfo, Nerón obsequia a Vinicio la tutela de la mujer de la que el legado se ha encaprichado.

El emperador vuelve a cantar por petición de su mujer, pero solo una vez debido a que su dolor de garganta le obliga a actuar con la responsabilidad pertinente para preservar su don divino. En el mismo banquete se muestra interesado por la mujer cuya tutela ha regalado a Vinicio, pero Petronio consigue disuadirle de ello porque no está a la altura del emperador; y una vez ha terminado de cantar señala los defectos de su interpretación por ser impropia de un dios, a lo que Nerón responde que lo único mejor que tener un talento como el que él posee es tener un amigo que actúe como un juez justo como Petronio.

En la crítica a su interpretación en el banquete Petronio argumentaba que resulta imposible componer versos sobre la vivacidad del fuego si no había creado uno semejante, lo que hace a Nerón pensar, y su siguiente aparición será ante la maqueta de un proyecto de ciudad ubicada donde Roma, pero de nombre Nerópolis, lo que hace que el espectador pueda comenzar a adivinar lo que ocurrirá en breves instantes.

Nerón y la maqueta de Nerópolis
https://www.imdb.com

A continuación, ocurrirá el gran incendio de Roma, del que Nerón es responsable por ordenárselo a Tigelino (17) y, una vez ocurre, comienza a cantar mientras toca la lira de la misma forma en que tanto Suetonio como Dion Casio escribieron. Cuando la plebe trata de asaltar el palacio decide, a instancias de su mujer, culpar a los cristianos contra la recomendación de un Petronio que declara para sí que Nerón sin duda ha escrito su nombre en la Historia. Ante la sospecha de haber perdido el favor de Nerón, Petronio toma la decisión de suicidarse, pero no sin antes redactar un mensaje al emperador donde critica su falta de talento para la música y acusarle de ser el mayor criminal que ha existido contra las artes. Una vez recibe la noticia de la muerte de Petronio, Nerón primero muestra enfado por la blasfemia que es el acto de matarse sin antes solicitar su permiso, luego emoción al saber que le escribió un mensaje antes de morir, porque eso significaba que el último pensamiento de su difunto

amigo fue para él y, una vez leído, manda quemar la totalidad de sus obras y represaliar a su familia y esclavos. Una vez ha tenido lugar el encarcelamiento de todos los cristianos, los condena a morir en la arena devorados por fieras, hasta el momento en que el pueblo lo acusa de quemar Roma y de asesinar a inocentes. Escondido en su palacio lamenta la muerte de todos sus seres queridos y asesina a Popea, para poco después suicidarse con la ayuda de Acte.

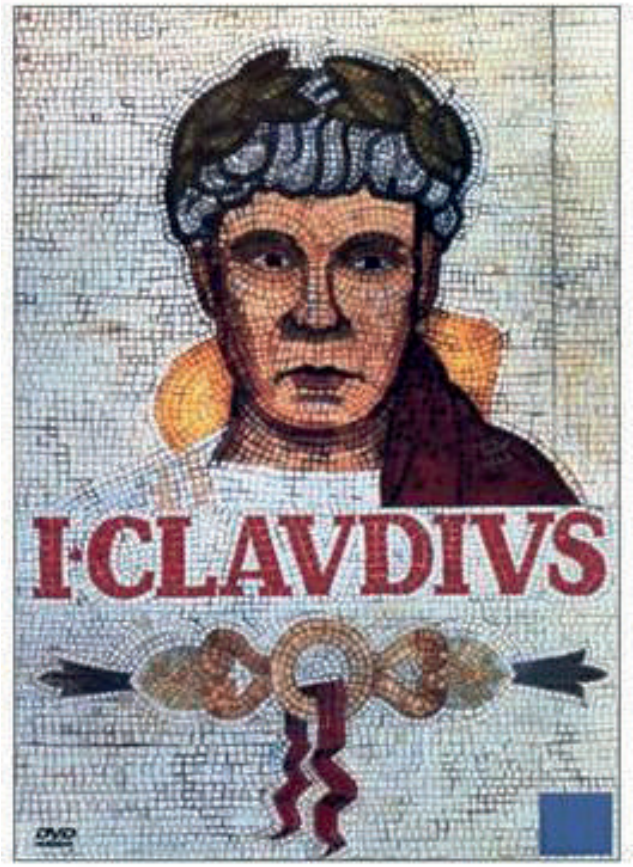
Nerón con la cítara
https://www.imdb.com

Esta representación, trata de desviarse de la crueldad y los asesinatos para aportar una imagen cómica y, en cierto sentido, absurda del personaje. Las escenas en las que interpreta sus canciones frente a un público sirven para realzar lo ridículo del personaje sin talento que es elogiado por la gente porque la verdad podría traer consigo consecuencias funestas. Por ello, cuando Petronio le critica argumentando que puede hacerlo mejor, Nerón se muestra conforme y trata de alcanzar niveles más altos en su canto, y todo lo que ello conllevó. La única excepción a esta norma es la escena del incendio de Roma debido a que en esta ocasión concreta el número no pretende ser cómico, sino dar a entender al espectador la crueldad, el egoísmo y la estupidez de un Nerón que exhibe una total indiferencia respecto al dolor ajeno por considerarlo imprescindible para mejorar su arte.

El Nerón aquí retratado encaja con la categoría descriptiva antes mencionada de segundo Calígula, porque casi todo lo que hace puede parecerse a algo que el tercer Julio-Claudio hizo antes. Por ejemplo, cuando exclama que la plebe es repugnante y que la odia tanto como a Roma durante la celebración del triunfo de Vinicio. Asimismo, cuando examina los restos mortales de los cristianos muestra perplejidad ante la visión de que mueran sonriendo, sentenciando esta actitud como incomprensible y terrorífica. Sin embargo, no es exactamente igual, puesto que mientras que Calígula aparece como un loco y un depravado, Nerón muestra un notable talón de Aquiles en su vanidad, puesto que puede ser aplacado si se apela a su magnificencia y grandeza. Ejemplo de esto son todas sus escenas con Petronio, donde este siempre subraya su naturaleza divina para disuadir a Nerón de llevar a cabo sus caprichos. La escena del triunfo puede que sea también la más indicativa de esto último, pues cuando Nerón expresa su deseo de asesinar a todos los romanos, Petronio le recuerda que un artista siempre precisa de un público, y que por muy difícil e ingrata que sea la labor que Nerón realiza, él es el único hombre capaz de protagonizar semejante epopeya.

Puede que la escena que mejor resume lo que es Nerón en esta representación audiovisual sea cuando recibe la noticia de la muerte de Petronio. Primero expresa sorpresa, seguida de una reacción furibunda por no haber sido consultado al respecto, llegando incluso a calificar la muerte de Petronio como traición y blasfemia. Cuando recibe el mensaje escrito se conmueve por pensar que el último pensamiento de su amigo fue para él y ordena a Tigelino que le traiga su vaso de lágrimas, donde vierte dos de ellas y pide que sean selladas como el recuerdo del emperador por su amigo y más veraz juez. Tras esto, aún emocionado, lee el mensaje de Petronio, cambiando poco a poco el gesto, hasta que lo lanza lejos y, en un ataque de ira superior al primero, grita de forma descontrolada que se mate a los esclavos y familiares del difunto, que se destruya su casa y que se quemen sus libros para que la Historia nunca sepa que Petronio existió.

Llama la atención, para finalizar, que los asesinatos cometidos directa o indirectamente por Nerón pueden clasificarse en dos categorías distintas: los que comete por su arte y los que comete por miedo. En el primer grupo se encuentran los asesinatos de Octavia y Agripina (18), junto con todos los que mueren debido al incendio; y en el segundo están las muertes de los cristianos y la de Popea Sabina. El primer grupo es justificado por el propio Nerón, expresando que la única forma de alcanzar el máximo de sus capacidades es ser capaz de lo mejor y de lo peor, que nunca jamás limitando sus acciones a la vulgaridad. El segundo no tiene justificación por parte del personaje, pues la muerte de los cristianos no es sino una forma de evitar afrontar la ira del pueblo, mientras que el segundo es una reacción impulsiva tomada tras culpar a su esposa de perder el favor de la plebe.



Cabecera de I Claudius
https://en.wikipedia.org

Nerón en *Yo Claudio* es el emperador que disfruta de un menor tiempo en pantalla. Su aparición tiene lugar en el último capítulo de la historia y, a pesar de esto, presenta suficientes elementos como para poder hablar de una representación digna de ser comentada. Su primera escena es junto a su madre, Agripina, ante el cadáver de Claudio comprobando que ha fallecido. Ante esta noticia

empieza celebra que por fin es emperador, pero Agripina le corrige argumentando que aún no es seguro y que es preciso encontrar el testamento de Claudio para conseguir certezas al respecto de la sucesión. Mientras buscan se encuentran con una parte de la historia que Claudio estaba escribiendo, concretamente con el fragmento que narra desde la muerte de Mesalina, ante lo que Nerón exclama impaciente y entusiasmado si aparece él en ella.

Imagen de Nerón joven
https://m.imdb.com

Las siguientes apariciones de Nerón son en *flashbacks* y *flashforwards* entre él en la historia de Claudio y él cuando Claudio ya ha muerto. Dentro de la historia de Claudio se le muestra tocando su lira en medio de una cena y manteniendo una discusión con Británico en la que Claudio interviene en su favor y en contra de su hijo. Se ve como mantiene buena relación con Octavia, factor que hará que Agripina proponga al emperador el matrimonio entre ambos. A continuación, se verá a Nerón expresando su malcontento por la relación amorosa de su madre con uno de los consejeros de Claudio, finalizando con una insinuación muy poco sutil de una relación incestuosa entre ambos. Su última escena ocurre cuando él y su madre finalizan su lectura de la historia de Claudio y deciden quemarla, momento en el que Nerón sujeta una vela ante sí y antes de destruir la historia expresa su admiración por la belleza del fuego.

Poco aparece Nerón en *Yo Claudio* comparado con el resto de emperadores de su familia y no por ello faltan cosas que señalar. Esta representación de Nerón contiene todos los defectos del resto de sus familiares que llegaron a ostentar el cargo de emperador: es víctima de manipulaciones en su toma de decisiones como Augusto y Claudio, se está gobernado por su madre como Tiberio al principio y, como Calígula, muestra tendencias a dejarse llevar por sus caprichos y vicios al mismo tiempo que no muestra un especial interés por gobernar. Además, si se ha prestado atención, se habrá entendido que la referencia hecha en *Yo Claudio* a Nerón reconociendo la belleza del fuego se debe al posterior incendio de la ciudad de Roma.

Sin embargo, y a pesar de todo cuanto ya se ha dicho, la presente representación que tiene momentos en que muestra algunos destellos bondadosos. Por ejemplo, cuando se encuentra ante el cadáver de Claudio expresa algo de lástima por él y pregunta a Agripina si siente lo mismo, a lo que ella responde con una negativa tajante y Nerón cambia rápido de idea. También, cuando discute con Británico intenta

apaciguar la situación mientras su madre trata de empeorarla, y termina yendo con Octavia a tratar de calmar a Británico. A pesar de todo, la mejor forma de definir la representación de Nerón en *Yo Claudio* es con las palabras de Claudio mientras habla con Británico, diciendo que Nerón es un monstruo como lo fue Calígula y que dejándole a él el imperio provocaría la rebelión de los ciudadanos y la vuelta a la República.

Conclusiones

Una vez analizadas las apariciones e interpretaciones hechas sobre Nerón, así como los fragmentos de los autores clásicos puede verse que la concepción que se tiene del personaje es eminentemente negativa. El último representante de la familia de los césares es siempre descrito como un hombre caprichoso que no sabía cómo gobernar y prefería el ocio antes que afrontar sus responsabilidades. Los textos hablan de un segundo Calígula, mientras que los medios audiovisuales comentados aquí presentan a una suerte de niño grande y caprichoso dominado por su madre, en el caso de *Yo Claudio*, o por sus caprichos e instintos en el caso de *Quo Vadis*. Así pues, lo que queda es la imagen de un hombre incapaz de gobernar al imperio o a sí mismo, sirviendo como ejemplo de un mal gobernante cuya forma de actuar debe ser censurada para no repetirse de nuevo.

Algo importante a tener en cuenta a la hora de comentar las presentes representaciones de Nerón en *Yo Claudio* y *Quo Vadis*, es que son en momentos distintos de su vida y, por ello, puede verse hasta qué punto pueden ser interpretadas como una continuación fidedigna de la trayectoria vital del último emperador de la familia de los césares. Nerón durante el espacio cronológico en que se sitúa la narrativa de *Yo Claudio* no es emperador aún, y la breve aparición de él como personaje se enfoca en su vida en la casa de Claudio y su relación con su familia, si bien, como se dijo anteriormente, se encuentran ciertas referencias a futuros acontecimientos de su principado y a las características que comparte con su tío Calígula. En *Quo Vadis* sí se muestra al Nerón emperador que ha desarrollado las cualidades que fueron mencionadas en el repaso de la trama de *Yo Claudio*, siendo las más importantes su sensibilidad de cara a la crítica, su carácter voluble, su amor por el fuego o la facilidad para ser manipulado.

Del mismo modo que Claudio advertía que Nerón poseía la misma condición que Calígula durante su conversación con Británico en *Yo Claudio*, en *Quo Vadis* esta semejanza resulta incuestionable por su comportamiento histriónico y excéntrico, su megalomanía y su irritabilidad ante cualquier contrariedad. Es por ello que puede concluirse que la breve aparición de Nerón en *Yo Claudio* buscase inspiración en *Quo Vadis*. En lo referente a la fidelidad mostrada respecto a lo que expresan las fuentes clásicas, ambos productos representan de forma fidedigna la etapa de la vida de Nerón que utilizan en sus respectivas historias: del joven sensible e inestable dominado por su madre en *Yo Claudio* al adulto intento de cantante y megalómano de *Quo Vadis*.

Resulta importante recordar, a modo de conclusión, que todo cuanto se ha dicho no supone la afirmación de que todo lo que se cuenta de Nerón en los medios aquí trabajados sea cierto; porque no hay que olvidar que quienes escribían acerca de Nerón durante la Antigüedad fueron hombres que tenían sus propios intereses y que la visión que hoy tenemos de él es heredera de esos relatos. Sin embargo, sería negligente por parte de quien escribe estas líneas negar que el grado de precisión exhibido en la plasmación de la imagen de Nerón en la gran y pequeña pantalla es digno de mención y que muy probablemente el concepto contemporáneo más extendido sobre la figura de Nerón esté originado en la serie *Yo Claudio* y, en mayor medida, en la película *Quo Vadis*.

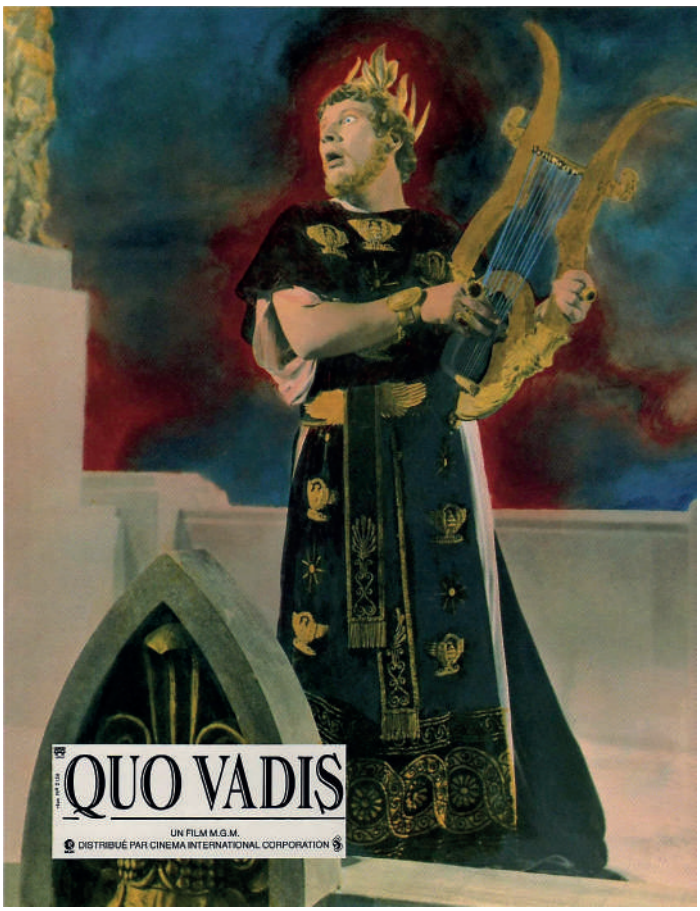


Imagen de Nerón tomada de un cartel de Quo Vadis
https://www.imdb.com

Notas

(1) Lucio Domicio Enobarbo de nacimiento.

(2) El emperador Calígula.

(3) La emperatriz Valeria Mesalina.

(4) Hijo de Claudio.

(5) Hija de Claudio también.

(6) Entre 90 y 150 minutos aproximadamente.

(7) Aunque la teoría de que la autoría del mismo correspondió a Nerón se encuentra superada a día de hoy.

(8) Lucio Domicio Enobarbo.

(9) Cneo Domicio Enobarbo.

(10) Lucio Anneo Séneca, también llamado Séneca el Joven.

(11) Escribió sobre él que fue "aquel que había hecho cierto el proverbio: «lo mejor es nacer o rey o tonto» (Séneca el Joven, *Apocolocintosis*, 1. 1.)".

(12) No a una intriga de su madre.

(13) Introducida en el círculo de Nerón por Séneca para eliminar la influencia de Agripina (Tácito, *Anales*, 14. 2. 1.).

(14) Escribe Eutropio que "después de ser considerado abominable en el orbe romano por estos crímenes, al mismo tiempo fue abandonado por todos y declarado enemigo por el senado (Eutropio, *Breviario*, 7. 15, 1.)".

(15) En el caso de Claudio, por sus defectos físicos, y en el de Nerón por sus inquietudes artísticas.

(16) Quien además es sobrino de Petronio (LeRoy, 1951).

(17) Prefecto de la guardia pretoriana.

(18) Mencionados, pero no vistos en la película.

Fuentes

DION CASIO, *Historia Romana Epítomes de los Libros LXI a LXX*, Murcia, 2014 (trad. A. D. Duarte Sánchez), https://www.academia.edu/23705418/DI%C3%93N_CASIO_Historia_Romana_Ep%C3%ADtomes_de_los_Libros_LXI_a_LXX

SÉNECA EL JOVEN, *Apocolocintosis*, en *Diálogos. Consolaciones a Marcia, a su madre Helvia y a Polibo. Apocolocintosis*, Gredos, Madrid, 1996, (trad. J. Mariné Isidro, 159-225).

SUETONIO, *Vida de los doce Césares II*, Gredos, Madrid, 1992 (trad. R. M. Agudo Cubas).

TÁCITO, *Anales. Libros XI-XVI*, Gredos, Madrid, 1980 (trad. J. L. Moralejo).

TÁCITO, *Historias. Libros I-II*, Gredos, Madrid, 2012 (trad. A. Ramírez de Verger).

Bibliografía

CHAMPLIN, E., *Nerón*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2006.

GRIFFIN, M., *Nero: The End of a Dynasty*, Routledge, Londres, 1987.

ROSENSTONE, R., *El Pasado en Imágenes. El Desafío del Cine a nuestra Idea de la Historia*, Ariel Historia, Madrid, 1997.

ROSENSTONE, R., *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia*, Rialp, Madrid, 2014.

WINCKLER, M., *Cinema and Classical Texts*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

Filmografía

QUO VADIS (*Quo Vadis*), M. LeRoy, 1951.

I, CLAUDIUS (*Yo, Claudio*), H. Wise, 1976.

Pedregosa Pareja, Juan Jesús, Alarico en series televisivas de principios de siglo. La caída de Roma, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 43-50.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)
Sección 3.2 A propósito de...

ALARICO EN SERIES TELEVISIVAS DE PRINCIPIOS DE SIGLO. LA CAÍDA DE ROMA

Alaric in 21st Century TV shows. The fall of Rome

Grad. Juan Jesús Pedregosa Pareja
Historiador
Granada

Recibido el 17 de Mayo de 2024
Aceptado el 18 de Junio de 2024

Resumen. Alarico es una de las figuras más conocidas de la Antigüedad Tardía. El caudillo godo aparece en cualquier relato sobre la caída del Imperio romano (occidental) debido a las implicaciones, más simbólicas que materiales, que tuvo su entrada en Roma en el 410. El saqueo godo quedó grabado en la memoria colectiva como la imagen de la barbarie sacudiendo el corazón de la civilización y desencadenando la caída del Imperio. La historiografía actual ha matizado considerablemente esa imagen, pero se sigue manteniendo en aspectos como series de televisión (como *Ancient Rome: the Rise and Fall of an Empire*), videojuegos y otras manifestaciones de la cultura popular.
Palabras clave. Alarico, Saqueo, Roma, Series, Barbarie.

Abstract. Alaric is one of the most well-known figures of Late Antiquity. The Gothic chieftain appears in any account of the fall of the (Western) Roman Empire due to the symbolic, rather than material, implications of his entry into Rome in 410. The Gothic sack remained etched in the collective memory as the image of barbarism shaking the heart of civilization and triggering the fall of the Empire. Contemporary historiography has considerably nuanced this image, but it continues to be maintained in aspects such as television series (like *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire*), video games, and other manifestations of popular culture.
Keywords. Alaric, Sack, Rome, Series, Barbarism.

El periplo de Alarico

Los orígenes de Alarico son oscuros. No se tiene noticia histórica del caudillo godo hasta la batalla del río Frígido (394), cuando participó del lado del emperador Teodosio liderando un contingente militar germánico frente a un usurpador. Las fuentes mencionan a Alarico como *rex* de los godos, lo que llevó a pensar en una suerte de monarquía goda al estilo medieval. Con el tiempo se ha matizado considerablemente esa visión, considerando a Alarico como el líder de un grupo heterogéneo, cambiante, compuesto mayoritariamente por godos, pero donde también tuvieron cabida individuos procedentes de otros pueblos germánicos, campesinos empobrecidos e incluso esclavos romanos fugados (Arce 2018: 23-35).

A pesar de que en el río Frígido colocase sus huestes al servicio del emperador parece que Alarico y el Imperio fueron alejando posturas, especialmente tras la muerte de Teodosio. El *rex* godo dirigió sus huestes contra la capital oriental y puso sitio a Constantinopla. Sin capacidad para tomar la ciudad, la intención de Alarico era presionar y obtener una paz ventajosa. Notoriamente, los objetivos del caudillo germánico serían los de asentar a sus seguidores dentro del Imperio y obtener un cargo militar destacado dentro del ejército imperial. Tras llegar a algún tipo de acuerdo con Rufino y Arcadio, Alarico levantó el sitio de Constantinopla, saqueó buena parte de Grecia y se asentó en el Ilírico junto a sus seguidores, donde obtuvo el cargo de *Magister militum per Ilyricum* (Jiménez 2017: 179-181).

