

METAKINEMA



revista de
Cine e Historia

número 29
2025

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 Transdisciplinarios 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:

Golfus de Roma (R. Lester, 1966). La farsa romana conquista la gran pantalla.

Javier Soto Martínez 5

Godzilla (I. Honda, 1954).

Rafael Parra Martínez 15

2. Recientes filmaciones:

Sin novedad en el frente (E. Berger, 2022). Los fundamentos de la primera guerra mundial en este film.

Sergio Baza de Blas 25

3. A propósito de:

Tomás Moro: *Un hombre para la eternidad*.

Lucía Maldonado Álvarez de Morales 39

4. Ensayo de transversalidad:

El cine de Jerry Lewis contra el nazismo: La guerra de un solo hombre y la imcomprensión de su tiempo.

Jorge Medina Herrera 51

La reaparición de la leyenda regio-funcional en *Mary* (D. J. Caruso, 2024).

Alberto Pino Serradilla 59

Neo-nazi skinheads' depiction through cinema (1980s-2010s).

Eva Gómez Fernández 71

5. Reflexión en torno a:

Relación entre lo militar y la televisión pública española: El caso del crucero Canarias en *Informe Semanal*.

Felipe Campos Salvador 83

Vinland y la llegada vikinga a Norteamérica: entre crónicas y la cultura popular asaudiovisual.

Mario Calvo Asensio

93

6. Hablan los profesionales:

Pablo de Vita, Escritor y crítico cinematográfico.

Entrevista de Mónica Sataráin

101

Soto Martínez, Javier, *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966).
La farsa romana conquista la gran pantalla, *Metakinema*.
Revista de cine e historia, nº 29, 2025, pp. 5-14.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia

Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 1.1 Películas de siempre

GOLFUS DE ROMA (R. LESTER, 1966). LA FARSA ROMANA CONQUISTA LA GRAN PANTALLA

A Funny Thing Happened on the Way to the Forum
(R. Lester, 1966). Roman Farce Conquers the Silver Screen

Grad. Javier Soto Martínez
Historiador y Filólogo Clásico
Universidad de Granada

Recibido el 6 de Marzo de 2025

Aceptado el 6 de Mayo de 2025

Resumen. La fascinación por Roma ha perdurado durante siglos y aún hoy sigue ejerciendo sobre nosotros un poderoso influjo: como dijo Polibio, fue un imperio envidiable e insuperable. Sin embargo, la Roma que hemos heredado a través del cine y otros relatos culturales no es solo mármol, togas y gestas heroicas. *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966) ofrece una mirada distinta y refrescante: resucita la comedia popular de Plauto y la convierte en una experiencia plenamente disfrutable para el espectador contemporáneo. Frente al canon del “cine de romanos” tradicional, la película propone un lenguaje cómico vibrante y desenfadado que revaloriza una faceta menos solemne, pero no menos significativa, del legado romano.

Palabras clave. Plauto, Comedia, Tradición Clásica, Pseudolus, Roma en el cine.

Abstract. Fascination with Rome has endured for centuries and continues to exert a powerful influence on us today. As Polybius once observed, it was an enviable and unparalleled empire. Yet the Rome we have inherited through cinema and other cultural narratives is not merely one of marble, togas, and heroic deeds. *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (R. Lester, 1966) offers a different and refreshing perspective: it revives the popular comedy of Plautus and transforms it into a thoroughly enjoyable experience for the contemporary viewer. In contrast to the conventions of traditional “sword-and-sandal” cinema, the film embraces a vibrant, irreverent comic language that reclaims a less solemn, but no less meaningful, dimension of the Roman legacy.

Keywords. Plautus, Comedy, Classical Tradition, Pseudolus, Rome on Screen.

El cine ha construido en nuestra mente una imagen de una Roma épica y grandilocuente, una Roma colossal y asombrosa cuya grandeza, incluso en momentos de decadencia, infunde respeto y admiración. Es una Roma de togas, de abnegados legionarios que derrotan a los bárbaros con su disciplina y esfuerzo, de grandes espectáculos, como emocionantes carreras de cuadrigas y sangrientas luchas de gladiadores, una Roma engalanada de edificios de níveo mármol y revestida de una pátina heroica y gloriosa.

Películas como *Quo Vadis?* (M. LeRoy, 1951) o *La caída del Imperio Romano* (A. Mann, 1964) han forjado esa visión en nuestra mente. Una Roma presidida por la *gravitas*, entendida como la compostura y la seriedad de la que debía hacer gala todo buen romano. Nuestro paradigma de romano es Marco Vinicio de Robert Taylor o el Livio de Stephen Boyd, personas íntegras que no se dejan corromper por el viciado modelo de los emperadores a los que sirven, el Nerón de Peter Ustinov y el Cómodo de Christopher Plummer. Encarnan además el modelo de soldado valiente, noble y leal que tanta simpatía despierta entre el público general.



<https://www.imdb.com/>

Teniendo esta imagen presente puede parecer más increíble la imagen de la Antigüedad que se desprende de la película *Golfus de Roma* (R. Lester, 1966), dado que rehúye esta elocuencia y esta dignidad que caracteriza a cintas como la pesimista *La caída del Imperio Romano* aludida antes, con la que por otra parte comparte set de rodaje, los Estudios Bronston de Madrid. Frente a la trascendencia del reinado de Nerón con su dramática persecución de los cristianos o el accidentado reinado de Cómodo, sacudido por revueltas en Oriente (suceso en el que se mezcla la revuelta de Avidio Casio, ocurrida durante el reinado de su padre y que también tiene ecos de la secesión del reino de Palmira de Odenato y Zenobia, de mediados del siglo III d.C.), *Golfus de Roma* presenta una situación mucho más banal y cotidiana, un enrevesado lío amoroso entre un joven libre y una prostituta. Este nuevo enfoque supone, además, la explotación de un tema que no había sido tratado en el cine de romanos, la

vida privada, abrazando la secularización y alejándose de la tradicional heroicidad (Romano Forteza, 1995, pp. 248-249). El propio protagonista de la película, el esclavo Pseudolus (Zero Mostel) ya deja claro en la canción que acompaña a los títulos iniciales que no tienen cabida ni dioses ni reyes: “¿Dioses? ¡Ni hablar! ¡No molestéis! ¡Vuelen desvelos lejos también!” (En la versión original el mensaje queda más claro: “¡Nothing for kings! ¡Nothing for crowns!” “¡Nothing of gods, nothing of fate!”). Es una declaración de intenciones que ya aleja del espectador la idea de encontrar a un Julio César, a una Cleopatra o a un Hércules o Perseo.

El primer dato sobre el que me parece conveniente llamar la atención es que esta visión tan trivial no forma parte de una desmitificación moderna de la Antigüedad, ni forma parte del cine paródico de romanos que sucede a la época de esplendor del género (estoy pensando en películas como *Escipión el Africano* de L. Magni, 1971 o *Remo e Romolo. Storia di due figli di una lupa* de M. Castellacci y P. F. Pingitore, 1976), aunque evidentemente contenga claras referencias caricaturescas que remiten a las películas más renombradas del momento. *Golfus de Roma* es la adaptación a la gran pantalla del musical de Broadway *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* con música y letra de Stephen Sondheim y guion de Burt Shevelove y de Larry Gelbart que vio la luz en 1962. El libreto de este musical está inspirado directamente por la comedia romana, principalmente por Plauto, su representante más prolífico y el que gozó de mayor fortuna en cuanto a ganarse el favor del público. Comedias como *El soldado fanfarrón* (*Miles gloriosus*), *Pséudulo* (*Pseudolus*), *Cásina* (*Casina*), *El cartaginesillo* (*Poenulus*), *La comedia del fantasma* (*Mostellaria*), *El Mercader* (*Mercator*) y *Gorgojo* (*Curculio*) nutren la trama de *Golfus de Roma*, haciendo actual un humor con más de 2000 años a sus espaldas. La fuente de la que se sirven, en cambio, grandes títulos como *Los últimos días de Pompeya* (M. Bonnard & S. Leone, 1959), *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959) o *Quo Vadis?* (M. LeRoy, 1951) están inspirados en novelas del siglo XIX.



© MGM Home Entertainment

Vale la pena subrayar dos hechos relacionados con la composición del musical, en primer lugar, el género escogido y la técnica empleada para confeccionar el libreto (que luego será llevado al cine). Atendiendo a la cuestión de la idoneidad del musical para trasladar a la actualidad el teatro romano, hay consenso en que es una opción muy acertada, aunque se antoje rara para el cine *kolossal* más convencional. Esto es debido a la naturaleza de la comedia latina, donde la música tenía un enorme peso por lo que las canciones, más que interrumpir la acción, le dan a la obra en su conjunto un barniz muy plautino (Romano Forteza, 1995, p. 252). Especialmente memorable es el número de *Guapa muchachita ha de servir* (*Everybody ought to have a maid* en la versión original) en la que Pseudolus (Zero Mostel), Hysterium (Jack Gilford), Senex (Michael Hodern) y Lycus (Phil Silvers) aparecen cantando sobre el acueducto de Segovia. Las demás actuaciones también brillan dentro de la película. Con la canción *Hoy de comedia va* (*Comedy tonight* en la versión original) se inicia la película y

actúa a modo de *captatio benevolentiae*. *Mi bien, mi amor* (*Bring me my bride*) es la canción que acompaña a la entrada de Miles Gloriosus (Leon Greene) y supone la presentación del personaje. Otra canción que sobresale es *Amable* (*Lovely*), que se repite hasta en dos ocasiones. En la primera, la cantan Hero (Michael Crawford) y Philia (Annette Andre) y en la segunda se parodia la relación entre ambos personajes, pues la interpreta Pseudolus (Zero Mostel) e Hysterium (Jack Gilford) disfrazado de mujer en lo que constituye una parodia de la propia película.