No obstante, el ambiente se volvió cada vez más antigermánico en la corte oriental y Alarico y sus huestes volvieron a ponerse en camino en el 401. Esta vez se dirigieron hacia el oeste, tomando Aquilea y presionando Milán, ciudad que servía de capital imperial en ese momento. La actuación de Estilicón logró frenar el avance de Alarico y el general romano llegó a un acuerdo con el *rex* godo. Alarico y sus seguidores volvieron al Ilírico, donde Estilicón pensaba utilizarlos contra la parte oriental (Jiménez 2017: 183-184).

El asesinato de Estilicón y sus partidarios cambió el panorama por completo. En la corte occidental de Rávena se adoptó una postura intransigente respecto a la integración de germanos en la parte occidental y Alarico dudó del cumplimiento de los acuerdos que había cerrado con Estilicón. Ante la situación Alarico volvió a recurrir al saqueo y al sitio de ciudades importantes como medida de presión. En esta ocasión se dirigió a Roma, ciudad que albergaba riquezas y mantenía un importante valor simbólico (seguía contando con la sede del Senado), pero que había perdido protagonismo político en favor de Milán y Rávena. La Ciudad Eterna fue sometida a tres asedios consecutivos durante los años 408, 409 y 410. Alarico pretendió de nuevo negociar con Honorio durante su primer asedio, pero se encontró la intransigencia del emperador y su corte, de modo que pasó a negociar directamente el pago de tributos con el Senado. El sitio del 409, nuevamente brutal para la población de la urbe, derivó en Alarico proclamando emperador al senador Prisco Atalo para enfrentarse a Honorio. Una serie de dificultades llevaron al caudillo godo y al usurpador a desistir en su empeño. Alarico volvió a optar por el asedio a Roma al año siguiente, pero topó nuevamente con la férrea negativa del emperador a permitir la integración en el Imperio del caudillo godo y su contingente (Arce 2018: 109-129).

El asedio de 410 derivó en última instancia en el famoso saqueo. Viendo que la presión sobre la Ciudad Eterna no surtía efecto en Honorio, Alarico optó por saquear la urbe. El *rex* godo, no obstante, parece que impuso una serie de condiciones para limitar los daños causados por sus seguidores. Notablemente, limitó el saqueo a tres días (seis según algunas interpretaciones), garantizó el respeto por las iglesias y ordenó proteger las vidas de quienes se refugiaran en ellas. El objetivo no parece tanto la destrucción total de la ciudad como el hacerse con buena parte de las riquezas que todavía atesoraba (Arce 2018: 130-139).

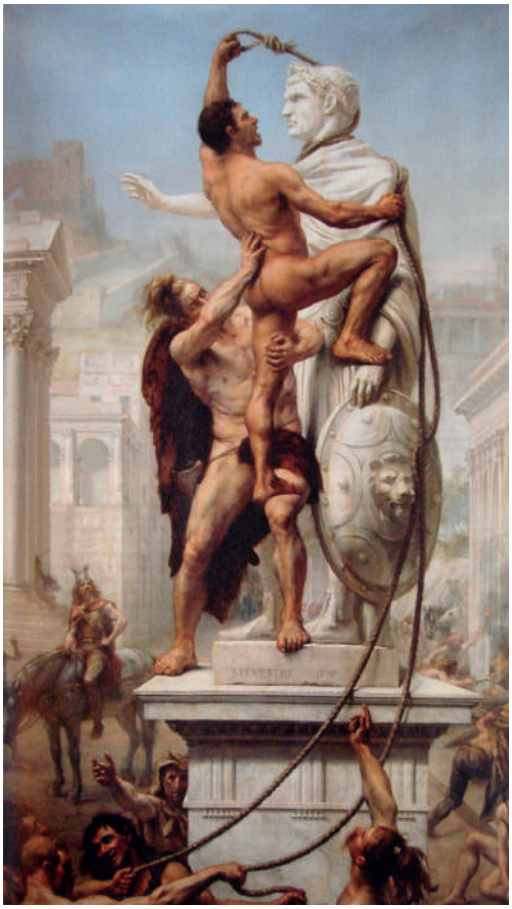
La más brillante luz del orbe entero se ha extinguido

La entrada de Alarico en Roma tuvo un profundo impacto a nivel ideológico en un Imperio que se desangraba internamente en la pugna entre el pujante cristianismo y los reductos del paganismo. Tras el saqueo los intelectuales emitieron sus lamentos ante lo que parecía el fin de Roma o incluso la llegada del apocalipsis. Jerónimo de Estridón, en el prólogo a su comentario al libro del profeta Ezequiel, llegó a exclamar tras el saqueo: "La más brillante luz del orbe entero se ha extinguido". San Jerónimo no fue testigo de los hechos ni conocía la magnitud de la destrucción, sino que sus lamentos responden a tópicos genéricos del momento sobre la decadencia romana y la creencia en que la barbarie se había apoderado del Imperio (Castellanos 2006: 238).

Inmediatamente después del saqueo se dio una espontánea reacción anticristiana. A pesar de que el Imperio era oficialmente cristiano desde Teodosio parte de la sociedad romana se mantuvo en el paganismo y creyó ver en el saqueo una muestra de que Roma había perdido el favor de los dioses. Esta visión está muy presente en Zósimo, autor a caballo entre los siglos V y VI que describió en detalle el recorrido de Alarico. Desafortunadamente su relato termina abruptamente antes del saqueo del 410 pero al describir el anterior asedio del *rex* godo a Atenas recoge que la ciudad se salvó del saqueo por la acción directa de Atenea y Aquiles (Zósimo, V, 6), una protección divina de la que careció Roma. La respuesta por parte de los intelectuales cristianos no se hizo esperar, siendo las más destacadas la de Agustín de Hipona en su *De civitati Dei* (I, 7-9) y la de Paulo Orosio en *Historiae adversus paganos* (VII, 39-40). Los autores cristianos, ambos de principios del siglo V, relativizaron la violencia del saqueo y lo consideraron un acto guiado por Dios para castigar a los pecadores. Alarico era visto por San Agustín y Orosio al mismo tiempo como un bárbaro enemigo de Roma y como el instrumento de Dios.

Durante la Antigüedad Tardía y el periodo medieval se fue imponiendo la imagen de Alarico y el saqueo formulada por los autores cristianos. En el siglo XVIII la monumental obra de Edward Gibbon *The History of the Decline and Fll of the Roman Empire* se convirtió en el principal referente historiográfico para los últimos siglos del Imperio romano occidental. El historiador británico recogió la irrupción de Alarico y el saqueo en el segundo tomo de su obra, publicado en 1781. Definió a Alarico como un general brillante, astuto y moderado; destacando su carácter cristiano y atribuyéndole una serie de virtudes que le colocaban por encima de los bárbaros. Para Gibbon las invasiones bárbaras eran el resultado del choque entre la ferocidad de los norteños y la civilización del sur, pero Alarico quedaba entre ambos espacios. En su narración del saqueo Gibbon presentó un panorama desolador, una destrucción generalizada que solo se vio moderada por el influjo del cristianismo y la grandeza de su líder. En el saqueo la barbarie alcanzó el corazón de un Imperio que había perdido la fuerza de antaño, debilitado en buena medida por la llegada del cristianismo (Gibbon 1781: 405-458).

La imagen dibujada por Gibbon se convirtió en la más extendida en los siglos XIX y XX. El saqueo fue recogido por la pintura historicista decimonónica, destacando el cuadro *Le sac de Rome par les barbares en 410* (1890), del pintor francés Joseph-Noël Sylvestre. Al hilo de las descripciones de Gibbon, la obra se compone de un godo desnudo en el centro que coloca una soga al cuello de una estatua de mármol romana para que sus compañeros procedan a su derribo. Alarico, vistiendo una armadura romana aparece en la escena al fondo sin intervenir. Plasmación gráfica de la idea de la barbarie germana provocando la caída de la civilización romana.



Le sac de Rome par les barbares en 410 (Joseph-Noël Sylvestre. 1890)
Dominio público

Roma: ascenso y caída de un Imperio. Alarico como el principio del fin de Roma

La caída del Imperio Romano de Occidente siempre se ha mostrado como un tema de enorme interés historiográfico. Numerosos trabajos académicos de finales del siglo XX y principios del XXI fueron matizando la imagen de que las invasiones germanas provocaron el derrumbe de un Imperio debilitado por las polémicas entre cristianismo y paganismo. En cambio, la historiografía actual apunta a que el saqueo fue un episodio de violencia puntual con mayores consecuencias intelectuales que materiales.

Alarico y el saco de Roma del 410 tienen un importante papel en la cultura popular del siglo XXI, siendo una figura histórica de la Antigüedad Tardía relativamente conocida por el gran público. A nivel general la imagen de los pueblos germanos, específicamente de los visigodos, sigue estando asociada a la barbarie, la osadía y la caída de Roma; aunque se ha revalorizado considerablemente. Muestra de ello es la aparición del saqueo del 410 en las series televisivas anglosajonas *Ancient Rome: Rise and Fall of an Empire* (*BBC*, 2006) y *Rome: Rise and Fall of an Empire* (*History Channel*, 2008).

Ancient Rome: Rise and Fall of an Empire (M. Hedgecoe, 2006) trata el saqueo de Alarico en su episodio final, titulado *The Fall of Rome*. La serie fue acompañada de un libro homónimo, escrito por Simon Baker. El capítulo recoge los asedios de los godos a Roma en 408, 409 y 410; tratando el saqueo final como la consecuencia del empeño fallido de Alarico por asentar al pueblo visigodo dentro del Imperio.

Fotograma del episodio final de Ancient Rome: rise and fall of an Empire.
En la imagen se muestra la cabeza destrozada de una estatua, símbolo de la caída de la civilización.
https://www.imdb.com

Alarico toma el papel protagonista y es presentado como un líder astuto más preocupado por encontrar un lugar seguro para sus seguidores que por las riquezas de Roma. Igualmente se destacan las habilidades guerreras del líder godo. El caudillo se ve acompañado en todo momento por Ataúlfo, quien personifica el carácter violento y codicioso que se atribuye a los germanos y no deja de incitar a Alarico a saquear Roma. Alarico y Ataúlfo forman una suerte de imagen especular, donde el primero es presentado como un líder civilizado y Ataúlfo encarna el estereotipo del bárbaro. Honorio es el otro gran personaje que aparece en el episodio y encarna la debilidad del Imperio. Es presentado como un emperador joven, endeble y cobarde; con voluntad de salvar la ciudad de Roma y seguir la mejor política para el Imperio pero que está en todo momento a merced de sus consejeros.

A lo largo del capítulo Alarico muestra en reiteradas ocasiones su intención de negociar con la corte de Rávena para poder asentar a sus godos dentro del Imperio, pero ve como su buena voluntad es traicionada continuamente por el poder romano. Paralelamente, el pueblo godo se impacienta y presiona para saquear y destrozar Roma. Finalmente, tras la emboscada del jefe godo pro romano Saro (mostrada como una vendetta personal realizada a espaldas de Honorio) un traicionado y enfurecido Alarico da la orden de saquear Roma. Las huestes godas entran a sangre y fuego en la Ciudad Eterna, mostrando una destrucción generalizada de la urbe. Tras el saqueo, un breve epílogo cierra el capítulo y la serie, afirmando con rotundidad que la entrada de Alarico en Roma fue el principio del fin del Imperio. Según el cierre de la serie, el Imperio occidental colapsaría poco después y el Imperio oriental se volvería demasiado distinto para seguir siendo considerado Roma.

Rome: Rise and Fall of an Empire (A. Nurmohamed, 2008) parece la respuesta del *History Channel* a su contrapartida de la *BBC* y comparte buena parte de los aspectos que aparecen en la serie británica. Recoge el saqueo de Roma en su episodio 11, llamado *El general bárbaro*. La serie estadounidense hace gala de sus consultores históricos para presentarse como un documental riguroso, aunque adolece de una simplificación excesiva incluso teniendo en cuenta la necesidad de tomar licencias para presentar una historia atractiva al público.

Imagen promocional de Rome: Rise and Fall of an Empire.
La acción bélica aparece como uno de los grandes atractivos para el gran público.
https://www.imdb.com

El géneral bárbaro muestra dos protagonistas que son considerablemente alabados, Alarico y Estilicón, mientras que Honorio y la corte de Rávena actúan como grandes antagonistas. El enfrentamiento entre romanos y godos y un odio antibárbaro generalizado en el Imperio se presentan como los temas centrales. Alarico es descrito como el primer rey godo y se afirma que es el responsable de dotar a los godos de una estructura política propia, al entender *rex* como cabeza del Estado y no como líder de un pueblo. El afán de mostrar a Alarico como el protagonista, incluso como un héroe, lleva a obviar su paso por Grecia y los asedios de Roma del 408 y 409; limitándose a mencionar que Alarico saqueó los Balcanes para poder dar a comer a su pueblo y que se vio obligado a asediar Roma como respuesta a los agravios cometidos por el Imperio contra su gente. El capítulo termina mostrando que el saqueo de Alarico fue el principio del fin del Imperio romano.

Ambas series presentan numerosos puntos en común, tópicos que muestran la imagen formada en torno a los visigodos, Alarico y el saqueo. Los seguidores de Alarico son mostrados en ambos casos como un grupo uniforme de godos; obviando por completo la presencia de romanos, esclavos fugados y otros pueblos germánicos. La representación de los godos es la de un pueblo osado y ávido de batallar, pero también rudo y violento. El vestuario de los seguidores de Alarico recuerda poderosamente a las imágenes estereotipadas de vikingos; destacando el uso predominante del hacha y del escudo redondo y la presencia, minoritaria, de cascos alados. Alarico aparece como un líder preocupado exclusivamente por el bienestar de su pueblo, sobre todo en la serie norteamericana, y que lleva a cabo el saqueo como venganza antes las traiciones del emperador. Además, se acentúa la destrucción que tuvo lugar durante el saqueo, minimizando el respeto a las iglesias y a símbolos cristianos que recogieron los autores clásicos. Por último, la idea central de ambas series es que el saqueo de Alarico marcó el principio del fin de Roma.

El saqueo de Alarico también apareció en la miniserie de 2016 *Barbarians Rising*, producida por el canal *History* (previamente llamado *History Channel*). Sigue las mismas pautas generales que las producciones ya comentadas, asociando el saqueo godo del 410 a la ruina del Imperio romano. Además de en series televisivas, la entrada de Alarico en Roma también aparece recogida en otros aspectos de la cultura popular y su imagen es, a grandes rasgos, muy similar a la que ofrecen las series anglosajonas. Prensa, novelas gráficas (*El rayo y la cruz*, G. Chaillet, 2016) o videojuegos también han mostrado el saco de Roma del 410 como uno de los eventos más trascendentales de la historia del

Imperio. El exitoso videojuego *Age of Empires II* (2013) es uno de los mejores ejemplos, pues pone al jugador en la piel de Alarico mientras el caudillo godo busca un lugar seguro para asentar a su pueblo. A la hora de tratar el saqueo el objetivo del jugador es superar la resistencia de las tropas imperiales y destruir una serie de edificios, fundamentándose en la imagen de que la entrada de Alarico en Roma supuso una destrucción generalizada de la ciudad.

Conclusiones

El saqueo de Roma por Alarico dejó profunda huella a nivel intelectual. Desde el mismo siglo V se configuró una imagen de destrucción generalizada y de que el fin del mundo conocido se acercaba, en un contexto especialmente propicio para las visiones apocalípticas dadas las polémicas entre el pujante cristianismo y el decadente paganismo. Ya en la propia Antigüedad se configuró el imaginario de que el saqueo supuso el triunfo de la barbarie en el corazón de la civilización romana, una visión que fue recogida y reforzada por Gibbon en el siglo XVIII y la pintura historicista del XIX.

A pesar de que la historiografía reciente haya matizado considerablemente el impacto de la entrada de Alarico en Roma a nivel de cultura popular la visión de que el saqueo supuso el principio del fin de Roma se mantiene. Así se desprende del tratamiento que hacen de este hecho histórico las series anglosajonas de la primera década del siglo XXI *Ancient Rome: the Rise and Fall of an Empire* y *Rome: the Rise and Fall of an Empire*; así como de otras manifestaciones culturales como novela gráfica o videojuegos. Ambas producciones caen en el tópico de presentar a los seguidores de Alarico como un grupo homogéneo de bárbaros, aspecto visible tanto en el vestuario como en el comportamiento de los actores secundarios y extras. El propio Alarico, sin embargo, se muestra como un líder sosegado y astuto, capaz de hacer frente a la misma Roma y preocupado por el bienestar de su pueblo. Alarico viste y actúa a la manera romana, a la manera civilizada. Igualmente, las dos series históricas tratadas coinciden al colocar el saqueo del 410 como el principio del fin de Roma, una postura que entronca directamente con la imagen de la historiografía clásica de que la entrada de Alarico y sus huestes en la Ciudad Eterna supuso el triunfo de la barbarie ante un Imperio en imparable decadencia.

A nivel de cultura popular, por tanto, se aprecia la continuación de la imagen tradicional de la caída del Imperio Romano causada por el imparable empuje de los germanos. Al gran público se le sigue presentado la historia como un cúmulo de grandes acontecimientos motivados por las acciones de grandes hombres, a la manera del positivismo decimonónico. El afán por buscar grandes éxitos comerciales lleva a que producciones como las de la *BBC* o *History Channel* presenten a Alarico como un héroe repleto de virtudes y buenas intenciones con el que pueda empatizar fácilmente el espectador, obviando las complejidades del poliédrico personaje histórico.

A nivel general las series hacen un buen trabajo a la hora de mostrar las vicisitudes del saqueo, especialmente la producida por la *BBC* que trata más en detalle los momentos anteriores a la entrada de los godos a Roma. Sin embargo, la excesiva simplificación de Alarico en su papel de protagonista, de sus seguidores y de la destrucción generalizada causada por los godos hacen que en el delicado equilibrio entre narrativa y fidelidad histórica la balanza se incline claramente del lado de la primera. Ambas series encajan así mejor en la categoría de "docudrama", sin llegar a ser ni obras de ficción histórica ni documentales históricos propiamente dichos. Al presentarse como un contenido históricamente riguroso, aspecto más presente en la serie estadounidense, contribuyen a perpetuar la tan manida imagen de que Roma (entendiéndose como tal el Imperio occidental) cayó por sucumbir a la barbarie germana.

Fuentes

AGUSTÍN DE HIPONA, *La ciudad de Dios* (Trad. R.M. Marina Sáez) (Trabajo original publicado c. 425), Gredos, Madrid, 2007.

OROSIO, *Historiae adversus paganos* (Trabajo original publicado en 416-417), Clásicos de Historia 52, 2014.

ZÓSIMO, *Nueva historia* (Trad. J. M. Candau Morón) (Trabajo original publicado c. 498), Gredos, Madrid, 1992.

Bibliografía

ARCE, J., *Alarico (365/370-410 A. D.). La integración frustada,* Marcial Pons, Madrid, 2018.

CASTELLANOS, S., "Bárbaros y cristianos en el Imperio tardorromano. La adaptación de la intelectualidad cristiana occidental", *Studia histórica* 24 (2006), 237-256.

DE MINGO-LORENTE, A., "De fíbulas y viñetas: El mundo visigodo en el cómic". *Arte, individuo y sociedad* 34(1) (2021), 389-408.

GIBBON. E., *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano II* (Trad. J. Mor Fuentes) (Trabajo original publicado en 1781), Turner publicaciones, Barcelona, 2006.

JIMÉNEZ GARNICA, A. M., "El camino hacia la leyenda: Alarico y el Saco de Roma". *Oppidum* 13 (2017), 177-197.

López López, Álvaro, El Ciro de Griffith y la interpretación hollywoodiense de *La caída de Babilonia*, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 51-62.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)
Sección 4.1 Ensayo de transversalidad

EL CIRO DE GRIFFITH Y LA INTERPRETACIÓN HOLLYWOODIENSE DE *LA CAÍDA DE BABILONIA*

Griffith's Cyrus and the Hollywood Interpretation of The Fall of Babylon

Máster Álvaro López López
Historiador
Jerez de la Frontera

Recibido el 22 de Abril de 2024
Aceptado el 24 de Mayo de 2024

Resumen. En 1916, tras el éxito comercial de *El nacimiento de una nación*, D.W. Griffith había conseguido dar un giro a cómo se entendía el cine hasta entonces. La película, de un coste muy superior al habitual en la época, tendría una recaudación millonaria, permitiendo al cineasta plantear un nuevo proyecto aún más ambicioso, el cual daría lugar a una película nunca antes vista, que combinaba cuatro historias ligándolas en un argumento general más amplio, así como la película más cara hasta la fecha, superando a *El nacimiento de una nación*. También daría vida a la única interpretación del rey persa Ciro II en la historia del séptimo arte. Así nacería *Intolerancia*.
Palabras clave. Ciro, Belsasar, Nabonido, Persia Aqueménida, Babilonia, Cine, Historia, Orientalismo, Historiografía.

Abstract. In 1916, following the commercial success of *The Birth of a Nation*, D.W. Griffith had managed to revolutionize how cinema was understood up to that point. The film, with a cost far exceeding the usual for the time, grossed millions, allowing the filmmaker to undertake an even more ambitious project. This led to a movie like no other, combining four stories into a broader general narrative, and becoming the most expensive film to date, surpassing *The Birth of a Nation*. It also brought to life the only depiction of the Persian king Cyrus II in the history of cinema. Thus, *Intolerance* was born.
Keywords. Cyrus, Belshazzar, Nabonidus, Achaemenid Persia, Babylon, Cinema, History, Orientalism, Historiography.

Introducción

El mismo año que se estrenaba *El nacimiento de una nación* Griffith declaró: "El cine no es solamente un frío instrumento para registrar la realidad, característica de los filmes documentales, sino también, y sobre todo, una poderosa escritura histórica, puesto que un film narrativo sobre el pasado da a la gente más conciencia histórica que la que ofrecen meses de estudio". Opinión que fue secundada de manera entusiasta tanto por el presidente Woodrow Wilson, quien declaró sobre la película que era como "escribir la historia con luz", como por historiadores y arqueólogos, como sucede con *Intolerancia*, respecto a la cual, el reverendo Archibald Henry Sayce, asiriólogo y lingüista así como profesor de la Universidad de Oxford entre 1891 y 1919, es citado en los créditos iniciales de *La caída de Babilonia* de 1919 como "líder mundial en asiriología", afirmando "Estas escenas babilónicas son magníficas y fieles a los hechos… No creo que nada comparable haya sido escenificado con anterioridad" (traducción propia). Algo que contrasta profundamente con la posición que adoptarían posteriormente los historiadores con respecto al cine histórico.