La técnica de composición no difiere mucho de la manera de proceder de comediógrafos como Plauto o Terencio, como se deduce del prólogo de la comedia *El Eunuco* (*Eunuchus*), en la que Terencio menciona su estilo para escribir las comedias, inspirada en modelos griegos de Menandro, Dífilo y Filemón. El procedimiento habitual se basaba en la *contaminatio*, que consistía en la reformulación de elementos procedentes de dos o más comedias griegas para crear un producto nuevo. En cambio, se consideraba plagio versionar una comedia griega que ya hubiese sido adaptada por otro autor (Martín Rodríguez, 2005, p. 337). Volviendo al prólogo de Terencio, dice que cuando puso en escena *El Eunuco* un espectador lo tildó de ladrón y este calificativo no lo recibió por reescribir la obra homónima de Menandro, sino porque su obra retomaba personajes puestos en escena por Nevio y Plauto en la comedia *el adulador* (*Colax*) (Terencio, *El Eunuco*, vv. 20-45). Aunque tal y como expresa este dato Terencio puede parecer que hubo una colaboración entre Nevio y Plauto para componer *Colax*, lo que seguramente ocurrió fue que el segundo adaptó una comedia del primero, con lo que el sarsinate también habría incurrido en la misma falta de originalidad que le achacaron a Terencio. Teniendo en cuenta lo dicho, hay que aceptar el carácter romano de *Golfus de Roma* tanto en su concepción como en su temática, que no hace más que trasladar al presente situaciones cómicas de las comedias plautinas, poniendo de relieve la buena salud de la que goza el humor romano pese al paso del tiempo. Es un humor atemporal porque se basa en unos universales cómicos que se han mantenido en los más de dos milenios que separan a Plauto de nuestro tiempo. Estos recursos son el error, la suplantación, el engaño y el travestismo, amén de una buena dosis de mamporros (la comedia física o *slapstick*). Es un humor apolítico, y seguramente en ello resida también la vigencia de esta comedia, pues es natural que bromas sobre el político ateniense Cleón (uno de los blancos predilectos de Aristófanes) no sean entendidas por todo el público. La comedia romana carece del compromiso y la militancia políticos que encontramos en el teatro del griego Aristófanes.

En cuanto a la trama, es difícil explicar a modo de resumen el argumento de *Golfus de Roma*. Ya hemos mencionado que la historia gira en torno a un romance difícil que acarrea una pléthora de complicaciones que se traducen en situaciones hilarantes y absurdas. Esta intrincada trama contribuye a dotar de comicidad al argumento, aunque convierta en un verdadero reto la tarea de resumirlo. La acción se sitúa en una calle de Roma en la que hay tres casas, que nos son presentadas en el prólogo. Este prólogo es común en las obras de comedia (hemos comentado más arriba el de *El Eunuco* de Terencio) y servía para captar la atención del público y situar la acción. Exactamente esto ocurre en la película. La película, como ya se ha aludido antes, se abre con un número musical en el que el protagonista, Pseudolus (Zero Mostel) adelanta todos los elementos que vamos a encontrar en la representación, consiguiendo por esta vía captar la atención del espectador. Además, también se ubica espacialmente la historia, al situarla en una calle común romana en la que hay tres casas. Una de ellas es la casa de Erronius (interpretado por Buster Keaton en la que fue su última aparición en la Gran Pantalla), un anciano casi ciego (al más puro estilo de *Rompeterchos*, de Francisco Ibáñez) que busca a sus hijos, secuestrados por piratas. Otra casa es la del proxeneta (lenón en el vocabulario de la comedia) Lycus (Phil Silvers), en la que ha instalado su lupanar. La tercera casa es la del matrimonio compuesto por Senex (Michael Hordern) y Domina (Patricia Jessel), en la que vive su hijo Hero (Michael Crawford) y sus esclavos, entre los que se cuenta el propio Pseudolus (Zero Mostel). Esta ambientación es la canónica de la comedia romana, con la salvedad de que, en el teatro romano, por las limitaciones del medio, la acción tenía lugar en el exterior, mientras que en la película parte de la trama transcurre dentro de las casas. Pese a ello, no cabe duda de que incluso en los decorados la

película es de una gran ortodoxia respecto al teatro plautino. Esta ortodoxia es incluso apreciable en el vestuario, que respeta ciertas convenciones propias de la *comoedia palliata*, como que las prostitutas vistan de amarillo (a excepción de Philia, que viste de blanco para simbolizar su pureza).



© MGM Home Entertainment

Pseudolus, un esclavo taimado y trámpido cuyo principal anhelo es conseguir su libertad, sirve a Hero, un muchacho joven de poco juicio y menor inteligencia que queda prendado de una cortesana que vive en la casa de al lado, Philia. Aprovechando la situación, Pseudolus llega a un acuerdo con su amo: a cambio de su libertad, le promete ingeníárselas para que acabe junto a su amada. Sin embargo, lograr este fin no será fácil. Aprovechando que los padres de Hero no están en casa, la autoritaria Domina y su manejable y lascivo esposo, Senex, Pseudolus y Hero visitan a Lycus para intentar comprar a Philia, quien en realidad ya ha sido vendida a un fiero y vanidoso soldado, Miles Gloriosus. El artero Pseudolus convence a Lycus de que la chica está infectada de una terrible peste y se ofrece para cobijar a la chica hasta que venga a reclamarla el capitán, aunque su propósito es que la muchacha se fuge con Hero en un barco. Lycus accede sin ver el engaño, pero la situación sigue sin resolverse porque Philia se niega a romper su contrato.

Los nombres de los personajes no están elegidos al azar, sino que obedecen a personajes-tipo de la comedia romana. La existencia de estos arquetipos no solo se infiere de la recurrente aparición de ciertos personajes, sino que su uso es constatado por el propio Plauto en el prólogo de su comedia *Captivi (los Cautivos)*, en la que el comediógrafo reconoce la excepcionalidad de la obra en la que “no sale ni el rufián perjurado, ni la pícara de la golfa, ni el militar fanfarrón” (Plauto, *Los Cautivos*, vv. 57-58, trad. de González-Haba, 1992, p. 291). Los nombres son parlantes, pues nos hablan del personaje que lo porta. Pseudolus, por ejemplo, recibe su nombre de la comedia homónima de Plauto. Su nombre resulta de la fusión de la raíz griega *pseudo-* (falso) y la palabra latina *dolus* (engaño) (Martín Rodríguez, 2005, p. 341). Representa el arquetipo del *servus callidus*, el esclavo avisado e ingenioso. Su amo recibe el poco apropiado nombre de *Hero*, es decir, héroe, que contrasta con su personalidad y papel en la obra, que es el del *adulescens amator* (joven enamorado). Su padre recibe el nombre de Senex, “anciano” y representa al viejo verde que llega a convertirse en rival de su hijo. Su esposa es Domina, cuyo nombre significa “señora” y que representa a la esposa con dinero que tiene controlado a su marido y obstaculiza sus aventuras amorosas. Lycus (“lobo”) representa al alcahuete, Hysterium al *servus bonus* y Miles Gloriosus (cuyo nombre significa “soldado fanfarrón”) al guerrero engreído.

La trama se va retorciendo y enredando conforme entran en escena nuevos personajes. Por una parte, Pseudolus consigue involucrar a Hysterium, el adulador esclavo de la casa que en palabras suyas “vive para arrastrarse”. Adoptando una posición casi dominante que entraña una subversión de los roles

establecidos (un factor que añade comicidad y recalca la absurdedad de la situación), Pseudolus ordena a Hero que busque los ingredientes para elaborar un filtro de amor. Este recurso de la alteración del orden normal no es raro en la comedia. Aristófanes en una de sus comedias, *Las Asambleístas*, sitúa a las mujeres como las gobernantes de la ciudad de Atenas, suplantando a los hombres. Del mismo modo Pseudolus adopta la voz cantante, lo que se puede entender también dada la simpleza de Hero quien además está desesperado por estar junto a Philia (*amantes amentes*).

Para contribuir al embrollo, Senex se las arregla para volver a la ciudad sin su esposa con la intención de visitar la casa de Lycus, pero se encuentra con Philia, quien lo toma por el capitán a la que ha sido vendida y se entrega al complacido anciano. La oportuna intervención de Pseudolus aleja a Senex de la casa, que se traslada a la residencia de Erronius para darse un baño con la mala suerte de que Erronius vuelve de su infructuoso vagar en pos de sus hijos. Nuevamente Pseudolus salva la situación al convencer al anciano de que su casa está embrujada y que para liberarla de la maldición que la envuelve debe dar siete vueltas a Roma. Esta manera de avanzar la trama (que como puede verse no hace más que complicarse), además de la consecuente y consabida hilaridad, confiere a la historia un carácter genuinamente romano, pues con sus constantes adaptaciones y ajustes de plan tenemos la impresión de que no existe un guion y que Pseudolus está improvisando. Su sencillo plan inicial se ve truncado y debe estar todo el rato reajustándolo para acomodarse a la nueva situación.



© MGM Home Entertainment

Con Hero recorriendo la ciudad para buscar los ingredientes del filtro de amor (concretamente sudor de una yegua), Philia resguardada en casa esperando la llegada de Miles Gloriosus, Senex en casa de Erronius acicalándose para Philia y Erronius exorcizando su casa dando siete vueltas a Roma, llegan noticias de Miles Gloriosus, que informa a través de emisarios a Lycus de la inminencia de su llegada y de las consecuencias que tendrá que se incumpla el contrato. Para huir de esta suerte, Lycus convence a Pseudolus de intercambiar sus identidades, a lo que el astuto esclavo accede porque quiere impedir que una prostituta de la que se ha enamorado, Gymnasia, sea vendida. Este intercambio añade una capa más de complejidad al argumento, que se complica conforme avanza la cinta.

Se produce por fin la entrada en escena de Miles Gloriosus, el poderoso guerrero que alardea de sus conquistas y victorias. Su entrada es disruptiva en varios sentidos. Si atendemos a los modelos de la comedia latina, hay una diferencia evidente que tiene que ver con su manera de actuar. Mientras que en la película *Golfus de Roma*, Miles Gloriosus (interpretado por el bajo Leon Greene) aparece cantando, este arquetipo de personaje nunca canta en las comedias de Plauto (Pérez Gómez, 2017, p. 195). En cuanto a su desfile “triunfal”, es una parodia de los que aparecen en las películas que podemos tildar de “serias”. Poco tiene que ver el tono divertido de la parada militar de *Golfus de Roma*, con el público tirando verduras a los legionarios, con soldados cayéndose o lanzas enredándose

en la colada con la entrada del nuevo gobernador de Jerusalén (escortado por Mesala) en *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959) o el *Triumphus* del cónsul Quinto Arrio en esta misma película tras su victoria sobre los piratas macedonios y por supuesto dista de la espectacularidad y teatralidad de la entrada de Cleopatra en Roma en la película homónima (J. L. Mankiewicz, 1963). Otra divergencia notable entre el soldado plautino y el Miles Gloriosus de *Golfus de Roma* es que mientras este personaje en la comedia romana es petulante y engreído a la par que cobarde, en la película de Lester se muestra como un guerrero implacable y sanguinario (Martín Rodríguez, 2005, p. 344). En este personaje se aprecia también un guiño a Julio César, pues en una escena aparece dictando unos comentarios sobre sus campañas militares.



© MGM Home Entertainment

Miles Gloriosus se presenta ante Pseudolus (que se hace pasar por Lycus) para reclamar a la joven que ha comprado, a Philia. Pseudolus comprende entonces el engaño de Lycus, pues el avezado general amenaza con la muerte al falso lenón si no se cumple el contrato. Para agasajarlo y ganar tiempo, Pseudolus organiza una bacanal para la tropa de Miles Gloriosus en la casa de Senex. Al mismo tiempo, Lycus descubre que no existe ninguna epidemia de peste y que, en consecuencia, Philia está sana, de manera que vuelve para destapar el engaño. Además, Senex vuelve a casa tras darse su baño en casa de Erronius y Domina regresa sospechando que su marido (al que tilda con buen criterio de viejo verde) ha vuelto a la ciudad para visitar el burdel de Lycus. Con todos los personajes reunidos en casa de Senex (Hero también regresa con el sudor de yegua), Lycus se infiltra en la fiesta, para revelarle la verdad al capitán. Para esta intromisión se recurre a los recursos cómicos universales a los que hemos aludido antes, como los golpes (*slapstick* en inglés) y al travestismo, pues Lycus se disfraza de prostituta.

A partir de entonces, la trama se encamina hacia su conclusión. Pseudolus e Hysterium (que se disfraza de Philia) organizan un funeral falso para hacer creer al capitán que su amada ha muerto, pero al único que engañan con esta pantomima es a Hero, que decide dejarse matar por los gladiadores. La verdadera Philia, al conocer la noticia, se entrega a las sacerdotisas vestales para ser sacrificada (ritual, por otra parte, sin visos históricos). Es Pseudolus de nuevo el que debe enmendar la situación, rescatando a su amo y a la muchacha. En esta parte de la película es fácil apreciar una caricatura de las grandes películas de romanos de la época, pues se parodia un combate de gladiadores (que inevitablemente remite al espectador al *Espartaco* de Stanley Kubrick, 1960) y una persecución en bigas (remedio de la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur*, 1959, o de la trepidante carrera de bigas a través de la madrileña sierra de Guadarrama en *La caída del Imperio Romano*, 1964). La alocada persecución acaba con el apresamiento de Pseudolus y Hero y con Philia en manos de Miles Gloriosus, que propone volver a la ciudad para “una boda rápida y varias ejecuciones lentas”. La muerte de los protagonistas parece inevitable, pero la oportuna intervención de Erronius los salva de su fatal destino. Gracias a

unos anillos, Erronius reconoce a Miles Gloriosus y Philia como sus hijos secuestrados por piratas, reconocimiento que recibe el nombre de anagnórisis. La feliz noticia supone el indulto de Pseudolus y el de Hero, pero no así el de Lycus, que ha estado cerca de vender a una persona libre. Pseudolus intercede por él y consigue a cambio la libertad de Gymnasia.



© MGM Home Entertainment

De este modo, la comedia termina con un final feliz en el que el amor triunfa. Es un amor diferente al usual del teatro romano, donde el amor romántico menudea en favor del amor venal, un amor que tampoco es el principal motor de la acción, aunque lo pudiera parecer, sino que es el pretexto que subyace para que el esclavo astuto, el *servus callidus*, dé buena cuenta de su agilidad de mente y su maña (Pérez Gómez, 2019, p. 136). Estas relaciones de amor no son ajena al cine de romanos tradicional, donde tenemos un ejemplo muy insigne en la película *Cleopatra* (J. L. Mankiewicz, 1963) en la que la relación entre la reina de Egipto y Julio César, en primer lugar, y Marco Antonio, en segundo lugar, es interpretada en caracteres románticos más que en clave política, adaptándola a los gustos del público.

En suma, *Golfus de Roma* representa un brillante ejemplo de cómo el cine puede funcionar como puente entre la cultura clásica y la sensibilidad contemporánea. La comedia romana, en manos de Richard Lester, no solo se conserva, sino que se transforma, cobra nueva vida y se abre a públicos que, quizás, nunca se habrían acercado a Plauto. Esta fusión entre lo antiguo y lo moderno no solo entretiene: invita a repensar el lugar de la Antigüedad en el imaginario cultural moderno y demuestra que el humor también puede ser una forma efectiva de aproximarse con rigor a la historia.

Bibliografía

- CANO ALONSO, P. L., *Cine de Romanos. Apuntes sobre la Tradición cinematográfica y televisiva del Mundo Clásico*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2014.
- FONTANA ELBOJ, G. (introd., trad. y notas), *Terencio, Comedias II*, Gredos, Madrid, 1982.
- GONZÁLEZ-HABA, M. (introd., trad. y notas), *Plauto, Comedias I*, Gredos, Madrid, 1992.
- LILLO REDONET, F., *El cine de romanos y su aplicación didáctica*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1994.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M., “Contaminadores contaminados: elementos plautinos y terencianos en *Golfus de Roma* (Richard Lester, 1966)”, en SANTANA HENRÍQUEZ G. et alii (eds.), *Con quien tanto quería. Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria, 2005, 337-348.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “El cine de romanos”, en GARCÍA GONZÁLEZ, J. M. & POCIÑA PÉREZ, A. (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad de Granada, Granada, 1996, 235-261.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “*Miles y milites* en la comedia de Plauto: un rol en busca de personaje”, *Florentia Iliberritana* 28 (2017), 187-198.
- PÉREZ GÓMEZ, L., “Transformaciones de las máscaras de la comedia plautina en *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* de Richard Lester”, en UNCETA GÓMEZ, L. & SÁNCHEZ PÉREZ, C. (eds.), *En los márgenes de Roma: la antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*, Catarata/UAM, Madrid, 2019, 134-150.
- ROMANO FORTEZA, A. “*Golfus de Roma* (A funny thing happened on the way to the forum), un palimpsesto cinematográfico”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 9 (1995), 247-256.
- SILVEIRA CYRINO, M., *Big Screen Rome*, Blackwell, Malden (MA), 2005.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 1.2 Películas de siempre

GODZILLA (I. HONDA, 1954)

Godzilla (I. Honda, 1954)

Grad. Rafael Parra Martínez
Historiador
Granada

Recibido el 17 de Junio 2025

Aceptado el 29 de Julio de 2025

Resumen. *Gojira* es la película que inició la franquicia que en Occidente conocemos como *Godzilla*, una de las más longevas y célebres del cine. Sin embargo, la película no sólo destaca por la franquicia que inició, sino por su representación de cómo se vivieron eventos como la Segunda Guerra Mundial o los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki, algo que queda claro a la hora de analizar el diseño del monstruo, el uso de la metáfora, reflexionar sobre ciertos diálogos y tramas de la película y un largo etcétera. Así, *Gojira* es un interesante ejemplo de cómo el cine, incluso el de ficción, puede ser una herramienta útil para el estudio de la Historia en general o de disciplinas como Historia de las Mentalidades.

Palabras clave. *Gojira*, Cine de ficción, Historia, Metáfora, Japón.

Abstract. *Gojira* was the start of the franchise known in the West as *Godzilla*, one of cinema's longest running and most famous franchises. However, the film is also relevant due to its representation of how events such as World War II or Hiroshima and Nagasaki's atomic bombings were experienced at the time, something made clear when analysing the monster's design, the use of the metaphor, reflecting on certain dialogues or subplots present in the film and a large etcetera. Thus, *Gojira* is an interesting example of how cinema, even fictional cinema, can be an useful tool when studying History in general and disciplines such as History of mentalities.

Keywords. *Gojira*, fictional cinema, History, Metaphor, Japan.