Y es que la apuesta de Griffith había sido un triunfo indiscutible que cambió el modo en que se entendía el cine, creando el discurso cinematográfico moderno, así como una colosal obra de tres horas de duración, algo inédito en la época. Pero Griffith no partía de la nada para construir su historia. La película se basaba en el libro *The Clansman* (1905) de Thomas Dixon, que aborda la Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865) y que, al igual que el libro, se posiciona en favor de una visión racista en que los negros son seres incivilizados inferiores y el Ku Klux Klan una suerte de milicia restauradora del orden natural.

Como bien afirma Rosenstone, "su enfoque sobre que las desgracias del Sur se debían a los estragos de los antiguos esclavos y los oportunistas durante los años de la reconstrucción y su exaltación del Ku Klux Klan como héroes en un conflicto racial, no solo recogían las creencias de la gente de la calle. También la escuela más poderosa de historiadores estadounidenses de aquella época pensaba lo mismo." (Rosenstone 2012: 49).

Será en este contexto, y con la influencia del primer *peplum* italiano, con grandes obras como *Cabiria* (donde ya vemos una visión estereotipada de los orientales, en este caso los cartagineses) como bárbaros con costumbres extrañas, ajenos a la órbita de un mundo grecolatino que, en el imaginario colectivo (y también académico) preconiza el mundo occidental de principios del s. XX) que tendrían honda influencia en Griffith y le servirían de inspiración para la parte babilónica de su film.

Tenemos, pues, en Griffith a un autor ambivalente e incómodo: por un lado, el gran innovador del lenguaje cinematográfico, reconocido como "padre del cine moderno"; por otro, al cristiano metodista y racista sureño que veía en el cine la oportunidad de escribir la historia desde su punto de vista, que, aunque polémico ya en aquel entonces, era compartido por amplios sectores del público norteamericano de la época.

Desmontando mitos

Al hablar de *Intolerancia*, hablamos en realidad de tres películas, dado que a los tres años de estrenarse la cinta, Griffith estrenó un film titulado *The Fall of Babylon*, que consistía en la recopilación de todos los fragmentos de la historia acaecida en Babilonia de las cuatro que componen *Intolerance*, creando un nuevo film con un final diferente al de 1916. Ese mismo año salió a la luz otra película titulada *The Mother and the Law*, también compuesta por partes de *Intolerancia*, esta vez las relativas a la historia contemporánea –la madre que pierde a su hijo y el joven a quien van a ejecutar por un delito que no cometió–, película que evidentemente no trataremos en el presente trabajo.

El motivo de esta reedición de *Intolerancia* era sencillo: el dinero invertido en el film no se vio compensado en las salas de cine. El lanzamiento de dos partes de la historia como películas individuales producirían beneficios sin un gran coste. Sin embargo, no es cierto que la película tuviera el astronómico coste de casi dos millones de dólares de la época. Esto solo era parte de la campaña de publicidad de la película, que también anunciaba las pantagruélicas cifras de actores que aparecían en el film para crear expectación entre el público potencial. La realidad es que la película costó unos 385.906,77$ y recaudó casi dos millones en taquilla. Lo que sí es cierto es que fue una ganancia escasa en comparación con *El nacimiento de una nación*, que con un coste de producción muy inferior (aunque ya para la época era abultadísimo) consiguió 20 millones de dólares: ¡Diez veces la recaudación de *Intolerancia*!

La película

La película comienza mostrándonos la ciudad de Babilonia, gobernada por el tolerante príncipe Belsasar, adorador de Ishtar "diosa del amor y la risa", cuyo principal antagonista dentro de la ciudad es el sumo sacerdote de Bel-Marduk, quien ve en el ascenso de la diosa la caída de su propio dios. La representación de la ciudad es espectacular, destacando en especial las murallas, que describe siguiendo el pasaje de Herodoto, hasta el punto de mostrar al príncipe babilonio paseando por la muralla en un carro (Herodoto, *Historia* I, 178-179). Resulta también espectacular la imagen de la Puerta de Imgur Bel, claramente inspirada en restos arqueológicos como las Puertas de Balawat (antiguo Imgur-Enlil), descubiertas por Hormudz Rassam en 1878. A continuación, se puede ver una comparación entre ambas.

https://commons.wikimedia.org

Así mismo, la puerta de Ishtar y en general Babilonia había empezado a conocerse a nivel arqueológico desde el inicio del siglo gracias a la intervención arqueológica de Robert Koldewey, que en 1914 publicaría su obra *The excavations at Babylon*. El infatigable trabajo de Koldewey sacaría de la arena una ciudad de proporciones colosales: algunas de las imágenes de sus excavaciones muestran muros de más de 20 metros de altura conservada, imagen en la que sin duda se basaría Griffith a la hora

de recrear su Babilonia. De igual manera, en uno de los intertítulos, Griffith explica que los hechos representados están basados en el reciente –en aquel entonces– descubrimiento de los cilindros de Nabonido y Ciro, en los que se describe la traición del sacerdote de Bel (Marduk).

Fotograma del film
© DIVISA RED S.A

La película continúa mostrándonos la vida en la antigua capital mesopotámica con un interés casi documental, mostrando a la protagonista, la joven montañesa, pasar por el mercado de esposas, referencia nuevamente tomada de Herodoto (*Historia*, I, 196), pero también al famoso cuadro *El mercado matrimonial de Babilonia (The Babylonian Marriage Market)* (1875), de Edwin Long, de donde es liberada por Belsasar, quien usa un cilindro-sello. Queda ilustrado a continuación la comparación entre las dos imágenes, ambas inspiradas en el pasaje mencionado de Herodoto.

El mercado matrimonial de Babilonia
https://commons.wikimedia.org

Fotograma del film
© DIVISA RED S.A.

Pasa ahora a mostrarnos al antagonista de la obra: Ciro aparece por primera vez (en la versión de 1919; en la versión de 1916, en cambio, le vemos ante la imagen sagrada del sol) consultando a un caballo blanco, mediador con la divinidad, sobre el momento para atacar Babilonia. De igual modo, se nos muestra a los magos ante el altar de fuego, imagen que los relaciona también con lo conocido sobre la religión irania en la época y que no aparece en la versión de 1916. En ambos casos aparece Ciro ante la imagen del sol en referencia al culto a Ahura Mazda.

De vuelta en Babilonia la joven comete un sacrilegio al tocar la "sagrada persona" del príncipe, siendo sin embargo perdonado con este y vuelta a salvar tras acabar en una trifulca con un sacerdote de Marduk. El rey Nabonido, padre de Belsasar, hace aparición dando noticia al príncipe de que ha excavado los muros fundacionales del templo de Naram-Sin que sitúa hace 3200 años, cifra citada del asiriólogo alemán Bruno Meissner, y mencionando de forma colateral la presencia de los persas:

> *"Los resultados de sus esfuerzos por encontrar las antiguas inscripciones de fundaciones de sus antecesores tienen un tono tan moderno que parece que nos encontramos frente a una comunicación de la Sociedad Alemana para el Oriente, cuando leemos en sus inscripciones que, por ejemplo, mandó cavar en el templo de Eulmash en Sippar, edificado 800 años antes por el rey de los coseos Shagarak-tishriash, en búsqueda de la tablilla de la fundación, la encontró y en ese mismo lugar mandó construir el nuevo templo. Cuando sus sabios no estaban a la altura de fijarle la fecha del reinado del rey Naram-Sin, el edificador del templo del sol en Sippar, no dejó de interrogarles hasta que consiguieron decirle que éste había vivido 3200 años antes que él. En realidad, aquellos señores se habían confundido en 1000 años, no obstante "se alegró el corazón del rey y su rostro brilló": porque con esto había conseguido lo que ninguno de sus predecesores, esto es encontrar la piedra de fundación de Naram-Sin. Esta devoción por el pasado explica también la costumbre de Nabonido por construir nuevos templos exactamente sobre la planta de los precedentes "de forma que no estuvieran ni una pulgada más adelante o más atrás de ellos".*

De vuelta al campamento persa, nos presentan al variado y multiétnico ejército del Gran Rey, compinchado con el sacerdote de Marduk para tomar la ciudad mesopotámica. Tomada la decisión de atacar la ciudad el ejército se pone en marcha, dando lugar a una escena de asedio que destaca por la grandiosidad de los escenarios y la ambiciosa recreación, que por una parte recrea de forma realista

algunos aspectos (torres de asedio, arietes, etc.) y por otra da rienda suelta a la fantasía (catapultas, balistas y otras armas de asedio que no existieron hasta al menos el periodo helenístico, así como el sifón de fuego que usan los babilónicos).

Lobby card/fotocromo promocional de la película La caída de Babilonia (1919), donde aparece la escena del asedio a los muros de la ciudad https://commons.wikimedia.org

El asalto persa se ve frustrado y Babilonia se suma en el Festín de Belsasar para celebrar la victoria sobre los persas. Precisamente aprovechando el ambiente festivo, el sacerdote de Marduk decide enviar un mensaje a Ciro para que acceda a la ciudad abriéndole las puertas mientras esta festeja las mieles de la victoria. Nuestra protagonista es quien avisa a Belsasar de las intenciones de Ciro y el sacerdote, pero demasiado tarde, y tanto Belsasar como Nabonido mueren, pasaje inspirado en la *Ciropedia* de Jenofonte (VII, 5. 26-30).

La película termina con el triunfo de Ciro y la expulsión de la montañesa de Babilonia, pero acompañada del rapsoda, de quien se ha enamorado a lo largo de la película y que marchan lejos a crear su propio hogar. Este final difiere del de 1916 (donde todos los protagonistas mueren en el asalto final), y no es el único cambio que se realizó al film, dado que también se eliminó la escena donde se mostraba en el templo de Ishtar a las vírgenes dedicadas a la deidad en una escena de gran carga erótica para la época, pero también mística, dando una visión mistérica de la religión mesopotámica.

Las fuentes de Griffith

Volviendo los ojos sobre la información de que contaba Griffith en el momento en que rodó la película, llaman la atención varios detalles. En primer lugar, tenemos la toma de la ciudad y la muerte de Nabonido al final de la película. Herodoto no aclara el destino del monarca babilonio tras la caída de la ciudad, es Jenofonte quien narra su muerte durante el asalto, como ya hemos referido, y ambos están de acuerdo en que la ciudad fue tomada tras desviarse el curso del Éufrates por las tropas persas. Herodoto no da nombres, pero Jenofonte nombra a Gobrias (Ugbaru, personaje importante en el triunfo de Ciro) como comandante de la tropa que entra en la ciudad (*Historia*, I, 191 y Jenofonte, *Ciropedia*, VII, 5. 26-30).

Frente a esta tradición recogida por los historiógrafos helenos, Beroso por un lado y tanto el Cilindro de Ciro como la Crónica de Nabonido, que habían sido descubiertos y traducidos y se mencionan en la misma película, recogen una bien distinta: la de un Nabonido que regresa a la capital de su imperio tras la conquista y (en el caso de Beroso) cuya vida es perdonada y enviado a Carmania como sátrapa (Eisele 1989: 274). La Crónica de Nabonido nos aporta aún más información, indicando que el monarca volvió de Taima tras una ausencia de varios años en los cuales no se había realizado el festival *Akitu*, para celebrarlo por fin, llegando a Borsippa y de allí a Babilonia. Según esta versión a Ciro "Babilonia le cayó en el regazo como un fruto maduro" (Eisele 1989: 273).

Llama también la atención por un lado la sustitución del dios Sin por Ishtar como divinidad predilecta del príncipe, y no se equivoca en representarle como el líder *de facto* de Babilonia, pues es él quien puso a su padre en el trono y es dejado como regente mientras dura la larga ausencia de Nabonido. Es cierto que el culto a la diosa Ishtar tuvo un resurgimiento durante el reinado de Nabonido, posiblemente con motivos políticos (Liverani 1995: 686), es el culto a Sin, de quien Taima era uno de sus más importantes santuarios, junto a la ausencia del monarca y la consecuente carencia del festival *Akitu*, los factores que enturbiaron las relaciones con el sacerdocio de Marduk.

Escena de la película en que se muestra el conflicto entre el sacerdote de Marduk (en el centro de la imagen) y el príncipe Belsasar (justo a su derecha)
https://commons.wikimedia.org

Por último, destaca la imagen de Ciro, representado en el film como conquistador implacable e "intolerante", imagen que contrasta poderosamente con la aportada por las fuentes clásicas como Herodoto, así como la propia Biblia, poniendo fin al exilio en Babilonia y permitiendo que se erija el segundo templo de Jerusalén (*Is* 44, 28-55,13; *Dn* 5,1-6,1; *Esd* 1,1-11, 5,13-6,14; *2 Cr* 36,22-23) o el mismo *cilindro de Ciro*, que nos muestran un rey tolerante. Perdonó la vida de los monarcas derrotados, caso del lidio Creso, a quien convirtió en su consejero, del rey medo Astiages (Herodoto, *Historia*, I, 130), supuestamente su suegro y a quien estaba subordinado su reino, y, posiblemente, del caso del propio Nabonido (Sekunda 2012: 46-47). "Parece bastante claro que la Ciropedia y la Biblia son dos de las fuentes de la película y que estas muestran a Ciro como un dechado de virtudes. Pese a ello, Griffith lo omite. Lo que a él más le importa no es la historia de Ciro, sino el peligro de las masas bárbaras. Pero Ciro es inherente a la caída de Babilonia y no puede eludirlo. Por lo tanto, como causante de este hecho, debe dibujarlo como un líder que puede reunir bajo su égida toda la amalgama de pueblos marginales." (Mendoza Sanahuja 2019: 85).

La realidad es que a Griffith el rigor histórico le interesa hasta un cierto punto. Al plantear su versión de la historia plantea también soluciones diferentes a las que aportaron los eruditos de su época, sin embargo, las respuestas que da no siempre se apoyan en la realidad, y en su discurso fílmico da alas no solo a la imaginación, sino también a un fatal prejuicio.

La historiografía de los persas a principios del s. XX

Toda una serie de factores afectaron a la historiografía del Próximo Oriente antiguo y en particular a los persas: por un lado, la admiración por el pasado griego y romano, fruto del Renacimiento y, posteriormente y más cercano al nacimiento de la disciplina, el Neoclasicismo, que llevó a considerar la griega como la más alta de las culturas, original, ajena a influencias externas y la creadora de una serie de valores que definirían la "cultura occidental". Con la llegada del Romanticismo tenemos un interés por las civilizaciones perdidas del pasado, pero a través de una visión alterada por la óptica del mito, un interés por lo sobrenatural y la superstición.

El resultado fue la caracterización de Oriente en contraposición a Occidente. En palabras de Marc Mendoza Sanahuja: "Hasta mediados del siglo XX, las teorías indoeuropeas y arianistas estuvieron en el trasfondo de toda gran explicación histórica. Una de las visiones más en boga, en línea con el Orientalismo, era concebir esta oposición entre Este y Oeste como una oposición entre pueblos indoeuropeos y semíticos" (Mendoza Sanahuja 2019: 86).

Sasan Samiei en su estudio sobre la historiografía en torno al mundo persa nos da las claves de las contradicciones que afrontaban los autores del periodo al tratar de encajar a los persas como orientales a la par que indoeuropeos a raíz de los avances de la filología, que probaba la relación de pueblos como el griego o el romano con el persa o el indio: "Hacia finales del siglo XVIII (…) la introducción de la filología comparada había alterado la forma en la que se enmarcó la historia antigua como disciplina académica. La línea divisoria entre un Este asiático y un Oeste europeo dejó de ser clara. Dentro de los límites establecidos por la nueva perspectiva indoeuropea, las viejas certezas sobre el carácter "oriental" de los iraníes comenzaron a parecer cada vez más anticuadas y propicias para una reevaluación. Las consecuencias de tal medida para la forma en que se iba a escribir la historia greco-persa parecían ser sustanciales. Como resultado, se engendraron diferentes actitudes; o para ser precisos, se manifestó una única actitud con un amplio rango conceptual: a saber, la disonancia cognitiva o doblepensamiento ("la capacidad mental de aceptar opiniones o creencias contrarias al mismo tiempo")" (Samiei 2014: 180, traducción propia).

Pero este "doblepensar" se manifiesta de diferentes formas que Samiei divide en tres grandes grupos: "El primer segmento minimiza los supuestos puntos en común indoeuropeos entre griegos y persas casi hasta el punto de ignorarlos por completo (I.a). Aunque el segundo segmento acepta explícitamente el marco indoeuropeo, lo hace sin renunciar al orientalismo arraigado en el helenismo dominante. El doble pensamiento permanece, en otras palabras, en un estado de perpetua irresolución (I.b). El tercer segmento avanza hacia alguna forma de resolución, pero sin llegar a ella. En este segmento, y en gran medida debido a la disciplina conceptual del marco indoeuropeo, la tendencia a orientalizar a los persas frente a los griegos se reduce sustancialmente, aunque no se erradica por completo (I.c). Paralelamente a estos segmentos, existe una mentalidad más pequeña que, debido en gran parte a una serie de razonamientos analíticos y/o ideológicos dispares, no mostró ninguna forma de doble pensamiento (I.d)." (Samiei 2014: 180-181, traducción propia).

Sin embargo, esta contradicción afectaría sobre todo al Imperio Aqueménida a partir de su enfrentamiento con los griegos, mientras que Ciro no es únicamente un gran rey para su pueblo, sino que es primer gran líder indoeuropeo/ario, según los historiadores de hasta mediados siglo

XX. Por ejemplo, se aprecia en las obras de Breasted (1916, 239-240): "The history of the ancient world [...] was largely made up of the struggle between [the] southern Semitic line, which issued from the southern grasslands, and the northern Indo-European line; de Sykes (1915, I, 154-155): "we, too, may feel proud that the first great Aryan whose character is known in history should have displayed such splendid qualities"; o de Botsford 1922, 160: "a still more vigorously aggressive Indo-European race of mountaineers under a leader of extraordinary genius and ambition".

No hemos de olvidar que hasta mediados del s. XX, en los Estados Unidos eran práctica habitual las ejecuciones, los linchamientos y las masacres de afroamericanos, hechos que eran anunciados por los periódicos con titulares como "Grandes preparativos para el linchamiento de esta tarde" o "La multitud aplaude y ríe por la horrible muerte de un negro", "Corazón y genitales arrancados al cadáver de un negro" (Ginzburg 1988: 205, 211 y 221-2). Como nos informa Così Woodward: "Las noticias de los linchamientos se publicaban en los períodos locales, y se añadían vagones suplementarios a los trenes para que los espectadores, en ocasiones millares, provenientes de localidades a kilómetros de distancia pudiesen presenciarlos. Para asistir al linchamiento, los niños de las escuelas podían tener el día libre". El espectáculo podía incluir castración, horca, desollamiento, hoguera, disparos de arma de fuego. Los souvenirs para los asistentes incluían dedos de manos y pies, dientes, huesos, e incluso los genitales de la víctima, así como postales ilustradas del evento" (Così Woodward, en Losurdo 2006: cap. X, 5).

Así pues, tenemos en Ciro y su ejército a la encarnación de lo que para Griffith (y amplios sectores del público estadounidense) era la intolerancia y un peligro: las múltiples minorías raciales y étnicas que constituían la marginalidad de la sociedad norteamericana, y el temor de que estos acabasen por destruir la civilización occidental blanca.

Nuevas tendencias

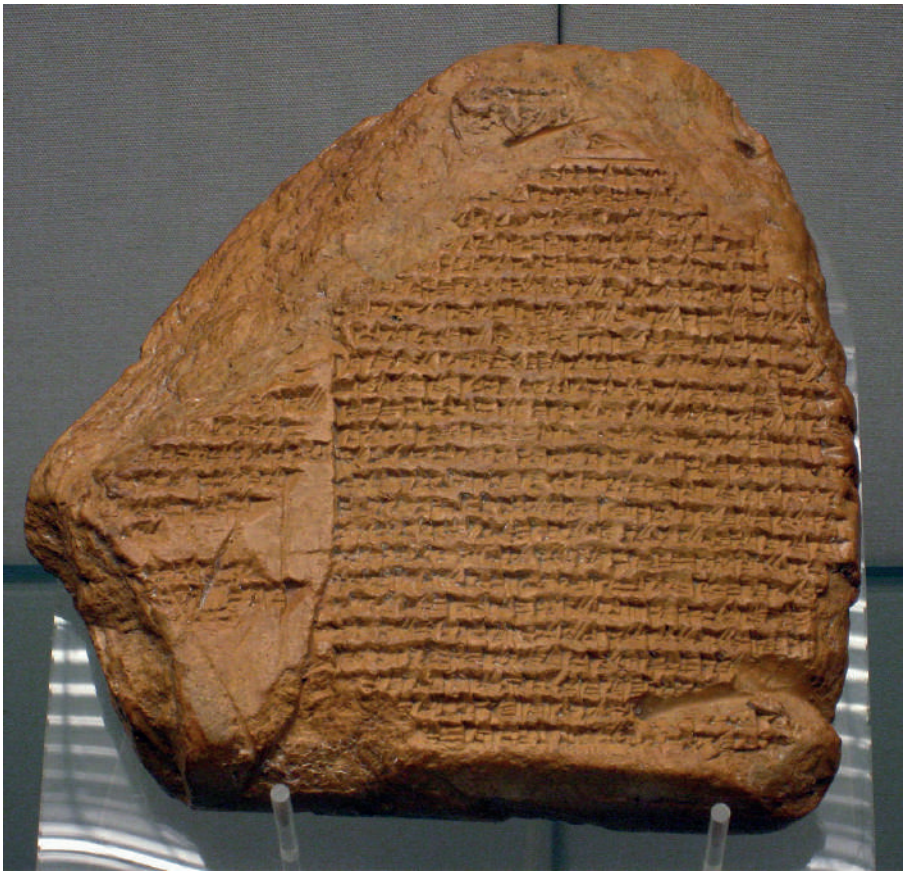
Lo cierto es que la representación que Griffith realiza de Ciro podría no estar tan alejada de la realidad, sin embargo, esto no ha sido planteado hasta hace relativamente poco tiempo (Kuhrt 2007, Van der Speck 2014: 258), aunque las evidencias apuntan en esta dirección.

¿Fue Ciro un visionario y su Cilindro "la primera declaración de derechos humanos"? Para el conocedor del corpus de fuentes mesopotámicas resulta evidente que no, y así lo señala Kuhrt, que nos indica que "cada tema en el Cilindro de Ciro fue extraído de un repertorio de temas tradicionales mesopotámicos", citando los ejemplos de Marduk-apla-iddina II y la reverencia al monarca asirio Assurbanipal (Kuhrt 2007: 8, traducción propia).

De hecho, según la Crónica de Nabonido, que parece más interesada en recopilar los hechos de manera desapasionada, al modo de las listas a las que tan aficionados eran los pueblos de la tierra entre ríos, parece ser el documento más fiable de que disponemos, dado que los documentos del reinado de Ciro responden claramente a un interés propagandístico (Kuhrt 2007: 10). En ella nos encontramos un Ciro que, en el primer asalto al Imperio Neobabilónico y tras derrotar a su ejército cerca del Tigris, ¡saquea la ciudad de Opis y masacra a sus habitantes!