Si ya de por sí el uso del cine como fuente para estudiar la Historia es visto con recelo y rechazo desde numerosos sectores académicos, plantear el análisis de películas ficticias sería tratado como ridículo por estos sectores. Sin embargo, las obras de ficción contienen inspiración en eventos históricos reales, expresan ciertas mentalidades y puntos de vista representativos de la época en que fueron realizadas y referencias continuas a la realidad. Hayden White ya habló sobre la inclusión de lo “imaginario” a la hora de hacer Historia, señalando que la inclusión de un discurso imaginario no quita realidad a los eventos ya que, además, el pasado que intentamos reconstruir en el ámbito histórico no puede sino ser imaginado. Conocemos eventos que ocurrieron, pero no hemos vivido esa época, a lo que aspiramos es a unir esos eventos para crear una imagen del pasado que es inevitablemente imaginaria (White, 1984: 2-33).

Así, no sería tan descabellado como parece afirmar que a través de la ficción también se puede hacer Historia, evidentemente separando lo que más se acerca a “imaginación” de lo más cercano con lo “real”. *Gojira*, estrenada en Japón en 1954, es un gran ejemplo de cómo dentro del cine de ficción y de terror se pueden encontrar representaciones y comentarios relevantes para el estudio de la Historia y de la Historia de las Mentalidades. La versión original del filme cuenta con un poderoso y claro mensaje antinuclear y una reflexión sobre el estado de Japón tras los desastres de la guerra y el control estadounidense, usando al monstruo como una metáfora de las calamidades que atravesaba el país.

Empezando por el título del filme, la palabra *Gojira* es una combinación de las palabras japonesas para gorila (*gorira*) y ballena (*kujira*); por tanto, su nombre nos puede dejar caer que el monstruo se va a mover no sólo por tierra sino por agua. Y precisamente esto nos demuestra el inicio del filme, en el que Godzilla (1) sale de las profundidades del mar para hundir un barco pesquero. Se nos cuenta que varios barcos se están hundiendo y que los peces están empezando a escasear en el mar, ante lo cual los ancianos de la isla de Odo afirman que se debe tratar de Godzilla (Jakubowski, 2017: 6).

La escena del barco nos puede recordar a un incidente que ocurrió en Japón unos meses antes del estreno de la película: el incidente del *Lucky Dragon 5*. Este barco era un atunero que se encontraba navegando por el este del atolón de Bikini cuando se hizo la prueba de la bomba de hidrógeno (el barco estaba fuera de la zona de restricción, a 150 km de distancia). La explosión también afectó al viento, y su contaminación radioactiva terminó alcanzando a los marineros (que, asustados por la explosión, intentaron salir de ahí, pero el barco no era lo suficientemente rápido), que estuvieron demasiado tiempo expuestos a la ceniza radioactiva de la explosión y probaron agua también contaminada. Así, dos semanas después (cuando ya volvieron a tierra firme), los 23 marineros empezaron a caer enfermos de lo que ahora llamamos radiotoxemia (Bellés, 2017: 95-99).

El incidente del *Lucky Dragon 5* es la clara inspiración para la escena inicial del largometraje y una clara inspiración para el resto de la película (el final también se da en el mar y, aunque de pasada, se mencionan problemas con el pescado). Tomoyuki Tanaka se dio cuenta de que el incidente (y, en general, el terror nuclear en la población japonesa) podría traducirse a una película aprovechándose de la creciente popularidad de las películas sobre monstruos. Incluir algo tan similar a un accidente reciente que conmocionó a la población hizo que la audiencia pudiera percibir fácilmente el mensaje que quería transmitir la película y lo que representaba, no porque fuera un *kaiju* el que atacó al barco, sino porque lo representado se acercó más a hechos que realmente acontecieron. La película será de ficción, pero los eventos que acontecen, las reacciones ante éstos y los temas tratados eran de rabiosa actualidad, demostrar esa unión entre realidad y ficción (y, por tanto, el valor histórico que tienen la película y el estudio de ésta) es el objetivo principal de este análisis.

En la película se nos cuenta que Godzilla es un animal de época jurásica que quedó sumido en un largo sueño en las profundidades del mar hasta que fue despertado por las pruebas atómicas. Esto podría ser visto como la naturaleza defendiéndose a sí misma. Es decir, Godzilla sería la representación de

la naturaleza tomando la forma de un dinosaurio mutado por la radiación, respondiendo con dureza a los ensayos nucleares, que serían abominaciones contra la naturaleza. Esta sensación de venganza se refleja en su rostro, que se asemeja a una sonrisa, como si disfrutase causando esta destrucción.

Pero el monstruo también tiene una dimensión nacional con respecto a Japón. Es el sentimiento de culpa (pues fueron ellos los que empezaron la guerra), el castigo que reciben y su misma furia. Godzilla no sólo se identifica con las bombas que atacaron a Japón, se identifica con las víctimas de éstas, con la furia de la naturaleza ante estas bombas y con los propios japoneses, representando sus sentimientos tras la guerra (Stewart, 2015: 2-3). El monstruo es una encarnación del lado oscuro de Japón que el país se negaba a ver, cómo el negarse a salir de sus creencias tradicionales del espíritu de pelea y el creerse invencibles habían llevado a su propia destrucción (Wallach, 2014: 12).



Godzilla. Escaneo de la fotografía original
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=130132849>

Esta complejidad de valores que representa el monstruo es un reflejo de la relación entre la población japonesa y sus monstruos, diferente a la que tiene la estadounidense y la que, por tanto, nos ha llegado al resto de Occidente. En el cine estadounidense, los monstruos son atacantes externos que amenazan los valores y la estabilidad del país. Por el contrario, en el cine japonés hay una relación muy profunda entre la sociedad y los monstruos, mostrando una mayor simpatía hacia éstos. Los monstruos japoneses muestran un nombre y una personalidad definida, mientras que en las películas estadounidenses de monstruos o desastres de los años cincuenta las entidades no son tratadas así, siendo “los otros”, como se refleja en películas como *Them!* (1954, dir. Gordon Douglas).

Esto se explica por la perspectiva de la Otredad, diferente en las dos culturas, mientras que en Estados Unidos se trata al Otro como un agente de otra cultura, en Japón se reconoce al Otro como un miembro de su misma cultura. Godzilla no llega de fuera, Godzilla estaba activo en el subsuelo y no era un desconocido para la población, los ancianos de la isla no tardan mucho en reconocerle. Esto da aún más fuerza a la visión de que no es sólo la bomba atómica, es la naturaleza furiosa por los ensayos nucleares, es lo ancestral castigando a la sociedad por sus errores. Godzilla no es sólo un monstruo que representa la amenaza nuclear, como se ha mencionado anteriormente, es también la reacción de la naturaleza ante ésta y la furia y la humillación de la población japonesa (Noriega,

1987: pp. 5-7). El diseño del monstruo también nos da indicios de esta asociación con la humanidad. Principalmente se trata de una mezcla entre un dinosaurio y un dragón, pero en el diseño se esconde cierto antropomorfismo, como unas pequeñas orejas o su bipedismo, además de una piel agrietada de forma que parezca que ha sufrido quemaduras (igual que las víctimas de las bombas), decisiones muy conscientes para que se dé una conexión y hasta cierta empatía con el monstruo (Bellés, 2017: pp. 115-118).

Esta situación también es importante a la hora de lidiar con el monstruo al tratarse de una representación del estado de Japón en 1954 y de las ansiedades de la población ante ese estado de transición entre un Japón imperial y un Japón moderno industrial, proceso afectado además por la intervención estadounidense. En consecuencia, la fuerza bruta no puede ser la solución para pacificar Japón y librarlo del monstruo, algo justificado en el filme en la resistencia de Godzilla incluso a las bombas que le despertaron de su letargo. Esto también enlaza con la representación de Godzilla como una fuerza de la naturaleza y nos permite compararlo con desastres naturales como un tsunami o un terremoto, desastres que aparecen sin previo aviso y que dejan a la humanidad indefensa. La tecnología, cuyo avance fue el que provocó el despertar de Godzilla y sus mutaciones, tampoco se muestra capaz de frenarlo, como se evidencia en la escena en la que el monstruo destruye los postes de electricidad que debían frenarle.

Aunque en cada película de la saga se lida con el monstruo de forma diferente, en *Gojira* la solución acaba siendo el destructor de oxígeno del doctor Serizawa, un invento que tenía oculto por temor a que se convirtiera en una nueva arma de guerra, pero que se acaba usando cuando Serizawa se da cuenta del destrozo que hace Godzilla. El arma consigue frenar al monstruo, pero Serizawa decide morir con él para llevarse el secreto de su arma a la tumba. Esto es una admisión de la necesidad de modernización de Japón sin que esta implique el uso de armas de devastación en la guerra, por esto Serizawa debe morir con Godzilla, Japón debe aceptar la modernización y seguir adelante y unido tras la devastación, pero sin recurrir a usar armas de este tipo. La frase que cierra la película dicha tras confirmar que el monstruo ha sido derrotado lo dice todo muy claro: otro Godzilla acabará volviendo si se siguen haciendo los ensayos nucleares. La naturaleza ha sido calmada y la crisis superada, pero se debe aprender de la experiencia y no volver a caer en los mismos errores.

La frase con la que cierra la película no es sólo interesante por su lapidaria afirmación, que deja bien claro el mensaje del filme, es importante valorar que es dicha por el doctor Yamane, un paleontólogo que durante gran parte del recorrido de la película se muestra en contra de acabar con Godzilla, admirando las cualidades del monstruo y prefiriendo que sea capturado para su estudio científico. Sin embargo, tras haber presenciado la destrucción de la que fue capaz y el sacrificio necesario para derrotarle, acaba prefiriendo que no vuelva a surgir un Godzilla nunca más.

Con esto se pretende criticar a los científicos del Proyecto Manhattan que desarrollaron la bomba atómica, por haber usado su genio científico en algo tan destructivo. Con el doctor Yamane dándose cuenta de que era necesario acabar con Godzilla, la película pide a los científicos norteamericanos (sin mostrar rabia o deseo de venganza, más bien deseo de paz) que no sigan desarrollando armas de destrucción masiva y no causen otra aniquilación similar (Stewart, 2015: 6-8). Con el tiempo, hemos descubierto que, de hecho, el líder del Proyecto Manhattan, J. Robert Oppenheimer, acabó sintiendo mucha culpa por la devastación que causó su creación, estableciendo así un paralelismo incluso mayor con la realización final del doctor Yamane.

Un aspecto que refuerza esa dualidad de valores que representa Godzilla y que le otorga más fuerza como símbolo japonés es su origen en el dragón asiático (además de los dinosaurios, tema que ya se ha comentado al analizar a Godzilla como una fuerza de la naturaleza). Godzilla es una modernización del dragón asiático tradicional, ambos son entes primordiales que habitan en las profundidades

del planeta y que emergen al ser despertados. Un punto interesante es el aliento que emiten: los dragones acuáticos japoneses eran capaces de emitir vapores venenosos, que en el caso de Godzilla se convierten en el característico aliento atómico para mostrar la intoxicación provocada por las pruebas atómicas. Los dragones, al igual que Godzilla, representan una dramatización de las inquietudes de la sociedad en un momento determinado y la presencia de ambos genera admiración, aunque en el caso del monstruo esa admiración se convierte en terror (Bergesen, 1992: 9-11).



<https://medium.com/@nick.mantisshrimp/godzilla-1954-the-king-rises-a3cf671aec00>

La primera vez que en la película nos cuentan quién es Godzilla se nos muestra una representación más religiosa, pues los ancianos de la isla de Odo hablan de cómo éste es un ser ancestral de los océanos, venerado en la isla y a quien se le sacrificaban mujeres jóvenes. Con esto, podemos establecer una relación entre Godzilla y la divinidad japonesa Ryujin. Ryujin es la deidad de los océanos, un dragón que habita en sus profundidades y es capaz de controlar las tormentas, además de ser un símbolo de buena fortuna para la pesca y el, según la tradición, abuelo del primer emperador de Japón. Godzilla es otro dragón que reside en lo más profundo del océano y su despertar viene acompañado de tormentas y problemas con la pesca, siendo así una suerte de versión maligna de Ryujin que ha sido deformada por la radiación, reforzando aún más la asociación de Godzilla tanto con la naturaleza como con la tradición japonesa y sus consecuencias. ¿Qué mejor forma de mostrar un choque con los valores tradicionales y el lado oscuro de la sociedad japonesa que mostrar una versión terrorífica y destructiva de una divinidad ancestral benévolas y fundadora de la línea de sangre imperial? (Wallach, 2014: 13-20).

Esto nos permite establecer un interesante paralelo entre Godzilla y la mitología en general. Tradicionalmente, los mitos se han usado para explicar fenómenos desconocidos de un alcance superior a lo humano: las estaciones, el paso del tiempo, los fenómenos naturales... Aunque la razón y la ciencia desplazasen a los mitos para explicar el conocimiento, éstos no han desaparecido del todo, especialmente permaneciendo en el arte y camuflándose con lo religioso. No es extraño

que las calamidades hayan tenido cierta forma de representación en un intento de darle forma a sus temores. Ejemplos de esto pueden ser los cuatro jinetes del Apocalipsis o el uso de esqueletos para representar plagas o la muerte como concepto. *Gojira* se podría ver como una versión moderna de esas manifestaciones artísticas de calamidades (con, como se ha visto, una muy fuerte inspiración en la cultura y la religión japonesa), usando el cine en vez de la pintura o la escultura. Si, por ejemplo, imágenes realizadas durante una epidemia de peste pidiendo ayuda a Dios son usadas como expresiones históricas de las epidemias en la Edad Moderna, ¿por qué no usar *Gojira* a la hora de estudiar cómo vivió la población japonesa las bombas atómicas y los ensayos nucleares?



El escape de Tamatori de Ryujin y sus criaturas marinas, Utagawa Kuniyoshi

Otro punto interesante de análisis es cómo se nos muestra la población sufriendo el ataque de Godzilla en Tokio. Una vez descubierta la existencia del monstruo, ya se hacen paralelismos entre sus ataques y los bombardeos atómicos, como cuando una mujer se lamenta de vivir eso tras haber escapado por poco de Nagasaki. Una vez Godzilla empieza su ataque a Tokio, las imágenes son devastadoras, la ciudad está arrasada y en llamas (hay incluso planos en los que el monstruo es apenas reconocible, más allá de su figura, es un elemento más del caos y la destrucción), madres entre la destrucción intentando consolar a sus hijas, niñas asustadas en refugios separadas de sus madres y reportajes de televisión que muestran las ruinas de la ciudad y a supervivientes rezando, pidiendo el fin del terror. Aunque el filme trate sobre el ataque de un monstruo, estas imágenes son claras representaciones de cómo se vivieron los bombardeos a Tokio en 1945 y los ataques con bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki.

La emoción que se siente por ver a la población aterrada potencia también el aspecto de horror de la película, pues se ve muy claro el horror real que representan estas imágenes. Nuevamente, como ya se hacía al principio con el barco que hunde Godzilla y sus similitudes con el *Lucky Dragon 5*, la película nos muestra vivencias reales de la población en un contexto ficticio, solo que esta vez la

destrucción es a mayor escala. El terror que busca generar esta película no es temor hacia un monstruo como Godzilla, es el horror de ponerse en la piel de los japoneses que sufren su ataque y de verse en una situación similar. Si verla en 2024, 70 años después de su estreno y en otro país, ya puede despertar estas emociones, no es de extrañar la reacción de la población japonesa a esta película en 1954, ya que debieron enfrentarse a sus propios traumas del pasado a la hora de verla. No cabe duda de que esto es explicación de su éxito y de cómo Godzilla sigue tan vivo actualmente. Este éxito también es prueba de que la película es representativa de la mentalidad de la sociedad japonesa en la época y debe ser tenida en cuenta a la hora de analizar las consecuencias de la bomba atómica, más allá de las víctimas y los daños, el trauma y el terror, todos los sentimientos recogidos en el filme.



Representación de la epidemia de peste de Londres de 1625
<https://www.sciencephoto.com/media/300629/view/plague-in-london-1625>

Estas escenas de destrucción consiguen transmitir este sentimiento porque nacen del trauma de un director que había presenciado los desastres de las bombas. Ishiro Honda, quien había sido reclutado por el ejército en 1934 y había ascendido varios rangos durante la guerra, fue capturado por el Ejército Nacional Revolucionario chino en 1944, volviendo a Japón en 1946. En su vuelta a Tokio, pasó por Hiroshima, quedando horrorizado ante la devastación. Por tanto, lo que vemos en *Gojira* es una reconstrucción de lo que vio el propio Honda (Wallach, 2014: 4).

Por tanto, el interés histórico del filme va incluso más allá de su discurso y su impacto con la construcción de un mito y un símbolo contemporáneo japonés y anti armas nucleares, pues es la forma en la que alguien que presenció las ruinas de Hiroshima y de Tokio plasmó lo que observó, una forma de dar un testimonio como podrían ser las memorias o una entrevista añadiendo elementos de ficción y aprovechando el medio cinematográfico para que la calamidad no sea simplemente leída o escuchada, sino vista. Que se plasme en una película y veamos a los actores sufriendo el ataque del monstruo y las escenas de los rezos o la asistencia a enfermos crean de forma más sencilla empatía con las víctimas. Además, aunque el monstruo sea ficticio, ya ha quedado demostrado que representa hechos muy reales y es una muy fuerte simbología del momento que atravesaba Japón en la época. Así, la película consigue de forma muy efectiva lanzar un mensaje no sólo sobre las bombas atómicas, sino también sobre qué había llevado a Japón a acabar así y la crisis social que había producido vivir acontecimientos tan terroríficos como los bombardeos como humillantes por la derrota en la guerra. De hecho, podríamos decir que así la figura de Godzilla contribuye más a que la película construya un discurso que si se hubieran limitado a usar las bombas atómicas para reducir elementos de ficción.



La destrucción de Tokio con un Godzilla apenas visible
© Classic Media

La asimilación entre Historia y narrativa de Hayden White nos podría permitir liberarnos de los prejuicios más tradicionales y científicas sobre cómo se debe construir un relato histórico y aceptar que incluso para las obras históricas tradicionales, los autores presentan diferentes formas de mostrar su narrativa (romance, tragedia, comedia y sátira), por lo que no estarían demasiado alejados de los cineastas que puedan también hacer una obra histórica en sus filmes siguiendo esos diferentes tipos de narrativa. También es importante señalar que White reconoce la metáfora (entre otras) como una estrategia sacada de la poesía que usa el historiador a la hora de narrar sus hechos (Aurell, 2006: 8-12).

La metáfora es precisamente lo que es Godzilla, es la herramienta que usa Honda para explicarnos el peligro y los daños de las armas nucleares y los valores culturales y tradiciones que habían llevado a Japón a iniciar una guerra que no podía ganar sin reparar en el coste humano que el conflicto conlleva. Si superamos los prejuicios y prestamos atención a otras formas diferentes de expresión, podremos encontrar perspectivas mucho más valiosas de lo que serían a simple vista. *Gojira* es un caso conocido y sobre el que hay mucha bibliografía por su éxito y la evolución de la saga, así como sus influencias (asunto que será desarrollado posteriormente), pero debe de haber muchos más casos similares en los que el cine haya mostrado narrativas históricas, pero por prejuicio primero del cine como medio y segundo de la ficción y la metáfora podemos estar perdiéndonos perspectivas y mentalidades más que dignas de estudio.