> *"En el mes de Tashrîtu (septiembre-octubre), cuando Ciro libró batalla con el ejército de Acad en Upê (Opis), a las orillas del Tigris, los acadios se batieron en retirada. Saqueó y masacró a estas gentes.*
> *El catorceavo día, fue tomada Sippar sin lucha. Nabonido huyó…*

El diecisieteavo día Ugbaru, gobernador de Gutium y el ejército de Ciro entraron en Babilonia sin lucha. Luego Nabonido volvió y fue capturado"
(«Crónica de Nabonido» col. III, líneas 12/16 (ABC, pp. 109/110; ANET (3), p. 306).



Crónica de Nabonido, en ella se narra la perspectiva babilonia de la guerra con los persas y la caída de la ciudad
https://commons.wikimedia.org

Llama aquí la atención un personaje que aparece en los textos helenos como Gobrias: Ugbaru, gobernador de Gutium y personaje clave en la victoria de Ciro sobre los babilonios, pues se habría cambiado de bando en favor del rey persa (Briant 2002: 41-42). De hecho, según esta versión de los hechos, los persas entraron en Babilonia sin lanzar una sola flecha, lo cual contradice tanto la versión heroica de Jenofonte como la versión del film de Griffith.

Esto contradice la versión de una traición por parte de los sacerdotes de Marduk. En todo caso, en los días entre la toma de Sippar y la entrada de Ciro en Babilonia que debió producirse un tremendo alboroto en la milenaria ciudad, cuyo destino pendía de un hilo. La situación obliga a las autoridades babilónicas a negociar una rendición lo más honrosa posible, salvando su ciudad de la destrucción, y Ciro acepta, sabedor de que de este modo podrá presentarse como monarca legítimo, elegido por el dios Marduk (Kuhrt 2007: 12), además de lo cual devuelve las estatuas que Nabonido había traído de sus respectivos santuarios para evitar su caída en manos de los persas, restaura templos, etc., sumiéndose en una actividad restauradora que imita a la perfección la de Nabonido, a quien tacha, a su vez, de impío. Por supuesto realiza el festival Akitu (al igual que Nabonido a su regreso de Taima) eso sí, ataviado con la túnica persa, marcando así los límites de sus concesiones (Kuhrt 2007: 13).

Conclusiones

Como hemos visto, el análisis de una figura histórica como la de Ciro, envuelta en su propia hagiografía desde los textos bíblicos y la historiografía griega (así como la mitología que se generó a su alrededor en el Imperio Aqueménida) hace muy difícil crear una imagen definida del fundador del imperio. Sin embargo resultan claras varias cosas:

- -El Cilindro de Ciro, así como otros documentos del Imperio Aqueménida, resultan fuentes que necesitan ser analizadas y no entendidas de manera maniquea. Resulta evidente que se enmarcan en una tradición textual más amplia que engloba el pasado mesopotámico. Los persas aprovecharon, siempre que pudieron, las estructuras y tradiciones locales de los territorios que conquistaron, y en ello estuvo la clave de su capacidad para mantener cohesionados territorios tan diversos, por lo que entender las tradiciones que recogen es clave para comprender sus fuentes.
- -La caída del Imperio Neobabilónico fue un proceso complejo del que Ciro representa el último acto y que posiblemente no hubiera sido posible sin la traición de Gobrias/Ugbaru, mientras que la hipótesis de la traición del sacerdocio de Marduk no cuenta con suficientes evidencias para ser contundente.
- -La influencia de las teorías raciales del s. XIX enturbiaron los estudios sobre el Imperio Aqueménida, dificultando un análisis imparcial y crítico de las fuentes helenas, lo que llevó a caracterizar tanto a los persas como a otros pueblos del Próximo Oriente dentro de una serie de rasgos comunes (negativos, orientalismo) que se definen en oposición a los de Occidente (positivos). Solo bien entrado el siglo XX hemos empezado a plantear una historiografía propia del Imperio Aqueménida con autores como Briant, Kuhrt o Van der Speck.

En el caso concreto que nos atañe, queda evidenciado que Griffith, más allá de las limitaciones propias de los conocimientos de la época, no era inocente en su tratamiento de los personajes y hechos, tratando de convertir la historia en parábola para reafirmar su propia visión de la historia. Frente a esta visión de la historia, quisiera aquí usar las palabras de Chimamanda: "El relato único crea estereotipos, y el problema con los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos" (Ngozi Adichie 2009: 22). Y es que si hay algo que el relato histórico no es, es simple.

Fuentes y bibliografía

HERODOTO, *Historia* (traducción de C. Schrader) Gredos, Madrid, 1992.

JENOFONTE, *Ciropedia* (traducción de A. Vegas Sansalvador) Gredos, Madrid, 1987.

Bibliografía

BOTSFORD, G. W., *Hellenic History*, New York, 1922.

BREASTED, J. H., *Ancient times: a history of the early world*, Boston, 1916.

BRIANT, P., *From Cyrus to Alexander: a history of the Persian Empire*, Penn State Press, 2002.

EISELE, P., *Babilonia: historia de la mítica ciudad*, Edaf, Madrid, 1989.

KOLDEWEY, R., *The excavations at Babylon*, Macmillan and Company, limited, 1914.

KUHRT, A., "Cyrus the Great of Persia: images and realities", *Representations of Political Power Winona Lake IN* (2007), 161-191.

LIVERANI, M., *El Antiguo Oriente: Historia, sociedad y economía*, Crítica, Barcelona, 1995.

LOSURDO, D., *Contrahistoria del liberalismo*, El Viejo Topo, 2006.

MENDOZA SANAHUJA, M., "El ejército persa en el cine", en ANTELA-BERNÁRDEZ, B., y VIDAL, J. (eds.), *La guerra de la Antigüedad en el cine*, Libros Pórtico, Zaragoza, 2019.

NGOZI ADICHIE, Ch., *El peligro de la historia única*, Literatura Random House, 2009.

ROSENSTONE, R. A., *La Historia en el Cine: El Cine sobre la Historia*, Ediciones Rialp, Madrid, 2012.

SAID, E. W., *Orientalismo*, Barcelona, 1987.

SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y ciudades: Imágenes e imaginarios en ambientes urbanos*, Intramar Ediciones, S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2011.

SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y autor: Reflexiones sobre la teoría y la praxis de creadores fílmicos*, Intramar Ediciones, S.L., Santa Cruz de Tenerife, 2012.

SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y religiones: Expresiones fílmicas de creencias humanas*, Université París-Sud, París, 2013.

SALVADOR VENTURA F. (ed.), *Cine y representación: Re-producciones de mundos en re-construcciones fílmicas*, Université París-Sud, 2014.

SALVADOR VENTURA F. (ed.)., *Cine e historia(s): Maneras de relatar el pasado con imágenes*, Université París-Sud, París, 2015.

SAMIEI, S., (2014), *Ancient Persia in western history: Hellenism and the representation of the Achaemenid Empire*, Bloomsbury Publishing, 2014.

SEKUNDA, N., "Ciro el Grande y el primer ejército Aqueménida", *Desperta Ferro: Antigua y medieval* 10 (2012), 46-50.

SYKES, P. M., *A history of Persia*, London, 1915.

VAN DER SPECK, R. J., "Cyrus the Great, exiles, and foreign gods: A comparison of Assyrian and Persian policies on subject nations", en *Extraction and Control: Studies in Honor of Matthew W. Stolper* (2014), 233-264.

Pérez Castaño, Gonzalo, Mito y realidad en la representación de los judíos en la serie *Isabel*, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 63-74.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)
Sección 4.2 Ensayo de transversalidad

ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD: LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPULSIÓN DE LOS JUDÍOS EN LA SERIE *ISABEL*

Between myth and reality: the representation of the expulsion of the Jews in the series Isabel

Lcdo. Gonzalo Pérez Castaño
Historiador
Institut Catholique de Paris

Recibido el 8 de Mayo de 2024
Aceptado el 5 de Junio de 2024

Resumen. La serie de ficción histórica *Isabel* recrea a lo largo de tres temporadas la historia de la Corona de Castilla a finales del siglo XV a través de la vida de Isabel de Castilla. Entre los episodios más relevantes de la serie, podemos destacar el último de la segunda temporada, que se centra en el año 1492; momento álgido de la historia de España con la toma de Granada y la aprobación del proyecto de Cristóbal Colón. Ahora bien, en ese año, también se produce la expulsión de los judíos. ¿Cómo ha sido su representación en la serie? En este trabajo analizamos este hecho histórico y religioso centrándonos en diferentes momentos del capítulo mediante las escenas más célebres de los personajes: reyes, eclesiásticos, judíos y conversos.
Palabras clave. Isabel, Reyes Católicos, Judíos, Expulsión, Granada.

Abstract. The historical fiction series *Isabel* recreates the history of the Crown of Castile in the late 15th century over three seasons through the life of Isabel of Castile. Among the most notable episodes of the series is the last episode of the second season, which focuses on the year 1492, a pivotal moment in Spanish history marked by the capture of Granada and the approval of Christopher Columbus's project. However, that year also saw the expulsion of the Jews. How has this been portrayed in the series? In this work, we analyze this historical and religious event by focusing on different moments of the episode through the most famous scenes of the characters: monarchs, clerics, Jews, and converts.
Keywords. Isabel, Catholic Monarchs, Jews, Expulsion, Granada.

1. Introducción: la situación de los judíos hasta el siglo XIV

En el siglo XV y desde el punto de vista litúrgico de Fray Alonso de Espina en su obra *Fortalitium Fidei*, "todo aquello que no podía asimilarse debía tolerarse" (Pérez, 2023). En teoría era lo que se debería haber intentado conseguir en la "connivencia" entre cristianos y judíos, pero como bien sabemos, las relaciones de coexistencia durante la Edad Media se deterioraron hasta la definitiva expulsión promulgada por los Reyes Católicos (1).

Las relaciones entre unos y otros fueron fluctuando a lo largo de los siglos debido a que durante la Alta Edad Media y en plena "Reconquista" los monarcas concedieron Cartas y Fueros de repoblación no solo a los cristianos, sino también a judíos y musulmanes. Estos documentos favorecían la plena autonomía judicial y administrativa de las aljamas (Ruiz, 1993; Abulafia, 2000; Cantera, 2005). Así, por ejemplo, uno de los fueros más relevantes para los judíos fue el de Teruel de 1176, momento en el que se les otorgó la categoría de "siervos del rey" (Baer, 1961, p. 85).

Aunque Fernando III el Santo es considerado como "monarca de las tres religiones" tras los asedios de Córdoba y Sevilla (1236 y 1248) respectivamente, este sobrenombre podría ser aplicado también a su hijo Alfonso X el Sabio (1252-1284). Esto se debe a una supuesta tolerancia entre las tres culturas atribuida a lo largo de su reinado con la ciudad de Toledo como escenario idílico de una nueva "Jerusalén castellana" (Romano, 1984). No obstante, las leyes aprobadas en época de este monarca -Fuero Real, las Siete Partidas y las diferentes medidas ratificadas en Cortes- señalan cómo se relegaba a los judíos a una posición inferior con respecto a los cristianos. Por otra parte, en las *Cantigas de Santa María*, se plasmó de manera visual aquellos estereotipos caricaturescos de los judíos, creando así una imagen medieval peyorativa que se repitió en todo el occidente medieval europeo (Fidalgo, 1996; Rodríguez, 2007 y 2009) (2).

Así, en el siglo XIV se convirtió a los judíos en el "chivo expiatorio" (Valdeón, 2000). Por ejemplo, en Francia, se había extendido la idea de que habían sido los culpables de envenenar los pozos durante los episodios de la Peste Negra en 1348. En el caso castellano la guerra civil fratricida entre Pedro I y Enrique de Trastámara, la situación de la minoría no mejoró, puesto que gran parte de las juderías fueron asaltadas durante el conflicto (Pérez, 2014). Finalmente, y tras los tumultos acaecidos en Sevilla en 1391 (Mitre, 1994), surgiría un nuevo grupo social y religioso, "los conversos". Asimismo, gran parte de las juderías quedaron diezmadas porque los judíos optaron por abrazar el cristianismo para salvar sus vidas (Benito, 2004; Amran, 2009).

2. La minoría judía en el siglo XV y la expulsión de 1492

A diferencia de la centuria anterior, se dejó a un lado el camino de la violencia para optar por la vía pacífica a través de la persuasión de las predicaciones de Vicente Ferrer en Castilla entre 1411 y 1412 (Cátedra, 1994; Vidal, 2010; Losada, 2013; Pérez, 2022). Durante esos años, la corona, bajo la regencia de Catalina de Lancaster, promulgó las leyes de Ayllón o también llamada Pragmática Real, por la cual los judíos que no se hubieran convertido debían vivir en juderías apartadas y delimitadas por las autoridades locales. Esta segregación física intentaba evitar el contacto, la influencia y la cohabitación entre cristianos y judíos, "que tantos malos habían causado a la sociedad castellana" (Nirenberg, 2002). Ante la presión social y política, estos apartamientos implicaban la exclusión social de la minoría judía, por lo que se justificaba, de alguna manera, el bautismo libre -evitando la conversión forzosa- como un recurso necesario para "el buen funcionamiento" de la sociedad castellana (Ruiz, 2005). Por lo tanto, no había otra opción posible: o la conversión o la exclusión.

Sin embargo, la segregación definitiva en juderías apartadas y delimitadas -también en morerías para los musulmanes- se hizo efectiva en las Cortes de Toledo de 1480, ya bajo el reinado de Isabel y Fernando (Pérez, 2023: 6-7). Esta reclusión supuso el camino hacia la expulsión definitiva unos años más tarde. Ahora bien, las relaciones de los monarcas con los judíos y los conversos, fue un tanto ambigua. Así pues, a pesar del antisemitismo latente en la sociedad castellana, los reyes se rodearon tanto de unos como de otros. En este sentido, uno de los principales acreedores de la reina Isabel fue el judío segoviano Abraham Seneor, mientras que los Marqueses de Moya, Andrés de Cabrera y Beatriz de Bobadilla, considerados como conversos -al menos Cabrera-, son los más influyentes y cercanos a la reina católica (Rábade, 2002) (3).

Los Reyes Católicos decretaron el 31 de marzo de 1492 el Edicto de Expulsión de los judíos, en el cual se ordenaba que todos aquellos que finalmente no se hubieran convertido al cristianismo en el plazo de tres meses debían abandonar los reinos hispanos (4). La causa fundamental para la expulsión era sin duda alguna la búsqueda de la unidad religiosa. Si en Inglaterra se había expulsado a los judíos en 1290 y en Francia en 1391, los reinos peninsulares eran de los pocos territorios junto con Portugal en donde aún quedaban judíos. Tras la conquista de Granada el 2 de enero de 1492, los reyes, la nobleza, la jerarquía eclesiástica y la Inquisición habían fraguado el edicto de expulsión (Kriegel, 1978; Pérez, J. 2013). Así, Fray Tomás de Torquemada, confesor de la reina católica había convencido a Fernando de Aragón de la necesidad de expulsar a los judíos para exterminar la herejía establecida los reinos peninsulares. Aunque en Castilla y Aragón se promulgó la expulsión de los judíos en 1492, una década antes, concretamente en 1483 se aprobó un primer edicto de expulsión en los obispados de Sevilla, Córdoba y Cádiz. Al parecer, esto fue una consecuencia directa de las medidas aprobadas en las Cortes de Toledo de 1480 y una clara delimitación de movimiento, puesto que en 1482 comenzó la Guerra de Granada, y la mayor parte de esos judíos andaluces se establecieron en Extremadura, como ocurrió con los judíos sevillanos trasladados a Trujillo (Beinart, 1982).

3. La expulsión de los judíos en la serie *Isabel*

Sin adentrarnos demasiado en los datos técnicos de la serie, debemos destacar que *Isabel* es una producción de RTVE creada por Javier Olivares y emitida entre 2012 y 2014. A lo largo de tres temporadas y 39 capítulos relata la vida de Isabel de Castilla (1451-1504) de princesa a reina católica (5). El capítulo que narra la expulsión es el número 26 de la segunda temporada titulado "lo que no supiste defender como un hombre" dirigido por Jordi Frades y emitido el 2 de diciembre de 2013 con una audiencia de casi 3,4 millones de espectadores. Sin duda alguna, se trata de uno de los episodios más importantes de la historia de España, -y por ende de la serie-, puesto que se narra el final de la Guerra de Granada con la toma de la Alhambra el 2 de enero de 1492 y la promulgación del edicto de expulsión de los judíos.

El hecho de ser rodado íntegramente en Granada y, por supuesto, en la propia Alhambra, hacen que la recreación de esa fecha sea perfecta para escenificar el final de la "Reconquista", utilizando para ello la entrada triunfal de Isabel y Fernando en el Patio de los Leones con un plano general de ese espectacular espacio arquitectónico recientemente restaurado.

Ahora bien, aunque contamos con la arquitectura, es necesario recurrir a la pintura, porque nos sirve también como base de recreación histórica a través del arte, sobre todo, de la pintura romanticista del siglo XIX cuando los valores del nacionalismo ensalzan los momentos más importantes de la historia de un país (Pérez, 2024).

En algunas ocasiones, los *tableaux vivants* recrean un entorno, una escenografía y unos personajes concretos (Calero, 2018). Imaginarnos cómo eran reyes o nobles es más fácil debido a los retratos

oficiales encargados a los artistas y pintores de cámara más relevantes del momento; sin embargo, representar un acontecimiento surge a partir de la "imaginación, inspiración, libertad y buen hacer del artista". Así, por ejemplo, en este capítulo, se recrean las escenas de la *Rendición de Granada* y el *Suspiro del Moro* basándose en los cuadros de Francisco Pradilla (6).

En este sentido, la pintura nos sirve de "metahistoria", porque se utiliza como fuente de inspiración para reconstruir y recrear ciertos hechos para que el espectador sea capaz de reconocerlos fácilmente. No obstante, en relación con el episodio de la expulsión de los judíos en el mundo del arte, nos encontramos con el cuadro de Emilio Sala que se conserva en el Museo del Prado. El artista plasmó en 1889 esta obra con la fuerza de un Torquemada inquisidor furibundo interrumpiendo la audiencia que los monarcas tenían con un judío, ante la mirada atenta de Fernando y una esquiva Isabel cabizbaja, pero serena, y todos los presentes en el salón del trono bajo el dosel con el lema de los monarcas "tanto-monta".

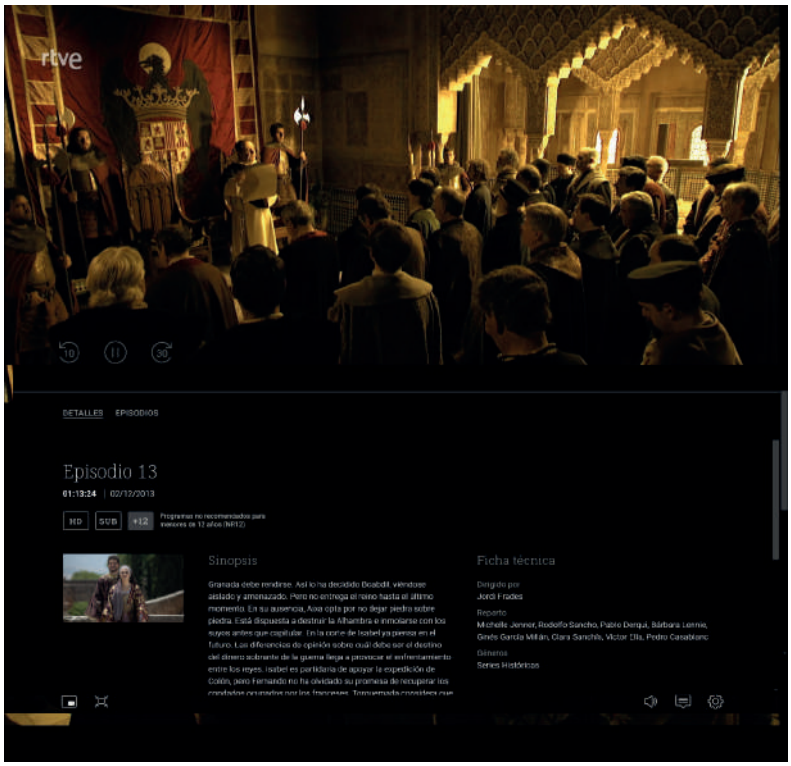
Detalle del cuadro La expulsión de los judíos de Emilio Sala, 1889, Museo del Prado
https://es.m.wikipedia.org

En la serie, tal y como hemos señalado anteriormente, se recrea ese espacio del salón del trono, lugar de recepciones de embajadores, nobles y otros personajes. No obstante, lo que no se reproduce, -aunque hubiera sido muy interesante-, es la escena del cuadro de Emilio Sala. La caracterización del personaje de Fray Tomás de Torquemada en la serie es la de un hombre fuerte, poderoso, cruel, sin escrúpulos, testarudo y capaz de persuadir al rey Fernando -tal y como se aprecia en el capítulo- y que mediara ante la reina para convencerla de la expulsión de los judíos. En este sentido, uno de los pocos cuadros con un supuesto retrato de Torquemada es el de la *Virgen de los Reyes Católicos*. Junto con este cuadro, el *Auto de Fe* del artista palentino Pedro Berruguete (1491-1499) -ambos de estilo hispanoflamenco- y conservado también en el Museo del Prado, sirvieron de referencia a Emilio Sala en el momento de crear la escenografía interior y la simetría de los diferentes personajes representados.

Incluso Sala utilizó como ejemplo el magnífico cuadro de su coetáneo Pradilla *La rendición de Granada*, puesto que algunos elementos decorativos como las coronas y cetros de los reyes se repiten de nuevo (Martínez, 2014: 118-119). Aunque, no solo eso, la gama cromática de las vestimentas de Isabel y Fernando son similares, blanco para ella y rojo para el rey aragonés tal y como vemos en la tabla de Pradilla. Si bien es cierto que, en el cuadro de Sala, el tapiz del fondo es neutro con motivos geométricos y florales que no se aprecian con nitidez, en la serie, la sala de audiencias está presidida siempre por el símbolo de los Reyes Católicos: el Águila de San Juan. Este emblema de San Juan Bautista, al que tenía una gran devoción la reina, se representa en una sala adaptada y fusionada a la arquitectura hispanomusulmana de la Alhambra con la decoración de las yeserías y el ataurique.