Sin embargo, no sólo debemos fijarnos en Godzilla y su destrucción a la hora de analizar el comentario de la película. Parte importante del metraje es dedicado a un triángulo amoroso entre la hija del doctor Yamane, Emiko, el doctor Serizawa (con quien Yamane pretendía casar a su hija) y el marine Ogata. Emiko está enamorada de Ogata, su rechazo a una unión concertada con Serizawa significa también un rechazo al deseo de su padre y, por lo tanto, a la tradición japonesa. Tampoco es coincidencia, pues, que sea Ogata quien cuestione abiertamente la petición de Yamane de capturar a Godzilla con vida, un insulto a la autoridad de Yamane y su posición como experto a la que se suma el insulto a su posición de padre de Emiko por el desafío al matrimonio concertado con Serizawa. Así, la película nos muestra cómo la guerra no sólo supone la pérdida de vidas y la devastación, sino también pérdida de valores morales tradicionales ante la humillación de la derrota y el cuestionamiento de qué había fallado, siendo una posibilidad de entrada de nuevos valores y formas de comportamiento. Por tanto, esta trama que podría parecer alejada del mensaje antinuclear de la película está fuertemente relacionada con el cuestionamiento de las tradiciones que también representa Godzilla (Wallach, 2014: 7-12).

Por supuesto, si aceptamos que el cine es un medio válido de conocimiento histórico en la que los creativos son capaces de difundir discursos históricos, este discurso también debe ser analizado críticamente al igual que el resto de obras históricas independientemente del medio. Esto no quiere decir buscar con lupa imprecisiones, sino preguntarnos qué discurso se quiere transmitir, qué se dice y, especialmente, qué se omite. Fangling Wang criticó el mensaje de *Gojira*, alegando que presentaba a los japoneses como víctimas e ignorando la responsabilidad del país nipón en la guerra.

Para Wang, la alegoría de *Gojira* es antinuclear y antiestadounidense, y en el filme se nos representa una nación inocente y víctima, eludiendo alusiones a las atrocidades cometidas por el país nipón durante la guerra. Esto se hace, por ejemplo, excluyendo a los militares de la película, lo que serviría para mostrar inocencia e indefensión. Wang señala que la escena en la que Yamane explica a la Dieta qué es Godzilla y los políticos debaten si sería sensato revelar esa información al público es una crítica a la Dieta de la época del control estadounidense, con los políticos velando por proteger los intereses de EE.UU en vez de los de su país. Otra forma de criticar a EE.UU y mostrar a Japón por encima sería el sacrificio de Serizawa, siendo éste una forma de realzar a los científicos japoneses, que prefieren morir antes de que sus invenciones puedan ser usadas para cometer atrocidades, frente a los estadounidenses que le dieron las bombas atómicas al ejército. Por tanto, a quien se debe seguir es a los científicos japoneses, mientras que de los americanos hay que recelar. Además, la muerte de Serizawa sería un sacrificio para “purificar” Japón del dolor y las atrocidades de la guerra, representadas en *Godzilla* por la empatía con los monstruos ya comentada anteriormente (Wang, 2018: 2-10).

Si bien es cierto que los japoneses no se han mostrado demasiado dispuestos a admitir sus crímenes de guerra durante la Segunda Guerra Mundial y que en *Gojira* no se mencionan estos crímenes, el análisis de aspectos del monstruo como su inspiración en Ryujin o su reflejo con la sociedad japonesa y sus valores tradicionales podrían servir de contraargumento a las críticas de Wang sobre la película presentando al país como solamente una víctima. Es entendible asumir que el filme va a mostrar a Japón más como una víctima sin tener en cuenta sus delitos de guerra, pues esa ha sido la mentalidad dominante en el país nipón, pero eso no le quita valor a la hora de hacer una mirada histórica a la película, pues también nos enseña ver cómo se veía el pueblo japonés a sí mismo y las lecturas que hacían de la guerra (que, como veremos posteriormente, estas posturas tienen cierta vigencia todavía). Es importante que, si queremos analizar los valores históricos que pueden transmitir las películas, especialmente aquellas que hacen referencia o al presente o a un pasado cercano, sepamos valorar que los mensajes que puedan venir del cine sean tomados con mirada crítica.

En conclusión, el análisis de *Gojira* muestra una película que contiene mucho más de lo que puede parecer ahora. La película es capaz de ir demostrando más y más profundidad, de una aparente película de *kaijus* a una metáfora nuclear, a una representación de las tradiciones japonesas y las bombas atómicas destruyendo el país y obligando a realizar una reconstrucción no sólo de su infraestructura destruida, sino de sus valores. Por tanto, también permite afirmar su relevancia y cómo puede ser una herramienta de conocimiento tanto de Historia de Japón como de Historia de las Mentalidades.

Gojira es también el inicio de una de las sagas cinematográficas más longevas de la gran pantalla. Godzilla evolucionó, convirtiéndose en un símbolo de Japón y de su historia, algo que confirman los últimos estrenos japoneses de la saga, los cuales, tomando clara inspiración de la original, continúan usando al personaje para mostrar conflictos contemporáneos del país o cómo los propios japoneses miran a su pasado. A pesar de que sea un personaje ficticio, el vínculo de Godzilla con la realidad y con Japón es innegable.

Sin embargo, *Gojira* es solamente un ejemplo de una película de ficción con mucho que ofrecer para la Historia. Existen multitud de películas, quizás menos reconocidas por diferentes factores (mala taquilla, malas críticas, no haber conseguido difusión fuera de sus países de origen, provenir de

creativos independientes...), que son capaces de contarnos tanto o más que *Gojira*, sean películas históricas, sean películas de ciencia ficción, terror o del género que sean.

El arte es el medio de expresión humana, si nos cerramos al arte y sólo nos centramos en las fuentes más tradicionales, nos estamos privando de mucha información, de diferentes perspectivas y de fuentes muy ricas que nos pueden permitir un mejor entendimiento del pasado. Quizás jamás aspiremos a llegar más lejos que crear ficciones narrativas que relaten hechos históricos, pero condenar al olvido o a la indiferencia las voces de creativos y artistas hará que estos acercamientos sean más lejanos a la realidad y que nunca podamos entender del todo cómo se pensaba en diferentes épocas. Si hacemos el esfuerzo de analizar una película y ver qué nos quiere decir, podremos encontrar testimonios como este de otros muchos eventos históricos.

Sin ser bajo ningún concepto un sustituto de la literatura, el cine es una fuente diferente que puede aportar muchísimo a la Historia con sus ventajas, sus limitaciones y sus peculiaridades; enriquezcamos nuestro conocimiento con formas que las obras escritas no podrían emplear: permitiendo ponerles una voz concreta a ciertos personajes, poder sentirnos inmersos con la música y el vestuario... Por tanto, valoremos al cine, escuchemos y analicemos qué nos quieren decir los cineastas. Usemos lo imaginario para construir un pasado más real.

Notas

(1) Para evitar confusiones, se ha usado el nombre occidental (“Godzilla”) a la hora de nombrar al monstruo y el nombre japonés para referir al título del filme.

Bibliografía

AURELL, J., “Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia”, *Anuario filosófico* 39, 3 (2006), 625-648.

BELLÉS GARCÍA, J., *Godzilla y la cristalización de la amenaza nuclear. La época dorada del cine Kaiju Eiga y ciencia ficción japonesa (1954-1965)*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2017.

BERGESEN, A., „Godzilla, Durkheim and the World-System, *Humboldt Journal of Social Relations* 18, 1 (1992), 195-216.

JAKUBOWSKY, C.R., *Gojira, King of the Bombs!: Godzilla and Nuclear Scientists Against the Atomic Threat, 1946-1956*, Honors Thesis, State University of New York University at Buffalo, 2017.

NORIEGA, C., „Godzilla and the Japanese Nightmare: When „Them“ is U.S“, *Cinema Journal* 27, 1 (1987), 63-77.

STEWART, D., *Gojira: characterization of devastation*, Film and Media Studies 315, 2015. <https://thedanstewart.com/wp-content/uploads/2018/04/research-paper-gojira-2nd-draft.pdf>

WANG, F., „Presenting an Innocent Nation: Critique of Gojira (1954)‘s Reflections on Japan’s WWII Responsibility“, *Gnovis. A journal of communication, culture & technology* (2018), 1-11, hdl.handle.net/10822/1052866

WALLACH, R., „You Have Your Fear: Radiophobia, Myth and Cultural Trauma in Ishiro Honda’s Godzilla (1954)“, *Humanities & Technology Review* 33 (2014), 34-69.

WHITE, H., „The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory“, *History and Theory* 23, 1 (1984), 1-33.

Baza de Blas, Sergio, *Sin novedad en el frente* (E. Berger, 2022). Los fundamentos de la primera guerra mundial, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 25-38.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia

Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 2 Recientes filmaciones

SIN NOVEDAD EN EL FRENTE (E. BERGER, 2022) LOS FUNDAMENTOS DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

All Quiet on the Western Front (E. Berger, 2022) *The foundations of the First World War*

Grad. Sergio Baza de Blas
Historiador
Valladolid

Recibido el 2 de Enero de 2025

Aceptado el 14 de Febrero de 2025

Resumen. A lo largo de los años, los historiadores han buscado comprender los cimientos que dieron origen a la Primera Guerra Mundial. La relevancia de este conflicto ha llegado a verse reflejada numerosas veces en el cine. La película *Sin novedad en el frente* (2022), de Edward Berger, es un claro ejemplo, a través del cual podemos explorar los fundamentos que rigieron esta contienda, tales como el nacionalismo, la propaganda, la guerra de trincheras, las relaciones políticas entre los países beligerantes y las cicatrices psicológicas que dejó la guerra global. En este trabajo exploramos cómo la narrativa visual arroja luz sobre estos temas que forjaron la Gran Guerra, así como la convergencia cada vez más plausible sobre el arte cinematográfico y la historia global.

Palabras clave. *Sin novedad en el frente*, Primera Guerra Mundial, Historia y cine, Cine bélico, Frente Occidental, Trincheras, Guerra tecnológica, Armisticio.

Abstract. Over the years, historians have sought to understand the foundations that gave rise to the First World War. The significance of this conflict has been reflected on numerous occasions in cinema. Edward Berger's 2022 film *All Quiet on the Western Front* is a clear example through which we can examine the underlying forces that shaped this war, such as nationalism, propaganda, trench warfare, political relations among the belligerent nations, and the psychological scars left by global conflict. This paper explores how visual narrative illuminates these themes that forged the Great War, as well as the increasingly plausible convergence between cinematographic art and global history.

Keywords. *All Quiet on the Western Front*, First World War, History and cinema, War films, Western Front, Trenches, Technological warfare, Armistice.



Paul Bäumer en el frente
(Berger; 2022: 02:07:00)

Sin novedad en el frente (2022), dirigida por Edward Berger, narra los últimos años de la Primera Guerra Mundial desde la perspectiva de un soldado alemán y sus camaradas en las trincheras. Este filme se destaca como una de las adaptaciones cinematográficas más impactantes de la novela homónima de Erich Maria Remarque, siguiendo la estela de las versiones anteriores de 1930, dirigida por Lewis Milestone, y de 1979, a cargo de Delbert Mann. Todas ellas son testimonio del poder del arte cinematográfico para explorar los fundamentos históricos, éticos y humanos de un conflicto que transformó el mundo de manera irreversible.

La película aparte de buscar la crudeza y la carga emocional de la novela de Remarque, también explora los fundamentos subyacentes al conflicto bélico y cómo estos se manifiestan en el campo de batalla. La Primera Guerra Mundial fue un conflicto caracterizado sobre todo por el estancamiento en frentes extensos y trincheras, dando una nueva forma de guerra caracterizada por la inmovilidad y el derramamiento de ríos de sangre, principalmente causado por la incorporación de nuevas tecnologías de guerra. La película de Berger a través de su representación visual y narrativa busca capturar la naturaleza estática y la tensión continua de este conflicto, donde los soldados vivieron en condiciones infrumanas donde se enfrentaban bajo la constante amenaza de la muerte.

Es sobre todo a partir de la visión de los ojos de los soldados alemanes, y en particular de su protagonista Paul Bäumer, que vemos reflejada su evolución a través de la guerra. Pasando de ser jóvenes idealistas profundamente convencidos de su sentimiento patriótico, a la camaradería forjada por la adversidad y la pérdida de sus seres queridos, moldeando profundamente sus espíritus en el campo de batalla. *Sin novedad en el frente* revela las cicatrices físicas y psicológicas que este conflicto dejó en una generación de jóvenes. Además de ello la incorporación de un nuevo hilo argumental, en el que se explican las negociaciones en el frente para el armisticio entre los países beligerantes a través de la figura de Matthias Ezberger, completa la historia en la visión del desastre y la inutilidad de la guerra. Berger, de esta forma, pretende contribuir a un diálogo contemporáneo sobre los horrores de la guerra permitiendo que una nueva generación de espectadores reflexione sobre un conflicto que cambió la historia de Europa y del mundo.

La trama, abarca aproximadamente el periodo de un año y medio de la contienda, incluyendo las últimas ofensivas del conflicto, donde Paul, un joven alemán se alista en el ejército a pesar de su minoría de edad. Paul es una figura ficticia, pero está basada en los testimonios de soldados que

compartieron la experiencia en el propio frente junto a Remarque. Aunque la historia no sea una crónica literal de eventos específicos, reúne las vivencias que bien podrían haber sido experimentadas por cualquier soldado alemán durante la guerra. *Sin novedad en el frente* se enfoca en describir la vida en las trincheras, retratando de forma vívida los desafíos cotidianos de los soldados. En lugar de glorificar el conflicto, la película muestra la crudeza de la guerra.

Entre 1928 y 1930, el panorama cultural experimentó un auge en la producción de libros, películas y obras de teatro sobre la Primera Guerra Mundial, destacando la transformación de un tema inicialmente considerado comercialmente inviable a uno vendible. La guerra, que antes era tratada con cautela por editores y cineastas se convirtió en un fenómeno cultural. En este contexto, obras literarias de autores como A. Zweig, Hemingway y Sassoon, así como la pintura y el cine, reflejaron este cambio (Eksteins, 1980: 345-346). *Sin novedad en el frente* de Erich Maria Remarque, se erigió como la obra más influyente de este periodo, alcanzando popularidad y generando gran controversia debido a su crudo retrato de las vivencias en el frente y su postura pacificadoras de la Primera Guerra Mundial. Publicada por primera vez en 1928, la novela fue un éxito internacional traducida a 26 idiomas, alcanzando millones de ventas en todo el mundo. A pesar de su impacto cultural, fue censurada y destruida por el régimen nazi debido a su contenido antimilitarista y crítico con el nacionalismo (Eksteins, 1980: 353-354).

El cine al igual que la novela de Remarque también fue una herramienta clave para retratar los conflictos bélicos. Incluso antes de su formalización con los Lumière en 1895, Thomas Edison ya proyectaba imágenes históricas en su cinescopio como *La ejecución de María de Estuardo, reina de Escocia* marcando el potencial del cine histórico (Salvat, 1978: 151). Desde entonces el cine se ha desarrollado en paralelo a los grandes eventos históricos, como la Gran Guerra. Es este momento, durante la Gran Guerra, en el que el séptimo arte se consolidará como un medio de análisis y de propaganda y aunque los estados beligerantes inicialmente prohibieron filmar en el frente, limitándose a producciones ficticias, el cine encontró en la guerra un tema recurrente para el desarrollo de los horrores del conflicto (Romero, 2013: 17-18). Desde películas como, *La batalla propiamente* (1917) en Francia hasta *Bajo las armas* (1915) en Alemania, el cine serviría como elemento clave para la difusión de estos eventos históricos. Con la llegada del cine sonoro, la tendencia pacifista se hizo más notable con películas como *Adiós a las armas* (1932), adaptada de la novela de Ernest Hemingway, demostrando cómo el cine, a través de sus imágenes podría plasmar con gran fuerza la devastación emocional y física que la guerra generaba en la sociedad (Salvat, 1978: 72-73).

Debemos tener en cuenta que Berger, al igual que otras adaptaciones cinematográficas basadas en un libro, busca captar la esencia original de Remarque, mientras se ajusta a la narrativa del formato visual. Por lo tanto, a pesar de que *Sin novedad en el frente*, a diferencia de la obra literaria, que adopta un enfoque un poco más abstracto al evitar menciones específicas de batallas, lugares o fechas, incorpora detalles concretos que facilitan la comprensión del contexto histórico en el que se desarrollan los acontecimientos. Esto no solo refuerza la veracidad de los eventos históricos de la película, sino que permite al espectador ubicarse mejor en la geografía y cronología del conflicto. Aunque puedan existir diferencias, Berger busca mantener la esencia de *Sin novedad en el frente* de Remarque, desde una perspectiva contemporánea añadiendo elementos y enfoques nuevos para enriquecer la narrativa y hacerla relevante a audiencias actuales (Calderón, 2023).

La película se sitúa en un periodo decisivo del conflicto, en el que Alemania, inicialmente convencida de lograr una victoria rápida en el oeste, vio sus expectativas desmoronarse tras la fallida ofensiva de Lanermark, en 1914. Esto conduciría al estancamiento del Frente Occidental, en lo que hoy conocemos como la guerra de trincheras (Canales et alii, 2014: 45-48). A partir de las grandes ofensivas como Verdún y el Somme, en 1916, el ejército alemán se vio obligado a recurrir al reclutamiento de soldados cada vez más jóvenes, debido a la gran cantidad de bajas en sus filas (Artola, 2014; 70-81).

La entrada de Estados Unidos en la guerra, tras el hundimiento del *Lusitania*, supuso un punto de inflexión al inclinar la balanza a favor de los aliados, al tiempo que Alemania se enfrentaba a una creciente desventaja tanto en mano de obra como en recursos materiales (Canales et alii, 2014: 128-130).

Mientras tanto, en el frente oriental, la Revolución Rusa en 1917 culminó en la firma de un armisticio entre Alemania y Rusia, con el Tratado de Brest-Litowsk en marzo de 1918, lo que permitió a las Potencias Centrales concentrar sus esfuerzos en el Frente Occidental (Linales Chover, 2013: 98). A pesar de ello el desgaste de las tropas alemanes y la superioridad aliada en hombres y material, particularmente tras la Ofensiva de los Cien Días, sellaron la suerte de Alemania. El alto mando alemán, consciente de la inevitable derrota, continuó la lucha hasta la firma del armisticio el 11 de noviembre de 1918, un evento retratado en la película a través de la figura de Matthias Erzberger (Daniel Brühl), quien simboliza la búsqueda de la paz en medio del caos (Keenan, 2023).

Es en este contexto en el cual, el protagonista de la película, Paul Bäumer se ve inmerso. Las batallas de Ypres y Passchendale, entre junio y noviembre de 1917, que costaron miles de vidas pudieron ser el escenario donde Paul se estrenara como soldado alemán (Romero, 2013: 204). Este periodo de año y medio incluyó los últimos estertores de la guerra, lo que hizo que el frente occidental fuera activo y letal especialmente en 1917. Durante meses unas y otras tropas quedarían ancladas en un frente de 17 kilómetros, donde los métodos siguieron siendo los mismos, fuego de artillería seguido de ataques de infantería (Keenan, 2023). Los tanques y el potencial aliado desde noviembre de 1917 eran un arma moderna rara que pilló desprevenido al ejército alemán (Linales Chover, 2013: 98).