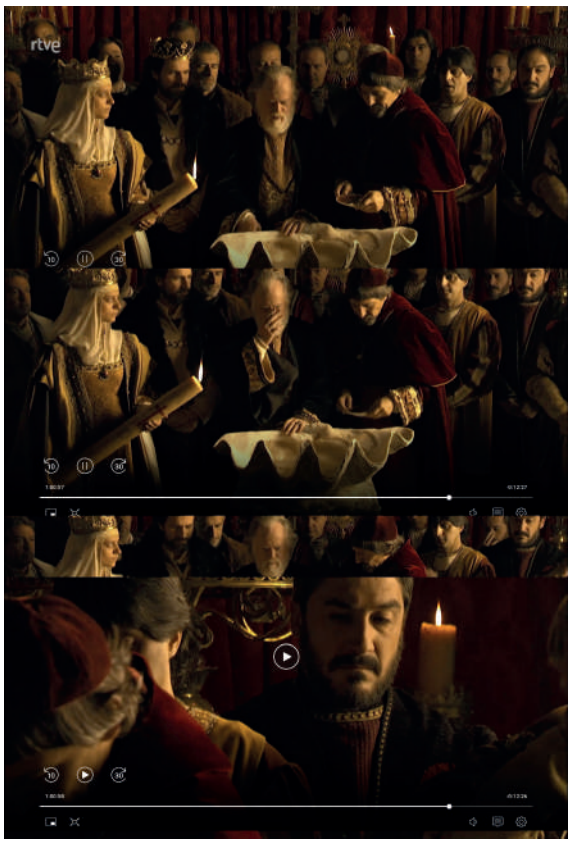
La Virgen de los Reyes Católicos, Anónimo, 1491-1493, Museo del Prado
https://es.wikipedia.org

Otro de los momentos singulares es cuando, ante la aplicación del edicto de expulsión, la reina ofrece prebendas y exenciones a aquellos judíos que han ayudado a la corona. No obstante, esa protección completa no era más que la conversión al cristianismo. Así lo hizo Abraham Seneor, Rabí Mayor de las Aljamas de Castilla, que finalmente abrazaría la fe cristiana bautizándose con el nombre de Fernán Núñez Coronel.



Torquemada promulgando el Edicto de Expulsión, 31 de marzo de 1492. Fragmento del capítulo 26, temporada 2
https://www.rtve.es

Este momento, representado en la serie, es prácticamente toda una declaración de intenciones por parte de la reina, porque esperaba conseguir el efecto deseado para que muchos judíos siguieran el camino de Seneor. La escena, representada en la serie de manera íntima, es prácticamente un espacio teatral, donde los personajes situados de manera milimétrica forman parte del triunfo de los Reyes Católicos con la unión de Castilla y Aragón, la conquista de Granada y la expulsión de los judíos consolidando así las bases del Estado Moderno: un solo reino, una sola religión.



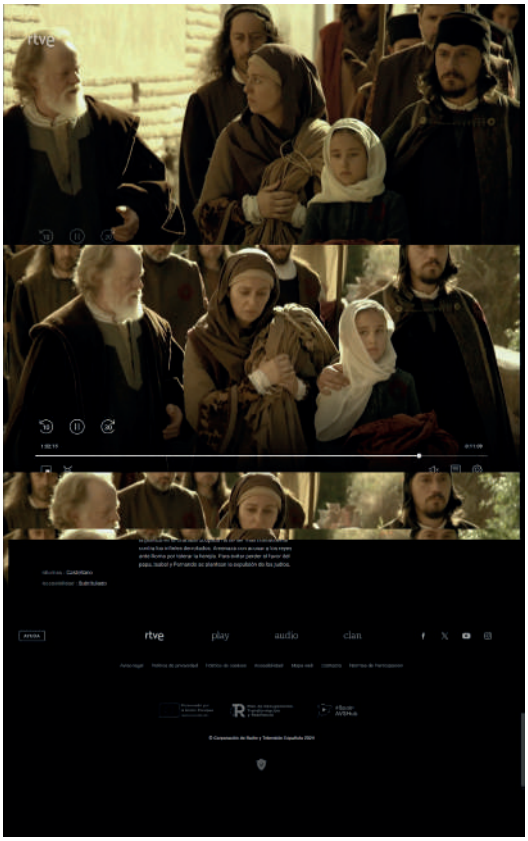
Abraham Seneor, rabí mayor de las aljamas de Castilla convirtiéndose al cristianismo. Fragmento del capítulo 26, temporada 2
https://www.rtve.es

Así pues, en la escena se disponen de manera isocefálica, de izquierda a derecha, Isabel, que porta un gran cirio, a su lado Fernando y Andrés de Cabrera -que, según la tradición, era de origen judeoconverso-. En el centro de la escena, aparecen Abraham Seneor, bautizado por el Gran Cardenal de España arzobispo de Toledo y Sevilla: Pedro González de Mendoza, hijo del Marqués de Santillana. Por último, en la parte derecha de la escena y con la mirada perdida, se encuentra Lorenzo Badoz, físico judío de la reina, que la había asistido en los diferentes alumbramientos de sus hijos desde su llegada a Sevilla. A diferencia de Seneor, el médico decidió no convertirse al cristianismo.

Por último, uno de los pocos cuadros conservados sobre la salida de los judíos es el que nos encontramos en el centro de interpretación de la judería de Sevilla. La obra del artista del romanticismo Joaquín Turina y Areal fue pintada en 1850, y muestra cómo el cielo nublado deja paso a una vista de Sevilla con el barrio de Triana de fondo, el reflejo del Guadalquivir y la Torre del Oro a la derecha, mientras que los judíos, tristes, con miradas melancólicas van saliendo de la ciudad en 1483.

Expulsión Judíos Sevilla (1850) Joaquín Turina y Areal, Centro de Interpretación de la judería de Sevilla. https://es.m.wikipedia.org

En el caso de la serie de *Isabel*, tras la proclamación del Edicto por parte Torquemada, la escena de la expulsión de 1492 rodada en la parte baja de la Carrera del Darro en Granada, representa el antagonismo de los protagonistas. La gran parte de los judíos salen en procesión con las pocas posesiones que podían llevar consigo; la mayoría ataviados con la *kipá* y bien identificados con la rodela bermeja en el hombro. Así, el momento que hemos destacado de esta escena es en el que un ya converso Núñez Coronel intenta consolar a la mujer de su sobrino Moisés y, esta, en cambio, le observa con indiferencia por su traición tras haber abandonado el judaísmo.



Expulsión de los judíos. Abraham Seneor ya bautizado con el nombre de Fernán Núñez Coronel observa a la familia de su sobrino Moisés abandonando la ciudad de Granada. Fragmento del capítulo 26, temporada 2 https://www.rtve.es

4.Conclusiones

Acercarse al pasado a través del cine o las series de televisión supone para el espectador intentar buscar la verosimilitud histórica en los acontecimientos que son representados. Por tanto, la pintura, es un elemento fundamental en el campo audiovisual puesto que nos sirve para recrear una atmósfera y un espacio concreto de una determinada época. Sin embargo, en ciertas ocasiones sabemos lo que sucedió por los documentos, pero no nos hacemos una idea de cómo pudo desarrollarse un hecho en concreto. No obstante, el siglo XIX ayudó a plasmar esos acontecimientos históricos en la creación de las naciones a través de algunos elementos.

Así, los símbolos, las victorias, las batallas y los personajes son exaltados en la pintura romanticista. En el caso de la monarquía de los Reyes Católicos, son muchas las obras que se conservan de su reinado, palacios, iglesias, retratos y otras pinturas, entre otros, pero la representación de ciertos acontecimientos no ha sido relevante para los artistas decimonónicos.

En los últimos años y con el interés del ente público por la historia de España, la creación de series como *Isabel, La corona partida y Carlos Rey Emperador, El Ministerio del Tiempo y 14 de abril: la República*, han permitido atraer el pasado al gran público de una manera más cercana y rápida a través de la pequeña pantalla. Así pues, se puede afirmar que el género histórico y, en concreto, la ficción, suscitan el interés del espectador por este tipo de series de televisión. Ahora bien, hay que tener en cuenta las libertades y licencias "históricas", así como de la subjetividad de los directores a la hora de narrar ciertos acontecimientos. Por lo tanto, no debemos olvidar que estamos ante series que narran el pasado, pero también ante un producto de entretenimiento de masas.

El historiador, y a la vez el espectador crítico, busca comparar, cotejar o confirmar los hechos históricos de una serie o una película para saber si son fidedignos o no, tal y como planteó Marc Ferro. En este sentido, acercarnos a la historia a través del cine, e incluso basándonos en el arte, pone de manifiesto una vinculación del pasado mediante obras que ya conocemos. Así, representar y recrear la historia -y nuestras ideas sobre esta- mediante las imágenes visuales y la ayuda del lenguaje cinematográfico es la idea planteada por Hayden White con el término *historiofotía*.

Por ello, reconstruir ciertos aspectos a modo de *tableau vivant*, como la *Toma de Granada* usando las pinturas de Francisco Pradilla, ayuda al espectador a identificar rápidamente el momento, el lugar, y el acontecimiento histórico sin necesidad de ser un erudito en historia o en arte. Del mismo modo, el historiador británico Peter Burke sugiere el uso de la imagen como documento histórico, destacando así la relevancia de lo visual como evidencia de la historia.

Por último, las series y películas históricas nos ayudan a comprender mejor el pasado, ya que, actualmente, son el medio más eficaz y rápido para la recreación de los tiempos pretéritos. Así pues, el presente estudio sirve como base para futuras investigaciones basadas no solo en el análisis de ciertos hechos históricos, sino también como punto de partida del acercamiento a algunos de los personajes relevantes que aparecen en las series. Si bien es cierto que algunas series son biografías sobre los reyes, los personajes de la Corte son igual de importantes para analizar su papel en la historia y su representación visual filmográfica. Aunque las productoras y los canales de televisión intentan acercar la historia a la audiencia buscando ante todo el entretenimiento, en definitiva, se busca que el espectador se interese por el pasado mediante lo visual. Es inevitable olvidar la polémica entre ficción e historia y la visión libre y subjetiva de los directores, no obstante, la creación de un "producto histórico" sirve como ejemplo de recreación de la memoria e identidad de la propia historia.

Notas

(1) Sobre los conceptos de "tolerancia", "convivencia" y "coexistencia" se han escrito numerosos trabajos. No obstante, hemos seleccionado algunos: Barkai (1994); Cantera (2000); Catlos (2002); García (1995); Menocal (2002); Monsalvo (1985, 2012); Nirenberg (2016); Soifer (2009) y Tolan (2013).

(2) Con respecto a la creación de la imagen, la iconografía del judío medieval y su representación en las Cantigas, véanse los estudios mencionados de Elvira Fidalgo y Paulino Rodríguez Barral, pero también: Cantera (1998); Higgs (2003); Lipton (2004); Molina (2023) y Roitman (2007).

(3) Además de Andrés de Cabrera, otros judeoconversos determinantes en la corte isabelina fueron Diego de Valera, Hernando del Pulgar, Fernando Álvarez de Toledo, Juan Díaz de Alcocer y Juan Arias Dávila nombrado este último obispo de Segovia. (Rábade, 2002, p. 224).

(4) Con relación a la expulsión de los judíos, se pueden destacar los trabajos de Blasco (2005); Pérez (2013); Suárez L. (2012); Valdeón (2008) y Vincent (2011).

(5) Algunos aspectos del fenómeno de la serie "Isabel" ha sido analizados por: Barrientos M. (2013); Barrientos C. (2015); Evan (2020); Salvador (2016).

(6) Para acercarse a la figura de Pradilla, véanse los estudios realizados por: Cánovas del Castillo (2023); Ladero (2006); Negro (2020); Reyes y Barrera (2021); Suárez S. (2020).

Bibliografía

ABULAFIA, D., "The servitude of jews and muslims in the medieval Mediterranean: origins and diffusion", *Mélanges de l'école française de Rome,* 112-2, (2000), 687-714.

AMRAN, R., *Judíos y conversos en el Reino de Castilla. Propaganda y mensajes políticos, sociales y religiosos (siglos XIV-XVI)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2009.

BAER, Y., *A history of the Jews in Christian Spain*, Jewish Publication Society of America, Philadelphia, 1961.

BARKAI, R., *Chretiens, musulmans et juifs dans l'Espagne médiévale: de la convergence à l'expulsion*, Cerf, París, 1994.

BARRIENTOS BUENO, M., "La convergencia y la segunda pantalla televisivas: el caso de Isabel (TVE)", en LLOVES, B., et alii., (dir. congr.) *I Congreso Internacional de Comunicación y Sociedad Digital*, Logroño, UNIR, 2013, 1-25.

BARRIENTOS MARTÍN, C., "Isabel: Una reina recuperada por el lenguaje cinematográfico", en CAMARERO M. E., et alii., *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine*, Salamanca, USAL, 2015, 266-278.

BEINART, H., *Trujillo. A Jewish community in Extremadura on the Eve of the Expulsion from Spain*, Magnes, Jerusalén, 1980.

BENITO RUANO, E., "El converso. Un prototipo histórico español", en ANÉS Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (coord.) *Las Tres Culturas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2004, 61-70.

BLASCO MARTÍNEZ, A., "Razones y consecuencias de una decisión controvertida: la expulsión de los judíos de España en 1492", *Kalakorikos*, 10, (2005) 9-36.

CALERO ORTUÑO, E., y MORENO VELA, J. R., "Tableaux vivants: el cine para enseñar el arte de la Edad Moderna y Contemporánea", *Filmhistoria online*, 28, 1-2, (2018), 95-112.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, M. S., *Francisco Pradilla 1848-1921: más que un pintor de historia*, Museo de Historia de Madrid, Madrid, 2023.

CANTERA MONTENEGRO, E., "La imagen del judío en la España medieval", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III-11, (1998), 11-38.

CANTERA MONTENEGRO, E., "Judíos medievales. Convivencia y persecución", en BENITO RUANO, E. (coord.) *Tópicos y realidades de la Edad Media I*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2002, 179-252.

CANTERA MONTENEGRO, E., "Cristianos y judíos en la meseta norte castellana: la fractura del siglo XIII", en IZQUIERDO BENITO, R. y MORENO KOCH, Y. (coords.) *Del pasado judío en los reinos medievales hispánicos. Afinidad y distanciamiento,* Toledo, Universidad de Castilla-la Mancha, 2005, 45-88.

CÁTEDRA, P. M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1994.

CATLOS, B. A., "Contexto y convivencia en la Corona de Aragón: propuesta de un modelo de interacción religiosa entre grupos etno-religiosos minoritarios y mayoritarios", *Revista de historia medieval* 12/201, (2002), 259-268.

EVAN DAVIS, M., "History, national myth an-melodrama in TVE's "Isabel" (2012-2014), *Miríada hispánica*, 17, (2020), 111-130.

FIDALGO, E., "Consideración social de los judíos a través de las Cantigas de Santa María", *Revista de literatura medieval,* VIII, (1996), 91-103.

GARCÍA ARENAL, M., "El hundimiento del conllevarse: la Castilla de las tres culturas: minorías religiosas", en GARCÍA SIMÓN, A. (coord.) *Historia de una cultura*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995, 9-53.

HIGGS STRICKLAND, D., *Saracens, demons and jews: making monsters in medieval art*, Princeton University Press, Princeton, 2003.

KRIEGEL, M., "La prise d'une décision: l'expulsion des juifs d'Espagne en 1492", *Revue Historique*, 260, (1978), 49-90.

LIPTON, S., *Dark mirror: the medieval origins of anti-Jewish iconography*, Metropolitan Books, Henry & Holt Company, Nueva York, 2014.

LADERO QUESADA, M. A., "La rendición de Granada, en el gran lienzo de Francisco Pradilla", en ANES, G. et alii., *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006, 163-192.

LOSADA, C. M., "Ley divina y ley terrena: antijudaísmo y estrategias de conversión en la campaña castellana de San Vicente Ferrer (1411-1412)", *Hispania Sacra*, 65-132, (2013), 603-640.

MARTÍNEZ PLAZA, P. J., "La expulsión de los judíos de España (año de 1492) de Emilio Sala y sus fuentes", *Canelobre*, 64, (2014), 112-123.

MENOCAL, M. R., *The Ornament of the World: How Muslims, Jews and Christians create a culture of Tolerance in Medieval Spain*, Little Brown, Nueva York, 2002.

MITRE, E., *Los judíos de Castilla en tiempos de Enrique III: el pogrom de 1391*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1994.

MOLINA FIGUERAS, J., *El espejo perdido: judíos y conversos en la España medieval,* Museo Nacional del Prado, Madrid, 2023.

MONSALVO ANTÓN, J. M., *Teoría y evolución de un conflicto social: el antisemitismo en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Siglo XXI, Madrid, 1985.

MONSALVO ANTÓN, J. M., "El enclave infiel: el ideario del "otro" judío en la cultura occidental durante los siglos XI al XIII y su difusión en Castilla", en LÓPEZ OJEDA, E., (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: penado y delito*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012, 171-223.

MONSALVO ANTÓN, J. M., *Teoría y evolución de un conflicto social. El antisemitismo en la corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1985.

NEGRO CORTÉS, A. E., "La conquista de Granada en la serie de televisión Isabel: entre lo real y lo mítico", en KIETRYS K. et alii. (ed. lits.) *La tradición cultural hispánica en una sociedad global*, Cáceres, UEX, 2020, 97-106.

NIRENBERG, D., "Conversion, Sex, and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain", *The American Historical Review,* 107-4, (2002), 1065-1093.

NIRENBERG, D., *Religiones vecinas. Cristianismo, Islam y Judaísmo en la Edad Media y en la actualidad*, Crítica, Barcelona, 2016.

PÉREZ CASTAÑO, G., "Sin pan que comer, ni vestidos con los que cubrirse: violencia y situación jurídica de los judíos de Castilla durante la Guerra Civil entre Pedro I y Enrique II de Trastámara (1366-1369)", *Roda da Fortuna*, Extra, 1-1, (2014), 308-331.

PÉREZ CASTAÑO, G., "El discurso moral como medio para la reforma y la conversión: el tratamiento de cristianos y judíos en los sermones de Vicente Ferrer en el siglo XV", en MARÍN J.A. et alii. (coords), *Contenidos del neo-humanismo del siglo XXI*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2022, 389-400.

PÉREZ CASTAÑO, G., "Tolerar sin asimilar: coexistencia entre judíos y cristianos en la Castilla bajomedieval", *Human Review, International Humanities Review*, vol. 20/3, (2023), 1-14.

PÉREZ CASTAÑO, G., "La recreación histórica del cine y las series de televisión a través de la pintura: El Siglo de Oro español", en DROSOS D. et alii. (eds.) *Estudios y homenajes hispanoamericanos* VII, Madrid, Ediciones del Orto, 2024, 255-262.

PÉREZ CASTAÑO, G., (en prensa) "De los tópicos medievales a los estereotipos contemporáneos: la representación de los judíos en el imaginario audiovisual".

PÉREZ, J., *Historia de una tragedia: la expulsión de los judíos de España*, Austral, Barcelona, 2013.

RÁBADE OBRADÓ, M. del P., "Los judeoconversos en tiempos de Isabel la Católica", en VALDEÓN, J. (ed. lit.) *Sociedad y economía en tiempos de Isabel la Católica*, Valladolid, Ámbito, 2002, 201-228.

REYES NEBOT, C., y BARRERA CAÑELLAS, M., "La creación de una identidad nacional a través de la etiqueta y el ceremonial del siglo XIX: la rendición de Granada de Pradilla (1882), *Estudios Internacionales*, 8-14, (2021), 41-72.

RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La dialéctica texto imagen a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X", *Anuario de Estudios Medievales*, 37-1, (2007), 213-243.

RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2009.

ROITMAN, G., "Alfonso X, rey sabio ¿tolerante con la minoría judía? Una lectura emblemática de las Cantigas de Santa María", *Emblemata*, 13, (2007). 31-177.

ROMANO, D. Los judíos y Alfonso X, *Revista de occidente,* 43, (1984), 203-217.

RUIZ GÓMEZ, F., "Aljamas y concejos en el Reino de Castilla durante la Edad Media", *Espacio, Tiempo y Forma.* Serie III-6, (1993), 57-78.

RUIZ GÓMEZ, F. "La convivencia en el marco vecinal: el régimen apartado de las juderías castellanas en el siglo XV", en IZQUIERDO BENITO, R. y MORENO KOCH, Y. (coords.) *Del pasado judío en los reinos medievales hispánicos. Afinidad y distanciamiento*, Toledo, Univ. de Castilla-la Mancha, 2005, 247-288.

SALVADOR ESTEBAN, L., "La representación del pasado en "Isabel", *Index comunicación*, 6-2, (2016), 151-171.

SOIFER, M., "Beyond convivencia: critical reflections on the historiography of interfaith relations in Christian Spain", *Journal of Medieval Iberian Studies,* 1-1, (2009), 19-35.

SUÁREZ, L., *La expulsión de los judíos: un problema europeo*, Ariel, Barcelona, 2012.

SUÁREZ, S., "La guerra de Granada en el imaginario artístico. Cinco siglos de ensalzamiento", *Metakinema. Revista de cine e historia*, 24, (2020), 55-65.

TOLAN, J., "Au-dela des mythes de la coexistence interreligieuse : contact et frictions quotidiennes d'apres des sources juridiques de l'Espagne médiévale", *Cahiers de la Méditerranée,* 86, (2013), 225-236.

VALDEÓN BARUQUE, J., "Isabel la Católica y la expulsión de los judíos", en CASTAÑEDA P. et alii. (coords.), *En el V Centenario de Isabel la Católica*, Córdoba, Cajasur, 2008, 17-26.

VALDEÓN BARUQUE, J., *El chivo expiatorio, judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Ámbito, Valladolid, 2000.

VIDAL DOVAL, R., "Predicación y persuasión: Vicente Ferrer en Castilla, 1411-1412", *Revista de Poética Medieval*, 24, (2010), 225-243.

VINCENT, B. (2011). "L'expulsion des juifs d'Espagne", en GERMA, A., *Les juifs dans l'histoire. De la naissance du judaïsme au monde contemporain*, París, Champs Vallons Editions, 2011, 247-260.

Hernández Eguíluz, Aitor, Los documentales republicanos del documentalista judío Constantin L. Davis para Saturnino Ulargui, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 75-87.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)
Sección 5 Reflexión en torno a...

LOS DOCUMENTALES REPUBLICANOS DEL DOCUMENTALISTA JUDÍO CONSTANTIN L. DAVIS PARA SATURNINO ULARGUI

The Republican documentaries of the Jewish documentarian Constantin L. Davis for Saturnino Ulargui

Dr. Aitor Hernández Eguíluz
Filólogo Hispánico
Logroño

Recibido el 7 de Enero de 2024
Aceptado el 24 de Mayo de 2024

Resumen. Saturnino Ulargui Moreno era durante la II República un reputado exhibidor y distribuidor de películas europeas para España que buscaba completar su actividad a la producción de largometrajes de ficción. Mientras estaba en negociaciones para absorber la productora *Inca Films* de capital judío alemán, se unió temporalmente al director de documentales Constantin L David, de padre alemán judío y de madre española, que se había afincado en Madrid en 1933 huyendo del nazismo, para la realización de una serie de documentales sobre las distintas regiones peninsulares y su exhibición por todo el mundo. Del talento de David y del capital de Ulargui nacieron en tan solo un año sucesivamente *Una visión de la Baleares*, *Madrid* y *La Romería del Rocío*, tres únicos jalones que lamentablemente no han llegado hasta nosotros. Este artículo es un pálido reflejo de lo que fueron, pero un punto y seguido en la carrera cinematográfica de estos dos amantes del cine por descubrir.
Palabras clave. Ulargui, Ufilms, Documental, Baleares, Madrid, Romería del Rocío, II República.

Abstract. Saturnino Ulargui Moreno was a renowned exhibitor and distributor of European films in Spain during the Second Republic, who sought to expand his activities into the production of fiction feature films. While negotiating to acquire the German Jewish-owned production company *Inca Films*, he temporarily joined forces with the documentary director Constantin L. David, who was of German Jewish descent on his father's side and Spanish on his mother's. David had settled in Madrid in 1933, fleeing Nazism, to create a series of documentaries about various peninsular regions for worldwide exhibition. From David's talent and Ulargui's capital, three unique works were born in just one year: *Una visión de la Baleares*, *Madrid* and *La Romería del*

Rocío. Unfortunately, these works have not survived to this day. This article is a faint reflection of what they were, but a continuation in the cinematic careers of these two cinema enthusiasts waiting to be rediscovered.
Keywords. Ulargui, Ufilms, Documentary Film, Baleares, Madrid, Romería del Rocío, II República.

Para entender mejor por qué Ulargui financió documentales en su carrera hay que tener en cuenta tres datos previos. En primer lugar, el impacto de la primera película documental de la historia, *Nanouk, el esquimal* (R. Flaherty, 1922), fue tal que, dejando aparte la polémica que suscitó por si era o no un falso documental, ya en la década de los años treinta el cine documental era un género en sí mismo, que, además, disfrutaba de salas especializadas, como el cine *Actualidades*, precisamente diseñado por Saturnino Ulargui. A continuación, en 1876 tuvo lugar la fundación del Centro Excursionista de Cataluña (1), primero de este tipo en España, aunque no será hasta el primer año de la II República cuando se creará en 1931 la subsección de Cinema Amateur (2), en la que, primero, exhibieron las películas rodadas por los socios y, después, patrocinaron los primeros concursos de Cinema Amateur. Por último, la lista de material de Ulargui Films incluía durante los años republicanos, además de los largometrajes de éxito para la marca, varios cortometrajes de complemento y películas documentales.

Saturnino Ulargui, director-propietario de Ufilms
Archivo del autor

Estos tres jalones, metidos en una buena coctelera, son un perfecto indicio de que el avispado Saturnino Ulargui iba a aprovechar la primera ocasión clara que se le presentara para producir alguna película documental, mientras no se dieran las condiciones para hacer largometrajes de ficción. La oportunidad la tuvo el gerifalte de Ufilms con la llegada a España en septiembre de 1933 de Constantin L. David (3).

Periodista, director y productor, David, también de origen judío e hijo de española (4) y alemán, antes de llegar a España trabajó desde 1922 (Muñoz Aunión y González García 2016: 158) en la industria cinematográfica alemana e italiana, amén de cultivar otras facetas culturales (Camporesi y González García 2011: 272). Llegó a España en septiembre de 1933 y se asoció con José Vives Giner con la intención de rodar la zarzuela, obra del padre de su socio, el maestro Amadeo Vives Soler, *Doña Francisquita*. Cuando la asociación se disolvió en diciembre de ese mismo año, la producción la asumió la productora *Ibérica Films* (5)*,* y desplazó a David de la dirección y puso en su lugar a Hans Behrendt (Gonz**ález García** 2013: 22). Así, al director la productora le entretuvo preparando una película de ambiente vasco que se iba a titular *Cancha*, con Juan de Landa como protagonista, pero la tuvo que abandonar porque la cancel**ó** en febrero de 1934 al empezar a rodar *Doña Francisquita* (Camporesi-González García 2011: 34) (6). Lo más seguro es que David se hartó de tantos desplantes y por eso acabó en la órbita de Ufilms, para quien dirigiría en un solo año tres documentales, al mismo tiempo que fundar**í**a su propia firma, la CID Films, para realizar un documental sobre Lope de Vega, *La musa y el fénix* (1935).

Constatin L. David en la entrevista en la revista Sparta
Archivo del autor

En un principio y dentro de su línea de diseñar los proyectos a gran escala, la idea original del productor era realizar una serie de documentales de las diferentes regiones españolas para exhibirlos en todo el mundo (Rubí Sastre 2013: 68). Comenzó la serie con *La visión de Baleares*, seguida de *Madrid*, pero por alguna razón que desconocemos la serie se truncó, lo más seguro porque se abrió otra más importante, como veremos más tarde. Al tiempo que montaba su propia productora, David se despidió de Ulargui con un último documental *La romería del rocío*.

Una visión de las Baleares.

Ficha técnica: *Producción*: Ufilms. *Productor*: Saturnino Ulargui. *Director*: Constantin L. David. *Cámara*: Andrés Pérez Cubero. *Música*: Baltasar Samper. *Estreno*: Barcelona, Maryland 1/04/1935. Palma de Mallorca, Rialto, 03/1935.

Como constatara la prensa local (7), entre finales de agosto y primeros de septiembre de 1934 llegaron a Mallorca el director Constantin L. David y el operador Andrés Pérez Cubero para rodar las primeras imágenes del documental. Un poco antes, la idea original surge de la posibilidad de ilustrar en imágenes filmadas en las mismas islas la conocida suite del maestro Baltasar Samper (8) *Canciones y danzas de la isla de Mallorca* (9). La grabación de la B.S.O. del documental se realizaría en Barcelona dirigida por el propio Samper al mando de 85 músicos de la Gran orquesta de conciertos de Barcelona, la orquesta Pau Casals.

En la película se contemplaban escenas de baile y costumbres típicas en Ibiza y Menorca, así como panorámicas de paisajes y arquitecturas tradicionales. En Mallorca se filmó en Pollensa, Formentor, Lluc, La Calobra, Valldemossa, Deià, Sóller, Palma, El Terreno, Corb Marí y Génova. El Fomento de Turismo de Mallorca colaboró con la filmación. La agrupación Amigos del Arte Popular participó organizando bailes típicos que se desarrollaron en la casa de Génova de Antoni Mulet Gomila, presidente de la agrupación y vicepresidente del Fomento de Turismo.

En los pocos datos de que se disponen, ya que no se conserva ninguna copia, se ha deslizado que la dirección del documental recayó en la figura del intelectual y político catalanista, Joan Estelrich (10); pero se trata de un error que se perpetuó en artículos y anuncios de prensa. No niego la importancia para su realización del político, pero no se conoce de él ninguna vinculación con el cine, por lo que es improbable que él la dirigiera. Seguramente, el político y el productor se conocían desde que Estelrich y Ulargui fueron militantes de Liga Regionalista de Cambó y contactarían en los viajes del riojano a Barcelona, por lo que no sería raro que Estelrich asesorara el film y contactara con las autoridades de las islas para favorecer el rodaje del documental. De ahí que alguien se confundiría al redactar las gacetillas para la prensa.

Antes de su estreno oficial en marzo de 1935, *Una visión de la Baleares* fue incorporada al séptimo programa, el del 19 de enero, del Cineclub *Geci* (11) junto a *Scarface* (H. Hawks, 1932). Aunque la película la presentó, precisamente, Estelrich, en la crónica del acto de la revista *Sparta* (12) se atribuye su dirección a David.

En declaraciones a Ubieta para la revista *Sparta* (13) con motivo de esa presentación madrileña del documental en la sesión del Cine Club GECI, David advierte de que andaba justo de dinero y que no pudo hacer en su realización lo que estaba acostumbrado a hacer en Alemania, de no mediar la intervención de Ulargui Films. Con este dato queda zanjado el asunto de la dirección. A continuación, manifiesta que está terminando su segundo documental en España, *Madrid*, y que tiene en proyecto realizar unos cuantos más. No se puede saber de quién partió la idea de realizar una extensa serie, ya fuera de Ulargui o este se sumará después. Es más, deja entrever que en cuanto acabase con los paisajes en España no tendría inconveniente de seguir con el de las colonias: "España tiene sus colonias y rodando en ellas -sobre ellas más bien- sería una manera de acercarlas a quienes muchas veces lo olvidan". Constantin L. David, continúa desglosando sus ambiciosos proyectos que pasan por el cinema educativo: "El film pedagógico educativo es hoy completamente necesario en un sistema pedagógico moderno. Sin embargo, el fin educativo que se prodiga es falso, pues se alimentan más de oratoria que en imágenes. Pero, lo mismo el niño que el grande, atiende poco a las explicaciones verbales para fijar toda su atención en lo que se ve en la pantalla." y por el campo

técnico de la cinematografía como la que tuvo en Alemania: "Dibujos animados, trucos, escuela didáctica, etcétera… Es decir, intentar trasladar aquí la «escuela cinematográfica» creada por mí (14) en Alemania." Por último, hace un brindis al sol por una Cinematográfica española de calidad, aunque se disponía de pocos medios, a la manera de la URSS: "Los films españoles han de contar primeramente con argumentos. Un dramaturgo o un novelista podrá ser muy bueno y sin embargo no saber hacer argumentos para películas. No han de nacer estos de los medios a, sino de los límites indefinidos que se han de buscar, y que tiene, en el cinema."

"Además, todavía no se ha realizado en España un film que pueda traspasar las fronteras con probabilidades de éxito. O séase el fin genuinamente español, incorporación de la auténtica vida nacional. Ya hemos visto como Rusia, con escasos medios, ha producido filmes de éxito en todo el mundo, con solo llevar a la pantalla pedazos de su suelo y de su psicología."

"Esta producción genuina descubriría no solo las bellezas de España, sino el nacimiento de una unión cordial entre muchos españoles".

En Barcelona se estrenó en el cine Maryland el 1 de abril de 1935 como complemento de la adaptación de la novela de Dickens *La pequeña Dorrit* (L. Leux, 1934). Se puede colegir que *Una visión de las Baleares* tuvo éxito por sí misma, cuando a la semana siguiente la adaptación cayó de cartel, pero el documental se siguió exhibiendo durante una semana más, hasta el 14 de julio, en esta ocasión como complemento de *Lo que los dioses destruyen*, película distribuida por *Cifesa*. En el anuncio se apunta curiosamente, como índice del éxito obtenido que el documental "se pasará en todas las sesiones." (15). Más tarde, se reestrenaría en la Sala Victoria el 22 de octubre de 1936, junto a *Un hombre de oro*, *Mickey en el campo* y *El conde de Montecristo*.

Anuncio La pequeña Dorrit y Una visión de las Baleares
Archivo del autor

En la entrevista antes citada, David ensalza los valores cinematográficos del paisaje español que ha intentado plasmar en *Una visión de las Baleares*, haciendo hincapié en la necesidad de un cine patrio que juegue la carta de la realidad: "Creo que el paisaje que tiene España no lo tiene ningún lugar del mundo. Su fotogenia es asombrosa, pero hace falta que los directores españoles tomen este paisaje para arrancar de raíz el ambiente. España es un inmenso escenario cinematográfico de sugestiones incomparables, siempre que se te ocurre que la cámara invierte en el espectador toda la REALIDAD que existe en ella."

Inspirándose en estas declaraciones, Ubieta hace sus propias reflexiones en los mismos términos que el realizador y da muchas pistas sobre cómo se realizó el documental: "Veinticinco minutos de proyección, sin un letrero, sin una explicación, sin la voz gangosa de un «speaker» que nos recuerde al guía de nuestra visita al museo. Porque las imágenes en el film hablan de por sí, porque la belleza no admite ni el ojo ni comentario. Nos basta con admirarla, sencillamente."

"Por eso, este documental español tiene una gran significación. Él no busca lo pintoresco solamente, el busca lo tradicional y lo moderno, no impugna sino en armonía, todo el paisaje, la cara y la Cruz. El espíritu traducido en imagen."

Cine Maryland Barcelona, después de 1940 cine Plaza
https://barcelofilia.blogspot.com

"Nosotros estamos enamorados de España, por esto hemos atacado siempre al cinema español. Porque el cinema español ha sido el orificio a lo falso, ha sido la escena de calendario, el álbum de postales de la criada, justo y por esto nos ha interesado este documental de las Baleares".

Unas semanas más tarde se publica en la misma revista una crónica de la película titulada "Un valor más", el anónimo redactor alaba en primer lugar su preciosismo técnico: "acusa un gusto depurado en la presentación técnica. Juega con el blanco y el gris, de una manera admirable, consiguiendo efectos

y fotografías realmente interesantes." A continuación, acusa al documental de falta de autenticidad: "Domina la forma, pero le falta el fondo. No es un documental auténtico en una palabra, ya que el verdadero, debe recoger siempre tanto las grandezas como las miserias —lo bueno y lo malo— de un pueblo o país determinado, cosa que aquí no se ve, quedando limitada la pantalla a mostramos una serie de bellezas incomparables, que le definen, desde el principio al final, como un "film" de propaganda más —bien realizado, claro está—, que no penetra ni recoge, por lo tanto, en su rítmica y ligera visión, esa multitud de grandes tragedias que hoy asolan a las ciudades de todo el mundo, conservando, sin embargo, su cualidad de "estampa bonita", pero "sin alma"". Es curioso, haciendo un comparativa, con el caso similar de *Las Hurdes: tierra sin pan* (1933), lo que se le criticó con saña a Buñuel, la visión crítica de una de las regiones más depauperadas de España, es lo que se le pide a David dos años más tarde. Eso demuestra la madurez adquirida por el cine republicano en pocos años. Se cierra la reseña con la esperanza de que ese defecto lo pula Davis en su próxima producción.

El día de Barcelona en el cine *Maryland*, el gacetillero de *La Vanguardia*, con el sincretismo típico de estas páginas generalistas con escaso espacio, define la proyección de forma entre negativa y laudatoria: "Se prestaba el tema, desde luego, pero precisamente era difícil darle ese aspecto original que posee. El acompañamiento musical del maestro Samper valoriza aún más este film (16)."

Madrid.

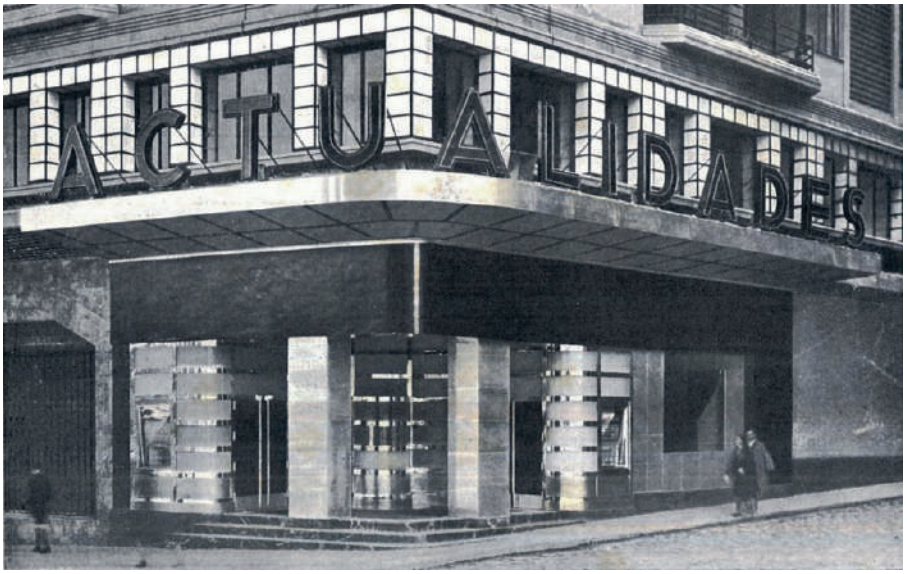
Ficha técnica: *Producción:* U-films. *Productor:* Saturnino Ulargui. *Director.* Constantin L. Davis. *Guión:* comentarios J. Díaz Caneja. *Cámara:* Andrés Pérez Cubero. *Música:* J. A. Álvarez Cantos. *Estreno:* Madrid, Actualidades: 24 de junio de 1935.

Antes de que exhibiese en primero, ya estaba preparando David el segundo y último documental de la serie para Ufilms, en esta ocasión centrado sobre la capital de la República, intitulado *Madrid*. Una vez finalizado y montado se estrenará el 24 de junio de 1935, junto a otro título, *El beso de la gloria,* y en el propio cine diseñado por Ulargui, el Actualidades.

Anuncio de Madrid en el Heraldo de Madrid
Archivo del autor

Como no se conserva ninguna copia del mismo, la única forma en la que se puede conocer en qué consistió su realización serán los recortes de la prensa coetánea. En la misma interviú de *Sparta* el propio David manifestaba: "No sólo recojo una visión actual, sino también su desarrollo, su historia, esa historia que tiene toda ciudad. Para ello me valgo de dibujos y planos antiguos, que dan la impresión exacta del Madrid de otros tiempos." A pesar de haber vivido muchos años en Alemania, se otorgaba un completo conocimiento de la capital republicana: "En este film creo que consigo llevar a la pantalla a un Madrid visto desde todos sus ángulos, los conocidos y los desconocidos."

Con motivo de su estreno y en varios diarios de Madrid, se distribuyó el mismo anuncio, que daba pistas sobre cómo se realizó, ya que no se conserva copia: "CINE - EL SENSACIONAL PROGRAMA DEL LUNES EN ACTUALIDADES: entre las formidables producciones que se estrenan el próximo lunes destaca muy principalmente el maravilloso documental realizado por la importante casa Ufilms sobre la Capital de la República, y que lleva por título 'Madrid' En este importante documental se destacan todas las evoluciones sufridas por la capital desde el siglo X, presentadas en magníficos planos, que dan idea con maravillosa continuidad el progreso de Madrid."



Cine Actualidades de Madrid
www.memoriademadrid.es

"Después, en bellas imágenes aparecen todos los barrios, desde los humildes hasta los aristocráticos, y muy especialmente la parte nueva del ensanche, que da a nuestra capital un sello de distinción y elegancia que la colocan al nivel de las más importantes capitales del mundo (17)."

En los mismos diarios y tras el estreno, la prensa recibirá con elogios este documental, tanto por el tema archiconocido, como por lo novedoso de su tratamiento. Para Cabero, de *Heraldo de Madrid,* "es un soberbio documental presentado por Ufilms, el cual representa a la Capital de la República con ayuda de planos, desde los tiempos pretéritos en que no era más que un 'castillo famoso' hasta llegar a las modernas construcciones que colocan a la ciudad a la altura de las primeras del mundo."

"Vistas desde rincones poéticos, costumbres, el Rastro, los mercados, el Retiro, todo, en fin, culminado en unas panorámicas desde un avión, de efecto fantástico (18)."

En la semana anterior a la de esta crítica salió a la calle una revista especializada, *Filmor,* publicación semanal perteneciente al Servicio Cinematográfico de la Confederación de Padres de Familia, que

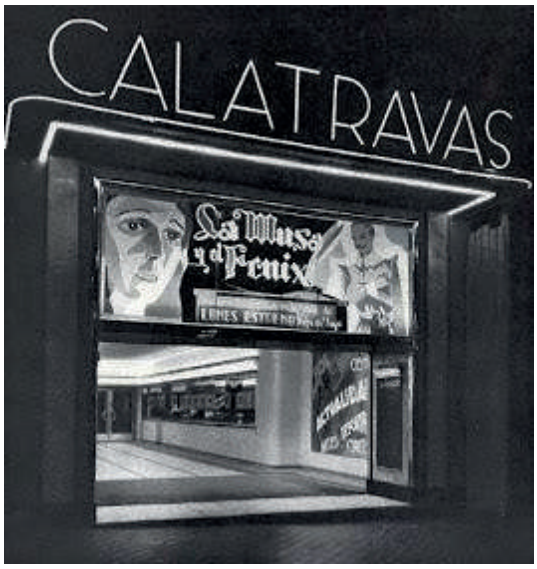
se dedicaba, como modesta respuesta española al código Hays, a orientar con críticas concisas y coleccionables en forma de fichas, a los distribuidores y al público en general de los films que se podían ver sin que estos atentasen a la moral que ellos mismos fijaban.

La publicación se estructuraba a modo de fichas, que se destinaban para ser recortadas y fijadas en carteles para colocar a la entrada de los cines o, incluso, de las parroquias, para reconvenir al público de cada película sobre lo que iba a ver a juicio de los redactores de la revista. Cada película se acompañaba de su catalogación moral, una breve ficha técnica, además de un comentario. En este caso concreto, este *"reportaje documental"* tuvo suerte de no recibir reproche moral, favorecido por cuidarse de una ciudad. Para el anónimo redactor de *Filmor,* "es la más curiosa y completa noticia gráfica del desenvolvimiento de la capital de España desde tiempos pretéritos a la actualidad más vigorosa. Desfila por la pantalla en artística y ordenada gradación cuánto hay de notable y digno de ser admirado, dando una clara y sugestiva visión de Madrid, desde los barrios populares de castizo abolengo, hasta los más aristocráticos y de moderna construcción." Por último, no olvidará justificar el juicio moral que le esta "cinta de técnica y buen gusto insuperables, no es preciso advertir que sirve para toda clase de público (19)."

La Romería del Rocío

Ficha técnica: *Producción*: Ufilms. *Productor*: Saturnino Ulargui. *Director*: Constantin L. David. *Comentarista*: Juan Díaz Caneja. *Estreno*: Madrid, Calatravas, 14 de marzo de 1936.

Por las fechas de estreno y tras la impresión del reportaje documental *Madrid*, Constantin L. David estaba ocupado en su propia producción, *La musa y el Fénix* (1935), rodada entre agosto y septiembre (Carmona 2016: 2) y estrenada el 2 de diciembre de 1935. Por lo tanto, seguiría teniendo alguna relación contractual que se desconoce con Ulargui para que David realizara este documental y dejar de lado un tanto su productora *Cid Films*. El tema se puede relacionar perfectamente con la serie que proyectó Ufilms, ya que la película está ambientada en la Andalucía más tradicional. Con *La Romería del Rocío* el productor y su director vuelven a recuperar el sabor etnográfico en este tema tan español. Con antelación a su estreno, se auguraban para la película muchos parabienes por el acierto en la elección del tema: "'La Romería del Rocío' es un relicario de emoción, enjoyada por el arte, y en el que vive el alma andaluza, racial y española. Un recuerdo empapado de fragancia y verismo para los que conocen esta fiesta maravillosa, y una fuente de insospechada belleza para quienes no la pudieron admirar."



Cine Calatravas de Madrid
https://www.facebook.com

"La vieja Gamba, gitana de rumbo y bailadora admirable; típicos 'campanilleros', arrogantes caballistas; mujeres que florecen entre piropos; carretas y arte; Andalucía reciente; orgullo de España. Todo esto es La Romería del Rocío. La película que asombrará al público por su alegría y su arte (20)."

En líneas generales la crítica del estreno lo acogió bien, aunque sin tener claras tampoco las líneas básicas para analizarlo como un documental estricto y no dejarse llevar por la fuerza de las imágenes de la fiesta propiamente dicha: "el magnífico documental de cine español 'La Romería del Rocío', fiel reflejo de la fe y arrogancia del pueblo andaluz, con su desfile de carros engalanados y repletos de alegres mocitas, que siguen en caravana a la Virgen del Rocío al son de las castañuelas y canciones (21)." En la misma onda que el redactor de *La Voz*, el de *La Libertad* insistirá en varios lugares comunes que no dejan traslucir lo que pudo ser la cinta: "Emocionante y bella es esta producción, de una gran sobriedad técnica, en la que el director David, excelente cineasta alemán, aprovecha con suprema habilidad y arte pasajes, danzas, música, costumbres y tipos. Todo en 'La Romería del Rocío' es acertado y amable, pero muy singularmente los bailes del Rociero Romero y 'La Gamba', preciosa estilización moderna de viejas danzas españolas. 'La Romería del Rocío' es fiel y encantador reflejo de Andalucía, que muestra en la pantalla toda su gracia, belleza y su grandiosidad (22)."

Aún con todo, también hubo discrepancias al enjuiciar este documental. Mientras que para el crítico de *Ahora* es magnífico porque: "jamás nos ha sido dada la famosa romería de las marismas con la prolijidad de detalle que en esta película se nos sirve. Es más, pudiéramos decir que lo captado supera a la realidad misma, porque la cámara es más veloz y ágil que el espectador curioso...;" (23) para el de *Filmor* le falta algo imprescindible: "no es la Romería del Rocío, porque le falta lo de dentro, el sentimiento del alma, que es justamente la motivación de los derroches extremos. En el comentario aparece alguna vez el misticismo personalísimo de Andalucía cobrando expresión. Le sobran, sin embargo, demasiadas alusiones al fanatismo, con tensión paladina de no haber comprendido lo que se trataba de traducir en imágenes. Y le sobran también algunos guitarreos y bailes demasiado escénicos para la aspereza marismeña." A pesar de este juicio negativo, el redactor se había preocupado, con anterioridad, de describir lo que del Rocío se plasmaba en las imágenes de la película, y que, a falta de una copia de la misma, puede servir como resumen argumental: "Para rendir vasallaje a la Blanca Paloma van las carretas del Rocío camino de las Marismas. De Córdoba, de Huelva, de Sevilla, de Jerez, Los romeros de la virgen, convencimiento dentro y alegría fuera, -que es más reciedumbre de la fe-, están ya en la larga jornada que termina en el confluir de Almonte. Confluir las rutas y sentimientos; de un mismo deseo invocador con distinta expresión y motivo. La cámara se sitúa en Sevilla a la puerta de San Jacinto y va siguiendo al Sin Pecado trianero. Coge en sus vistas o en el registro sonoro todo lo espectacular del Rocío: lo jaranero, la mocita del clavel y los corcoveos de la jaca; el colorido de carretas y volantes, los incansables palillos, aquella gitana flamenca que canta con seriedad de rito la seguidilla ésta que devuelve esperanzas fiadas o el sonido dulce de los campanilleros. Es decir, lo de fuera de Almonte, lo que los ojos perciben, lo que perciben los sentidos" (24).

La ausencia de copia de alguno de los tres documentales ha influido en su consideración fílmica por parte de la historiografía cinematográfica, que ha repetido, cuando no ninguneado, la cita puntual de su director, pero sin asimilarlo con Ulargui. Solo Rubí Sanchez (1913: 66-67) glosa los datos sobre *Una visión de las Baleares* que cito en este artículo, sin entrar en valoraciones críticas por la ausencia de copia alguna.

Después de estos documentales Constantin L. David será arrastrado por los vientos de la historia, como otros tantos. No logró completar sus siguientes proyectos, ni *La orquesta furiosa*, ni *Sarasate*, y consiguió huir a Francia al estallar la Guerra Civil antes del cierre de fronteras, no sin antes filmar, como asegura su hija, algunos fotogramas de la contienda que, como el resto de su obra española, están aún por ver. Según su hija, quería afincarse en Argentina, pero el siguiente dato que tenemos de David es que se integró en la industria norteamericana.

El 29 de agosto de 1934 se publicó en *La Gaceta de Madrid* (publicación que durante la República ejercía las funciones del B.O.E.) un decreto en el que se regulaba la presencia laboral de extranjeros en España, que debía ser en paridad y siempre que no hubiera un español que quisiera o pudiera realizarlo (25). Al calor de esta ordenanza, Florentino Hernández Girbal alentaba una vez más en las páginas de *Cinegramas* (26) el cumplimiento de esta ley también para lo que atañía al cinema, para que los elementos extranjeros que se incorporaran a nuestro cine fueran buenos profesionales y no pícaros ocasionales sin mérito alguno, que enseñaran la técnica cinematográfica a los profesionales españoles. En este contexto, el bueno de Hernández Girbal solo nombraba como arribista a un profesional, precisamente Davis: "¿Quieren decirnos ... quién es Constanin I. David, realizador alemán desconocido para todos que ahora dirige un film corto ... nada menos que sobre Lope de Vega?". Entendiendo la legítima postura del incisivo crítico (que perdió su puesto de redactor en la revista por decir verdades como puños que inquietaron a poderes de la industria cinematográfica), en la ocasión que nos ocupa erró el tiro completamente por desconocimiento de la persona que nombra.

El bueno de Hernández Girbal y el resto del mundo, desconocía en esa fecha la persecución sufrida por los judíos en la Alemania nazi que les había obligado a los más clarividentes y afortunados a abandonar su tierra para poder trabajar, allá donde les dejaran. En este contexto, el siempre atento Saturnino Ulargui consiguió atraer para su causa a David y poder comercializar los tres documentales analizados. Y, lo que es más importante, confirmar su interés por el material de complemento que demostró a lo largo de su carrera, antes como distribuidor de este material, y después como productor de los mediometrajes, bajo el título de *Canciones*, al mismo tiempo que sus largometrajes. Y, por qué no decirlo, Ulargui pudo y supo contactar, a través de Rasbinowith, o de David, o de cualquiera de sus contactos en sus numerosos viajes por Europa, con los elementos judíos germanos que buscaban seguir haciendo cine en su exilio, que serían del todo importantísimos para su debut como productor.

Notas

(1) Grupo perteneciente a la burguesía catalana formó una asociación en la que desarrollar una afición naturalista con ribetes culturales.

(2) Para ver el impacto de este "cine amateur" en la II República, consultar mi tesis doctoral (Hernández Eguíluz, 2008, 247-265).

(3) La inicial de su segundo apellido sufrirá vaivenes en las distintas citas que de su persona han aparecido en Espala. Tanto I., como J. han fluctuado junto a L., que yo elijo por ser la primera referencia que pude encontrar.

(4) Proporcionado por su hija Ariane David, a su vez recibida de su tía Paquita David Corniel, emparenta a su padre con la familia Montijo, de la que heredaron la potestad de utilizar el apellido, pero que declinaron usar (Muñoz Aunión y González García (2016: 188).

(5) Segunda productora que se funda en España, junto a Inca Films, compuesta por exiliados judíos que huyeron en 1933 con la llegada al poder de Hitler, con la intención de distribuir sin peligro sus películas y contribuir a la producción patria rodando películas en nuestro país, hasta que tuvieron que volver a exiliarse con la victoria nacionalista (González García, 2013: 9-33).

(6) Y estos, a su vez, de *El Cine*, 8/02/1934.

(7) "Filmando una película de Mallorca", *La Almudaina*, 4/09/1934, p. 2. Los datos sobre la filmación y el contenido del documental están extraídos del diario por Rubí Sastre, 2013.

(8) Nacido en Palma en 1988, perteneció (junto a Roberto Gerhard, Agustín Grau, Gibert Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Federico Mompou y Lamote de Grignon) al "Grupo de los ocho", constituido en Barcelona en 1930. En principio desarrolló una notable carrera como intérprete, que abandonó para dedicarse a la composición. En 1924 participó, junto a Miguel Ferrá, en el *Canconer popular de Catalunya* gracias al cual rastrearía Samper el «folklore» de

las «Illes». Trabajó en Barcelona hasta el último instante de la guerra, para emigrar a Francia y de allí al exilio en Méjico, en donde murió el 24/11/1966. En "Reportaje: Clásica Baltasar Samper, músico de Mallorca". En *El Pais. Cultura*, 29/08/1978.

(9) "Estrenada en el Gran Teatro del Liceo el año 1929. A lo largo de tres «momentos» o «paisajes» -*Rapsodia, Calma en el mar y Fiestas*- lo autóctono se transforma, de modo muy directo, en materia sinfónica por vías de una escritura claramente padrelliana." "Baltasar Samper. Músico de Mallorca". En *El Pais. Cultura*, 29/08/1978.

(10) Joan Estelrich (Felanitx, Mallorca, 1896 — París, 1958) trabajó por la expansión internacional del catalanismo, que le llevó al exilio durante la dictadura de Primo. En la república trabajó por el pancatalanismo y fue diputado por Gerona por la Liga en 1931, 1933 y 1936. La guerra le pilló en Budapest y cuando volvió a España se integró con el franquismo. Siendo investigado por masón se instaló en París hasta su muerte.

(11) "Pantalla y estudios - El Cineclub Geci. El "film" de "gángster». En *El Sol*, 18/01/1935, p, 2. Este *Grupo* de *Escritores Cinematográficos Independientes*, creado en el otoño de 1933 y compuesto entre otros por Jarnés, Villegas López, Gómez Mesa, Miralles, Viola, Fernández Cuenca, o Barbero; mantenía el propósito fundamental de denunciar la fraudulenta actividad de buena parte de los críticos cinematográficos españoles. Su primera actividad fue la creación del *Cineclub del GECI*.

(12) "Un valor más". 2/03/1935, n.º 13, p. 8.

(13) "Comentario e Interviú - Al filo de «Una visión de las Baleares»", II-12, 15/02/1935, p. 13.

(14) También en España intentó mostrar sus conocimientos sobre el cine como conferenciante. Sabemos por *Sparta* y por *ABC* que en abril de 1935 impartió en el Liceum-Club de Madrid una charla con imágenes sobre "Nuevos aspectos de la cinematografía en España."

(15) En *La Vanguardia*, 9/04/1935, p. 22.

(16) Jueves 4/04/1934, p. 14.

(17) *El debate,* 23/06/1935, p. 16. *Heraldo de Madrid,* 22/06/1935, p. 5. Y *La Voz,* 22/06/1935, p. 4.

(18) "Estrenos - 'Madrid' y 'El beso de la gloria', en Actualidades", 26/06/1935, p. 6.

(19) "Madrid", 1-2, 27/06/1935, p. 6, ficha 32.

(20) "El Cine - 'La romería del Rocío', en Calatravas". En *La voz*, 14/03/1936, p. 4.

(21) "Estrenos - Calatravas". En *La Voz*, 20/03/1936.

(22) "Los cines - 'La Romería del Rocío', en Calatravas". En *La Libertad*, 18/03/1936, p. 9.

(23) "La Romería del Rocío", en Calatravas". En *Ahora*, 18/03/1936, p. 32.

(24) "La Romería del Rocío". En *Filmor*, II-40, 19/03/1936, p. 2. Ficha 636.

(25) "Sólo se podrán conceder cartas de identidad profesional a extranjeros cuando no exista ningún español que haya expresado sus deseos de realizar el trabajo de que se trate y reúna la competencia precisa para efectuarlo cumplidamente".

(26) En torno al cinema nacional - Los elementos españoles y la nueva ley". II, 53, 15/09/1935.

Bibliografía

CAMPORESI, V. y GONZÁLEZ GARCÍA, F., "¿Un "progreso en el arte nacional"? Ibérica films en España, 1933-1936", *B.S.A.A. Arte* 77 (2011), 265-286.

CARMONA, A., "La musa y el Fénix (C.I. David, 1935). Una primera semblanza cinematográfica de Lope de Vega", *Metakinema. Revista de cine e historia* 19 (2016), http://www.metakinema.es/metakinemaindice19.html.

GONZÁLEZ GARCÍA, F., *Castilla y León en el cine*, Semana Internacional de Cine, 1998.

HERNÁNDEZ EGUÍLUZ, A., *Testimonios en Huecograbado. El cine de la II República en su prensa especializada (1930-1939)*, Filmoteca Valenciana, 2008.

MUÑOZ AULLÓN, M. y GONZÁLEZ GARCÍA, F., "El paraíso de los amigos del cine. Las potencialidades del negocio cinematográfico en la España de la II República vistas desde Europa", en PÉREZ PERUCHA, J. y RUBIO ALCOVER, A. (coords.), *Faros y Torres Vigía: El cine español durante la II República (1931-1939)*, Vía Láctea Editorial, 2016, 149-165.

RUBÍ SASTRE, M. M., *La construcció de la imatge turística de Mallorca a través del cinema (1920-1936). Una proposta d'analisi histórica i metodológica*, Trabajo final de Master, Universitat de les Isles Balears, 2013.

Markendorf Martínez, Susana M., Cándida. Estereotipo del emigrante gallego en el cine argentino de la primera mitad del Siglo XX, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 28, 2024, pp. 89-100.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 28 2024 (ISSN 1988-8848)
Sección 6 Hablan los profesionales

CÁNDIDA. ESTEREOTIPO DEL EMIGRANTE GALLEGO EN EL CINE ARGENTINO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Cándida Stereotype of the Galician emigrant in Argentine cinema of the first half of the 20th century

Susana M. Markendorf Martínez
Dra. en Historia y Artes
Universidad de Buenos Aires

Recibido el 17 de Mayo de 2024
Aceptado el 20 de Junio de 2024

Resumen. El presente trabajo presenta una aproximación a la visión estereotipada del inmigrante gallego a través de las películas protagonizadas por Niní Marshall representando a uno de sus personajes más emblemáticos: Cándida, una mucama gallega recién llegada a Argentina, que, debido a los avatares políticos argentinos y el éxito de su protagonista en Latinoamérica, fue trasplantado al cine mexicano.
Palabras clave. Cine suramericano, Inmigración, Galleguidad, Niní Marshall, Cándida, Estereotipo.

Abstract. The present work offers an approach to the stereotypical view of the Galician immigrant through the films starring Niní Marshall, portraying one of her most emblematic characters: a Galician maid, recently arrived in Argentina, named Cándida. Due to the political vicissitudes in Argentina and the success of its protagonist in Latin America, this character was transplanted to Mexican cinema.
Keywords. South American cinema, Immigration, Galician identity, Niní Marshall, Cándida, Stereotype.

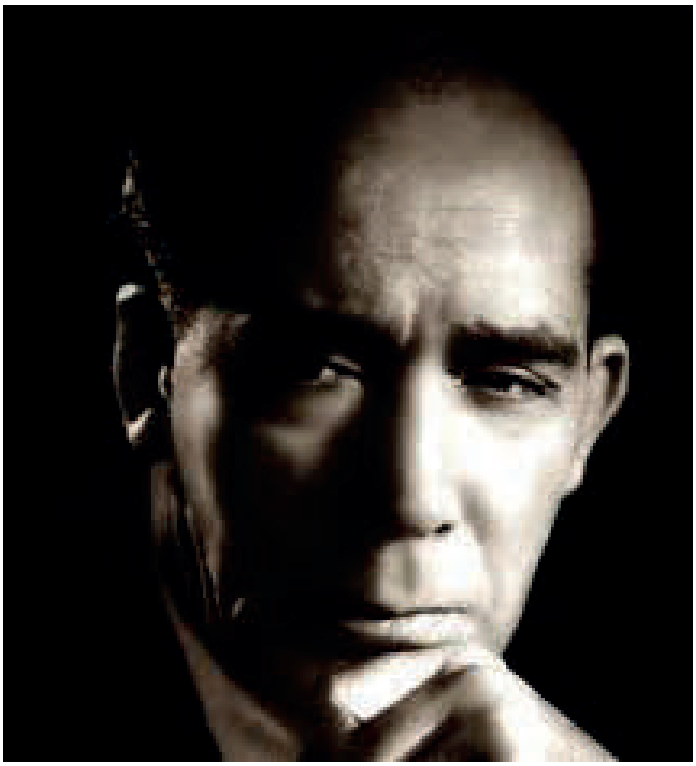
Niní Marshall caracterizada como Cándida
https://es.wikipedia.org/

El flujo de la inmigración europea de la primera mitad del siglo XX, fue profusamente reflejado en los medios audiovisuales de la época: surgían así personajes que intentaban representar a los integrantes de las diferentes colectividades que se iban asentando en el país, tanto en programas radiofónicos como en obras teatrales y en el cine; todos ellos medios que se constituían en vehículo de construcción y circulación de imaginarios sociales y que eran utilizados como forma de integración para los recién llegados.

Según Mariano Metsman, "Ese proceso significó una notable influencia política, social y cultural", ya que un sector de estos migrantes españoles (que, según el censo de 1930, representaban un 30% de la población total de Argentina) se insertó en el medio intelectual y profesional, desplegando una significativa actividad en el desarrollo de la producción cultural. En este sentido, actores, productores, técnicos y directores aportaron al medio cinematográfico argentino una presencia para nada menor. Un claro ejemplo de ello es el actor español Fernando Iglesias, Tacholas (Orense,25/8/1909, Buenos Aires 14/5/1991) que, llegado a la Argentina con 20 años y tras diferentes trabajos, durante tres décadas (desde 1960 hasta fines de los años ochenta) participó en más de cincuenta películas argentinas interpretando personajes españoles entrañables como Moyanito, el jardinero municipal en *No habrá más penas ni olvido* (Olivera, 1983); Graña, el delegado de los vendedores de tienda de *La Patagonia Rebelde* (Olivera, 1974), o el sacerdote de *Las venganzas de Beto Sánchez* (Olivera, 1974) al tiempo que mantuvo una estrecha y activa relación con la colectividad gallega de Buenos Aires –su padre fue parte de la Comisión Directiva de la Unión Provincial Orensana-, y con referentes intelectuales residentes en el país, exilados tras la Guerra Civil Española, como Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, líder del autonomismo galleguista durante la primera mitad del siglo XX. Dramaturgos como Alejandro Casona (Cangas del Narcea 23/03/1903, Madrid 17/09/1965), inmigrante asturiano, que participó en veintidós películas argentinas entre 1941 y 1955 como guionista, o directores como

Luis Bayón Herrera (Bilbao, 23/9/1889- Buenos Aires, 30/3/1956), que dirigió treinta y siete películas en el país, además de desempeñarse activamente como dramaturgo y guionista.

Fernando Iglesias, Tacholas
https://m.imdb.com/



Alejandro Casona
https://www.imdb.com

Pero medios como la radio o el cine argentino en sus épocas doradas no solo permitieron que actores, directores y técnicos extranjeros alimentaran su éxito profesional, sino que también reflejaron el fenómeno migratorio y la inserción de sus protagonistas en la sociedad que les acogió. Dentro de estos trabajadores debemos destacar a una actriz, hija de asturianos, que se caracterizaba por sus personajes: Marina Esther Traverso (Buenos Aires 1/6/1903- 18/03/1996), que llegó a ser reconocida por el público iberoamericano con el nombre artístico Niní Marshall.

Luis Bayón Herrera
https://rauldeloshoyos.com/

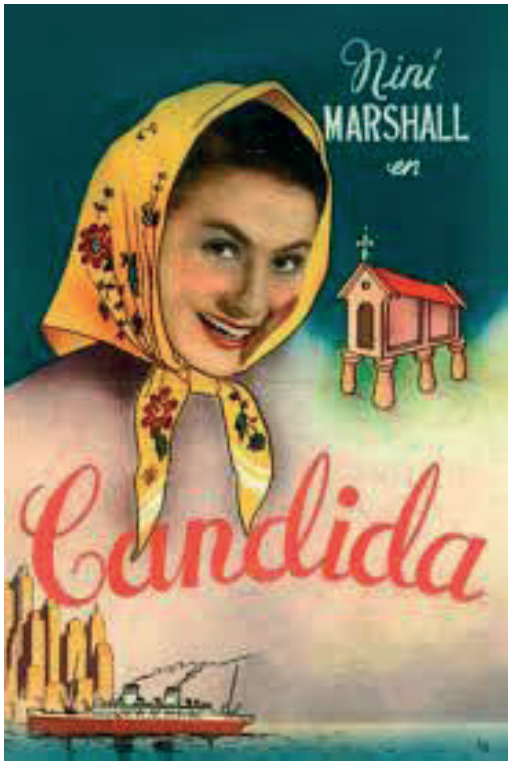
La actriz comenzó como periodista en 1933, tras abandonar a su primer marido y volver con su pequeña hija a Buenos Aires, en la revista semanal "La Novela", redactando artículos para la Empresa "General Electric" y es al poco tiempo contratada por la Revista Sintonía, en la que bajo el seudónimo Mitzi, se hace cargo de una sección bautizada "Alfilerazos" en la que escribía artículos críticos y humorísticos sobre la situación social. Incursionó como cancionista en 1934 en "La Voz del Aire" bajo el nombre Ivonne D'arcy, en un ciclo de ocho meses en el que cantó en tres idiomas y un año después comenzó a perfilarse en la actuación, con dos personajes emblemáticos, Catita (Catalina Pizzafrola, una joven hija de italianos) y Cándida, la mucama gallega, personaje inspirado en la mujer que trabajó en su casa durante su niñez y adolescencia, a la que imitaba: Francisca Pérez, quien en realidad había nacido en León, pero –según afirmaba la actriz- "con todas sus características, era una auténtica gallega".

Esta apreciación remite a la generalizada extensión en Argentina del gentilicio "gallego" al conjunto de los inmigrantes españoles, posiblemente debido a que cerca del 50% de la inmigración española en la década de 1920 provenía de Galicia, y de ellos, la mayoría de su zona rural.

El personaje de Cándida Loureiro Ramallada fue originariamente presentado en radio Municipal, en el programa de Pipita Cano, conductora del ciclo *El chalet de Pipita*, en junio de 1935 tanto como un aporte cómico como para promover la venta de productos de los patrocinantes del programa y según la biógrafa de Marshall, Marily Contreras, la mucama era "una mujer ignorante, ingenua y torpe, pero querible, y que produjo entre los oyentes de Niní una enorme cuota de ternura, por el trasfondo de bondad que emanaba el personaje" (Contreras. 2003:12).

En 1939 el personaje es llevado al cine en la película *Cándida*, bajo la dirección de Luis Bayón Herrera, quien también dirigió *Los Celos de Cándida* en 1940 y *Cándida Millonaria* en 1941, producidas por EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos). La actriz, además, protagonizó para Argentina Sono Film, bajo la dirección de Enrique Santos Discépolo *Cándida la mujer del año* en 1943, y con la

dirección de Luis César Amadori en 1945, *Santa Cándida*. Durante su exilio en México representó el personaje en tres películas más: *Una Gallega en México* (Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Gómez Muriel, 1951) y *Los enredos de una gallega* (Soler, 1951). En 1955 filmó en Cuba *Una gallega en La Habana*, bajo la dirección de René Cardona, y para cerrar el ciclo en Buenos Aires, bajo las órdenes de Julio Saraceni, en 1964 con *Cleopatra era Cándida*.



Cándida
https://www.lavanguardia.com/

Cándida, la primera película de la zaga cuenta la historia de una gallega recién llegada de España que empieza a trabajar como mucama en la casa de Adolfo Sánchez (Juan Carlos Thorry), un abogado que tiene dos hijos y cuya esposa fallece a los pocos días durante el parto del tercero. La mucama se hace cargo de la situación y reorganiza la rutina familiar, hasta la llegada de Esther como ama de llaves, una joven viuda venida a menos que termina casándose con Sánchez y lo obliga a contraer deudas para satisfacer sus costosos caprichos. Cándida choca permanentemente con su nueva patrona debido a sus modales poco refinados. Pese a ello, al conocer la situación de su patrón, decide ayudarlo a saldar esas deudas, y hace una donación anónima de todos los ahorros que con esfuerzos habían reunido junto a Jesús, su novio, dependiente de almacén, para casarse y cumplir el sueño de poner su propio negocio, una lechería. Finalmente, su patrón conoce el gesto de Cándida, que se casa con Jesús, y decide devolverles el doble del préstamo que recibió.

Los celos de Cándida, presenta una continuidad argumental con la anterior, iniciándose con el viaje de luna de miel de Cándida y Jesús a Mar del Plata, dónde, tras un golpe de suerte en el Casino, logran juntar el dinero necesario para instalar una casa de huéspedes en la que invierten el dinero ahorrado con su trabajo y el adicional obtenido. Jesús se siente atraído por una pensionista italiana que es artista de radio, y despierta los celos de Cándida, que decide, con la ayuda de algunos de los pensionistas, convertirse en artista radial para recuperar a su marido. Logra triunfar en el medio al ganar un concurso de nuevos valores de la canción y finalmente, el conflicto se resuelve con la reconciliación de la pareja, cuando Jesús se da cuenta del embarazo de su esposa.

Cándida millonaria
https://m.imdb.com/

En la tercera película, *Cándida millonaria,* se rompe la continuidad argumental con las dos películas anteriores, aunque esta nueva historia, al igual que las siguientes de la zaga incluidas las películas realizadas en México y Cuba, también es protagonizada por el personaje que ingresa en este caso, a trabajar como mucama en la casa de don Marcial Méndez Viñas, un inmigrante gallego viudo, dueño de una fábrica de medias, que vive con su única hija, Ana María y su marido. En la nochebuena la joven pareja decide pasarla fuera de casa con sus amistades. Dejando la cena a Don Marcial y la mucama recientemente contratada al servicio, para que lo atienda. Ante la soledad de ambos, en esa fecha especial, el patrón invita a la mucama a acompañarlo en la cena, e inician una relación al descubrir su origen en pueblos vecinos, a la que se opone fuertemente la hija del patrón, pese a ello, Cándida y Marcial se casan e inician un viaje alrededor del mundo como luna de miel. Mientras tanto, Ana María es chantajeada por un antiguo novio que amenaza con mostrarle al marido sus cartas de amor. Cándida, al enterarse del chantaje, y pese a que Ana María se resiste a aceptarla como parte de la familia, decide ayudarla en secreto vendiendo las alhajas que le ha regalado su flamante marido durante el viaje. Finalmente, en un cierre conciliatorio, se revela el gesto que ha tenido Cándida, y se sabe además que se encuentra embarazada.

Con el cambio de estudio, y director, en *Cándida la mujer del año*, la protagonista, siempre interpretando al personaje, pero esta vez, la mucama, da paso a una cocinera gallega honrada, reconocida como la mujer del año al recibir un premio a la virtud por devolver una cartera que encontró con mucho dinero a sus legítimos dueños. La fama de la mujer, da lugar a que unos estafadores intentan utilizarla en su propio beneficio. Y en *Santa Cándida,* nuevamente Niní Marshall interpreta a su personaje, que hereda la fortuna de una mujer de alta sociedad a quien atendía y ayuda a recuperarse, debiendo lidiar con los celos, tretas y envidia de los familiares, ante la sorpresa de haber sido desheredados, tras la falsa muerte de la patrona.

La actriz durante el gobierno peronista debió exilarse en México, donde filmó *Una Gallega en México* (Soler, 1949), *Una gallega baila mambo* (Gómez Muriel, 1951) y *Los enredos de una gallega* (Soler, 1951), interpretando al personaje de Cándida en diferentes situaciones. En la primera, representa una inmigrante viuda con una hija que atiende una panadería frente a la carnicería de don Robustiano, un viudo con un hijo que la quiere ayudar, aunque la trate de "refugiada" en tono despectivo y con quien discute permanentemente, hasta que surge el amor entre ellos al igual que entre sus hijos. El

argumento de la segunda película tiene algunos elementos en común con su antecesora en la condición de Cándida: española, viuda y madre de una hija, pero que en este caso engaña a la familia de su esposo, un noble español, para cobrar la pensión y no pasar necesidades. Urde un engaño, haciendo pasar por su marido, al líder de los camioneros de una empresa vecina, para poder cobrar una herencia familiar y finalmente el engaño es descubierto por su familia política. Finalmente, la viuda acepta al vecino y su hija a un joven amigo de él. Y en *Los enredos*... Cándida es una vendedora de lotería que sueña con comprar una fonda, gana el premio mayor su boleto, pero no lo encuentra y esto la lleva a una serie de enredos. *Una gallega en La Habana* fue una coproducción cubana-mexicana de 1955 dirigida por René Cardona y narra la historia de una inmigrante que llega a la capital cubana en búsqueda de su primer novio. A su llegada, es confundida con una contrabandista de joyas y logra un trabajo en una fábrica de tabaco, propiedad de su ex novio, viudo con una hija, finalizando la historia con una doble boda.

Una gallega en México
https://www.filmaffinity.com/

En su regreso a Buenos Aires, tras la caída del peronismo en 1955, realiza diversas películas y en 1964 filma la última película con el personaje: *Cleopatra era Cándida* con Juan Verdaguer, en la que Cándida se casa con un viudo, pero la pareja no participa a la hija de éste, que llega con una amiga (Amelita Vargas) para presentarle a su padre. Cándida ante la situación, se presenta como Cleopatra, la enfermera que atiende al viudo, generando una serie de enredos, cuando intenta frenar los intentos de seducir a su marido de la recién llegada.

De esta breve descripción podemos ver que a lo largo de la filmografía se presentan ciertos elementos recurrentes, tanto en las producciones mexicanas como en las argentinas. En todas ellas encontramos elementos en común vinculados con los estereotipos del "gallego". Considerando que esta noción de estereotipo es fundamental tanto para la construcción de la identidad como de la alteridad, ya que generalmente lo que "somos nosotros" se define por oposición a lo que "son los otros", Así la presentación de los rasgos estereotípicos hace que dicha colectividad sea reconocible, permitiendo la identificación por los miembros de esa colectividad.

Cleopatra era Cándida
https://www.filmaffinity.com/

Dentro de los diferentes estereotipos de los españoles, el más difundido en nuestro país posiblemente sea el del gallego. De tono negativo y burlón, llegó a la Argentina a principios del siglo XIX, proveniente de la literatura del Siglo de Oro, y se consolida en el grotesco, el sainete criollo, y el teatro popular, presentándolo como avaro, tosco, pero lleno de bondad y honrado, "criado fiel", trabajador (como pequeño comerciante, vendedor ambulante, fondero, administrador, etc.) y tozudo. Según algunos autores, esa connotación negativa del gentilicio "gallego" se remonta a los tiempos tardocoloniales, pero cobra nueva vigencia a fines del siglo XIX y principios del XX (y se mantuvo hasta 1960) a raíz del arribo masivo de campesinos gallegos, mayormente analfabetos, que se ocupaban en actividades de alta exposición. Los rasgos estereotípicos trasladados al cine, fueron los acentos y las particularidades lingüísticas marcados en todos los largometrajes seleccionados. Si bien los personajes siguen manteniendo algunas costumbres propias de su lugar de origen, de a poco se van mimetizando con la población local, se muestran agradecidos con el país que los recibió, pero orgullosos de su origen. Así Cándida, cuando le llaman "gallega" responde "y a mucha honra", mostrando orgullo por su origen.

Basándonos en ésta concepción y retomando las primeras tres películas encontramos que ellas presentan el recorrido realizado por muchos inmigrantes: la llegada al Puerto de Buenos Aires, el desembarco y el alojamiento en el Hotel de Inmigrantes y a lo largo de la trilogía vemos el proceso de asimilación en el país de acogida tal como presenta la clausura de *Cándida Millonaria*, donde la protagonista, su marido Marcial y el amigo de éste, Benito, se presentan como tres inmigrantes gallegos integrados totalmente a la sociedad argentina.

Cándida, de acuerdo a autores como Abel Posadas (1993) y María Valdez (2000), es una reformulación del estereotipo que alcanzó notoriedad en el teatro, con los personajes vinculados a los habitantes de los conventillos en los sainetes, especialmente a partir de sus rasgos de humanidad, nobleza, y vulnerabilidad, sumados a las pinceladas personales dadas por la propia actriz, quien escribía sus propios guiones, mostrando un personaje inocente, puro y sincero y, por lo tanto, con un signo de

valor positivo, aunque para otros autores como Laguarda (2011) retoma algunos rasgos que estaban presentes en el estereotipo configurado en la literatura principalmente su enorme capacidad de trabajo y su osadía, fruto de su ignorancia. Al respecto podemos encontrar justamente en las películas realizadas en México, dónde Niní Marshall no participó de los guiones, que esta visión estereotípica difiere, corriéndose en el abordaje del personaje hacia la visión más negativa, tomando de la picaresca, aquellas estrategias de supervivencia que pueden llegar al intento de estafa, o de trampas (*Una gallega baila*...) o en la explotación en los argumentos de los enredos y diferencias culturales.

A diferencia de estas apreciaciones, en el caso de las películas argentinas se resaltan aquellos elementos vinculados a rasgos positivos del estereotipo: la honestidad como la entrega, el sacrificio y el altruismo, la capacidad de postergar sus propios intereses y deseos para ayudar a los demás. En *Cándida*, como mencionábamos anteriormente, la protagonista ayuda a su patrón, el doctor Sánchez a saldar las cuantiosas deudas en las que había incurrido para satisfacer los gustos y caprichos de su mujer; en *Los Celos*…, ayuda a sus pensionistas, en *Cándida millonaria*, se desprende de todas las joyas que le regaló su marido, para ayudar a Ana María; en *Cándida, la mujer del año* ofrece a su patrona la totalidad del premio recibido para que resuelva su apremiante situación financiera, en *Santa Cándida*, soporta todo tipo de humillaciones de los parientes ante la ausencia de su patrona, por la promesa que le hiciera, elementos que no aparecen en la filmografía mexicana.

Niní Marshall en Cándida
https://commons.wikimedia.org/

También en la filmografía argentina, encontramos que los inconvenientes para la asimilación de Cándida a las costumbres de la sociedad que la acoge, pueden verse desde la primera película. En *Cándida* el personaje se asemeja al "ícono galaico": una mujer de origen campesino, probablemente analfabeta, bajando de la escalera del barco que la trajo, reforzando la imagen con el sonido de unas gaitas de forma extradiegética en una alborada, luciendo un traje típico con una larga y abultada falda y un amplio delantal acompañado de rústicas botas, y un pañuelo cubriendo su larga trenza recogida en un moño. Información que se amplía al instalarse en el Hotel de Inmigrantes, al prepararse para dormir en su primera noche en tierra americana, sacándose la ropa para quedar en una larga camisa: pañuelo, delantal, jubón, blusa, justillo, corpiño, falda, refajos, enaguas, medias, dan idea del traje

utilizado por las campesinas gallegas de principio de S. XX. Es de hacer notar que el "traje de gallega" que presenta en ésta película es bastante alejado al que la Sección Femenina del franquismo impuso como normativo tras la guerra civil, utilizado en *Cándida Millonaria,* de 1941, apenas dos años después de finalizada la Guerra Civil (falda con cintas negras, delantal y dengue negro, camisa, pañuelo estampado a la cabeza), considerando que está "vestida de mamarracho", al notar que nadie se había disfrazado en la fiesta del cruce del Ecuador en el transatlántico que los llevaba en su viaje de luna de miel.

Cuando es contratada como empleada doméstica, adopta en todos los casos uniforme por indicación de sus patrones. Sin embargo, cuando concurre con Jesús, a una romería en *Cándida*, ya cambia de aspecto, llevando un vestido más acorde a la moda de la época. Esto podemos observarlo también en *Los celos de Cándida* (1940), donde adopta esa vestimenta más "moderna", excepto en el caso de los trajes de baño, hasta las rodillas y con cofia, utilizados como elemento gracioso y marcando la dicotomía tradición/modernidad. En *Cándida Millonaria*, no utiliza traje regional alguno, sino ropaje más moderno y nuevamente el uniforme identificatorio de sus tareas, al que abandona por una vestimenta más refinada, tras su boda con Marcial.

La recepción de estas películas, sin embargo, no siempre fue positiva, ya que parte de la comunidad gallega en Argentina realizó protestas frente al estereotipo que representaba Cándida. Según recuerda Raúl Etchelet en su documental sobre Niní Marshall (*La Película de Niní,* 2005*)*, se repartieron volantes en las puertas del cine Monumental, en el estreno de *Cándida Millonaria* en los que se acusaba a la actriz de poner en ridículo a la comunidad gallega. Según algunos investigadores, era difícil dar crédito a esta supuesta intención de ridiculizar a la colectividad gallega, máxime teniendo en cuenta la procedencia española del director del film, Luis Bayón Herrera. Prueba de lo expuesto es que, como aclara Núñez Seixas (1999), después de la protesta en el cine, tanto la actriz como el director fueron invitados a una comida de desagravio en la Casa de Galicia en Buenos Aires. Pero éste no fue el único cuestionamiento que sufrió algún personaje de Marshall, en agosto de 1939 se había dado a conocer una carta de la Federación de Sociedades Gallegas en la que criticaba la interpretación radial de Cándida, y en 1943, el gobierno nacional a través del recientemente formado Consejo Superior de las Transmisiones Radiotelefónicas prohibió a la actriz incorporar los personajes Cándida y Catita en sus programas radiales, por entender que deformaban el lenguaje y confundían al oyente.

El elemento aspiracional del inmigrante es otro tema recurrente en las películas argentinas (al menos en las tres primeras) en el caso de la primera podemos encontrarnos en la respuesta que da Cándida al oficial de migración cuando le pregunta qué viene a hacer al país, "ganar 40 pesos, casa y comida (...) y salida los domingos", es la respuesta que presenta su humilde anhelo que permite identificar uno de los primeros trabajos que realizaban las inmigrantes mujeres al arribar al país: empleada doméstica de jornada completa, opción que le facilitaba la posibilidad de ahorro, o de envío de dinero a su familia, al evitar el pago de alojamiento y alimentación. A lo largo de la película encontramos la aspiración de Jesús, de poder comprar su propio negocio, una lechería o en *Los celos…* el ahorro para poder comprar su pensión: *"La Cándida*". En el caso de *Cándida Millonaria*, el éxito del sacrificio se muestra en el diálogo de Marcial, su marido, al mostrarle su casa a su amigo Benito, mientras recuerdan sus orígenes humildes y el camino que lo convirtió en un empresario textil exitoso.

Finalmente, otro de los elementos recurrentes en los filmes de Cándida, es la añoranza por el lugar de origen, la "morriña" al menos en las películas argentinas, que aparece de forma recurrente, tanto en el sueño en que recuerda su vida en la aldea entre los animales (*Cándida*), como a través del sonido de las gaitas, en la romería, donde baila con Jesús una muñeira, o cuando en *Cándida Millonaria* tras la comida y brindis navideños junto a Marcial, se asoman, trepados a un banco, a la ventana de la cocina al escuchar el son de una muñeira que proviene de la fiesta del conventillo vecino, para ver bailar a sus coterráneos y comenzar ellos mismos a dibujar algunos pasos.

Bibliografía

CONTRERAS, M., *Niní Marshall: el humor como refugio*, Libros del Zorzal, Argentina, 2003.

FERREYRA, D., *Otros como nosotros: la representación del inmigrante en el cine argentino de ficción*, Universidad Católica Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2023.

LAGUARDA, P., *Criaturas imaginadas: comicidad, género y performatividad en la filmografía de Niní Marshall*, Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

MESTMAN, M., "Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo", *Secuencias. Revista de historia del cine*, 22 (2005), 27-47.

NÚÑEZ SEIXAS, X. M., "Un panorama social de la inmigración gallega en Buenos Aires, 1750-1930", en FARÍAS, R. (comp.), *Buenos Aires Gallega: inmigración, pasado y presente*, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007, 25-44.

POSADAS, A., *Niní Marshall. Desde un ayer lejano*, Colihue, Argentina, 1993.

VALDEZ, M., "El reino de la comedia. Un terreno escurridizo y ambiguo", en ESPAÑA, R. (comp.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956*, Fondo Nacional de las Artes, 2000.

Filmografía

Cándida (1939) Dirección: Luis Bayón Herrera. Intérpretes: Niní Marshall, Juan Carlos Thorry, Augusto Codecá, Cesar Fiaschi, Tulia Ciámpoli, Adolfo Stray. Guion: Nini Marshall, Hernán de Castro, Luis Bayón Herrera. Fotografía: Francis Boeniger Música: Alberto Soifer Montaje: José Cardella Escenografía: Rodolfo Franco Duración original: 104 minutos. Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA).

Los celos de Cándida (1940) Dirección: Luis Bayón Herrera. Intérpretes: NiníMarshall, Augusto Codecá, Aida Luz, Jorge Luz, Héctor Quintanilla, Elsa Marval. Guion: Nini Marshall, Hernán de Castro, Luis Bayón Herrera. Fotografía: Roque Funes. Música: Alberto Soifer con temas de Gabino Coria Peñaloza, Juan de Dios Filiberto, Alejandro Gutiérrez del Barrio, García Giménez y Anselmo Aieta. Montaje: José Cardella. Escenografía: Juan Manuel Concado Duración original: 93 minutos. Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA).

Cándida millonaria (1941). Dirección: Luis Bayón Herrera. Intérpretes: Niní Marshall. Alberto Bello, Armando Bo, Osvaldo Miranda, Pedro Vargas, Alejandro Maximino, Lucy Galián, Adrián Cuneo. Guion: Luis Bayón Herrera sobre la obra teatral de Pedro Pico Querer y cerrar los ojos. Fotografía: Roque Funes Música: Alberto Soifer Montaje: José Cardella. Escenografía: Juan Manuel Concado Duración original: 102 minutos. Empresa productora: Estudios Fílmicos Argentinos (EFA).

Cándida, la mujer del año (1943) Dirección: Enrique Santos Discépolo. Intérpretes: Niní Marshall, Augusto Codecá, Lalo Malcolm, Blanca Vidal, Carlos Morganti. Guion: Enrique Santos Discépolo, Manuel Meaños, Marcelo Menasche y Nicolás Proserpio. Fotografía: Alberto Etchebehere y Antonio Merayo. Música: Bert Rosé. Montaje Rosalino Caterbeti. Escenografía: Raúl Soldi, Duración: 73 minutos. Empresa productora: Argentina Sono Film.

Santa Cándida (1945) Dirección: Luis César Amadori. Intérpretes: Niní Marshall, Nelly Darén, Francisco Álvarez, Semillita, Delfy de Ortega, Blanca Vidal, Adolfo Linvel, Adrián Cuneo, Carlos Lagrotta. Guion: Antonio Botta. Fotografía: Antonio Merayo, Música: Mario Maurano, Montaje: Jorge Garate. Escenografía: Juan Jacoby Renard. Duración: 90 minutos. Empresa productora: Argentina Sono Film.

Una Gallega en México (1949) Dirección: Julián Soler. Intérpretes: Niní Marshall, Joaquín Pardavé, Alma Rosa Aguirre, Lilia Prado, Jorge Negrete, Manolete. Guion: Joaquín Pardavé, Fotografía: Agustín Martínez Solares, Música: Manuel Esperón, Duración: 103 minutos, Empresa Productora: Cinematográfica Filmex S.A.

Una Gallega baila mambo (1951) Dirección: Emilio Gómez Muriel. Intérpretes: Niní Marshall, Joaquín Pardavé, Silvia Pinal, Los Panchos, Toña la Negra. Guion: Joaquín Pardavé y Gregorio Walerstein. Fotografía: Agustín Martínez Solares, Música: Sergio Guerrero, Duración: 93 minutos, Empresa Productora: Cinematográfica Filmex S.A.

Los Enredos de una Gallega (1951) Dirección: Julián Soler. Intérpretes: Niní Marshall, Fernando Soto, Joaquín Roche (h), Ramón Gay, Sara Montes, Aurora Ruiz. Guion: Luis Alcoriza, Fotografía: José Ortiz Ramos, Música: Manuel Esperón, Duración: 98 minutos, Empresa Productora: Cinematográfica Filmex S.A.

Una Gallega en La Habana (1955) Dirección: René Cardona. Intérpretes: Niní Marshall, Ramón Rivero, Luis de Tejada, Armando Bringuier, Federico Piñero, Ana Bertha Lepe. Guion: Niní Marshall y Carmelo Santiago. Fotografía: Enrique Wallace, Música: Manuel Esperón, Duración: 80 minutos, Empresa Productora: Cinematográfica Filmex S.A. en coproducción con Cuba.

Cleopatra era Cándida (1964) Dirección: Julio Saraceni. Intérpretes: Niní Marshall, Juan Verdaguer, Tito Lusiardo. Estela Molly, Amelita Vargas, Héctor Fuentes, Vicente Rubino, Johnny Tedesco. Guion: Abel Santa Cruz, Fotografía: Américo Hoss, Música: Lucio Milena, Montaje: Jorge Garate. Duración: 90 minutos. Empresa productora: Argentina Sono Film.

La película de Niní (2005) Dirección: Raúl Etchelet. Intérpretes: Niní Marshall, Angelita Edelmann, Amntonio Gasalla, Jorge Luz, Nicolás Mancera, Lino Patalano. Guion: Raúl Etchelet, Fotografía: Jorge Ganem, Música: Rodrigo Pérez, Luis Sánchez Ortega. Duración: 90 minutos. Empresa productora: Winner Producciones

Granada, 2024
ISSN 1988-8848