Inicialmente, el estudio del conflicto estuvo dominado por enfoques positivistas que privilegiaron los aspectos políticos y militares, centrándose en las operaciones estratégicas tanto en la tierra como en el mar (Ferro, 1998: 9-10). Sin embargo, a partir de la década de los sesenta, se produjo una importante confluencia entre la Historia y el cine, estableciendo un diálogo recíproco que permitió a este último captar la mentalidad colectiva de las naciones de una manera que ninguna otra forma de expresión artística había logrado. El cine como arte de creación colectiva, superó la individualidad inherente del libro o la pintura, adquiriendo un papel preeminente en la representación y reinterpretación de los hechos históricos (Romero, 2013:17-18).

Es a través del cine, y en particular de obras como *Sin novedad en el frente*, que se evidencian de manera elocuente varios aspectos históricos esenciales que estructuraron la Primera Guerra Mundial. La película aborda con rigor la brutalidad inherente a la guerra de trincheras, el impacto devastador de las nuevas tecnologías bélicas -como los tanques y el gas tóxico-, y las profundas secuelas psicológicas sufridas por los combatientes. La figura de Paul Bäumer, protagonista de la cinta, ofrece una aproximación no solo a las condiciones materiales del frente, sino también a las complejas motivaciones políticas e ideológicas que condujeron a millones de jóvenes a participar en una contienda de dimensiones catastróficas. Además, recrea con precisión las fallidas ofensivas militares, la extenuación de las tropas y las tensiones diplomáticas que culminaron en el armisticio.

“La Gran Guerra”, como se denominó inicialmente a la Primera Guerra Mundial, fue concebida en su origen como un conflicto breve y decisivo, en el que las naciones europeas participarían con fervor patriótico y entusiasmo juvenil, impulsadas por la defensa de la patria. Los soldados partían de urbes como París, Londres y Berlín imbuidos de una ilusión compartida de un rápido retorno, entornando himnos de gloria y convencidos de que la contienda sería breve y honorable (Ferro, 1998: 9-10). Sin embargo, el exacerbado nacionalismo que permeaba Europa, arraigado profundamente en la educación y en una propaganda astuta, distorsionó las creencias de toda una generación. Los jóvenes fueron adoctrinados bajo el lema “*Dulce et decorum est pro patria mori*”, que glorificaba el sacrificio por la nación. El caso del nacionalismo alemán es particularmente notable y lo podemos observar

bien en la película. El fervor por la patria alemana se extendió con gran ímpetu, especialmente en las escuelas como muestra la película, los soldados fueron víctimas de una manipulación colectiva. En este sentido, la cinta humaniza al enemigo y pone en cuestión las ideologías que los empujaron a combatir (Pérez, 2007: 76-77).



*Soldados alemanes marchando y cantando en una calle dirigiéndose al frente
“Colección de fotografías del servicio de noticias Bain” por Library of Congress*

Sin novedad en el frente refleja esta propaganda de una manera contundente. Motores que, junto al nacionalismo, fueron esenciales para movilizar a las masas europeas a un conflicto de tal magnitud. En vísperas de la guerra, Europa presentaba una estabilidad notable: bajas tasas de desempleo, escasas revueltas y un crecimiento económico sostenido, especialmente en potencias como Reino Unido, Francia y Alemania. Entre 1815 y 1914, la población europea se incrementó de 190 a 460 millones, facilitando la expansión de estas naciones sobre el escenario global (Morrow, 2008: 21). En contraste países como Italia y Rusia, rezagados en sus procesos de industrialización, mostraron menos interés en la guerra, salvo cuando sus territorios se vieron amenazados (Ferro, 1998: 9-10). El imperialismo de finales del siglo XIX exacerbó aún más esta rivalidad, fomentando un racismo nacionalista que legitimaba la expansión colonial y la dominación de los “pueblos inferiores”. La confusión entre patriotismo y pacifismo, alimentada por la propaganda y la educación nacionalista, convenció a toda una generación de que la contienda era justa y necesaria para la defensa de sus respectivas naciones (Ferro, 1998: 28-29). La mirada de cada una de las naciones europeas entre sí era la de poner en entredicho su existencia, interpretando a los otros como verdaderos enemigos que ponen en riesgo su existencia. El fervor por proteger a la patria, alentado por discursos públicos y figuras de autoridad, como los maestros, que a menudo veían la guerra como una oportunidad para la grandeza nacional, fue fundamental para motivar a los estudiantes a alistarse (Ferro, 1998: 36-37). Ideas similares son reflejadas en el discurso patriótico del director de la escuela de Paul, quien proclama “Por nuestro kaiser. Por Dios. Por la Patria”, en un eco de movilización emocional. Así se preparó el terreno para una guerra donde las potencias europeas lucharon ferozmente por preservar su hegemonía.

La película, al igual que la obra literaria de Erich Maria Remarque se centra sobre todo en el retrato de la sinrazón de la guerra, presentando un conflicto desprovisto de cualquier heroísmo tradicional. De forma contraria a otras producciones cinematográficas que enfatizan valores como el honor, la gloria o el deber, *Sin novedad en el frente* se centra en desmantelar esas nociones, exponiendo la guerra como una masacre absurda y brutal, especialmente representada a través de la guerra de trincheras. La

Primera Guerra Mundial fue, en gran medida, el escenario perfecto para esta representación debido a la naturaleza estática y cruel del conflicto en el frente, donde el uso de tecnologías bélicas avanzadas como ametralladoras, gases tóxicos y alambradas transformó los campos de batalla en verdaderos mataderos (Pérez, 2007: 74-76).



Director de la escuela proyecta discursos patrióticos a sus alumnos
(Berger, 2002, 0:11:43)

El símbolo por excelencia y uno de los fundamentos pilar de este conflicto es, sin duda, la trinchera. Este elemento icónico, de importancia escenográfica y simbólica, refleja las miserables condiciones en las que vivían y morían los soldados. La película ofrece una representación meticulosa de la vida en las trincheras, mostrando la suciedad, el hacinamiento y la omnipresencia de la muerte, capturando la crudeza de los combates y la insensatez de las tácticas militares que sacrificaban cientos de vidas por avances insignificantes (Romero, 2013: 84). Desde noviembre de 1914, los alemanes comenzaron a desarrollar complejas redes de trincheras, imitando a las líneas de fortificación medieval, lo que les permitió reforzar sus posiciones estratégicas. Mientras que sus trincheras eran profundas y bien diseñadas, las de los aliados eran más rudimentarias, pero ambas se convirtieron en espacios de sufrimiento y desesperanza. Estos sistemas de defensas incluían no solo parapetos y alambradas, sino también pasadizos para conectar posiciones y protegerse del fuego enemigo (Ferro, 1994: 165-167; Morrow, 2008: 174-175).

A lo largo de la película, las trincheras no solo actúan como escenarios físicos, sino que también simbolizan el colapso de las estrategias bélicas decimonónicas que los mandos militares insistían en mantener. La carnicería de las trincheras carece de épica y héroes, y lo que se muestra es la deshumanización y el sacrificio de miles de hombres en una guerra que carecía de un propósito claro, como bien se refleja en los relatos de las ofensivas fallidas y las cargas suicidas que se realizaban contra un enemigo atrincherado y bien armado (Romero, 2013: 193-194). Así, el filme pone en evidencia las tácticas obsoletas y la desconexión de los altos mandos militares, quienes, aferrados a los principios bélicos del siglo XIX, seguían aplicando las estrategias que resultaban en la muerte de miles de soldados por unos pocos de metros de terreno (Romero, 2013: 193-194).



*Representación de las trincheras en el film. Los escalones para disparar, las diferentes escaleras para las cargas y los sacos de arena para las defensas
(Berger, 2002, 01:08:34)*

Uno de los pilares fundamentales que marcaron el curso de la Primera Guerra Mundial, y que observamos de manera predominante en *Sin novedad en el frente*, es el impacto devastador de la tecnología bélica. Este conflicto supuso una revolución en los armamentos y las tácticas militares, transformando el campo de batalla como nunca. Las innovaciones tecnológicas hicieron dejar atrás las estrategias bélicas convencionales, haciendo de la guerra una contienda caracterizada por una brutalidad sin precedentes, donde la industrialización del armamento desempeñó un papel clave. La competencia tecnológica entre los ejércitos dio lugar a un continuo perfeccionamiento de armamentos, creando un ciclo de respuestas rápidas y constantes entre los dos bandos, que hizo de la guerra una prueba de resistencia industrial, más que un conflicto puramente táctico. La película se erige como un crisol narrativo que pone de manifiesto como estas nuevas tecnologías -tanques, artillería pesada y gases tóxicos- alteraron por completo la dinámica del conflicto (Romero, 2013: 96).

El alto mando alemán pronto adoptó una visión más pragmática y dinámica de la guerra, canalizando los recursos hacia el desarrollo de tecnologías innovadoras. Este enfoque fue sustentado por el esfuerzo sistemático en la investigación y la industria, que buscaba romper el estancamiento en las trincheras (Romero, 2013: 96). Sin embargo, a pesar de la proliferación de nuevas armas y dispositivos, la tecnología no garantizó la victoria. La producción masiva y los tiempos de fabricación acelerados, junto con las frecuentes fallas de los nuevos sistemas, costaron la vida de miles de soldados. La guerra nunca estuvo completamente en manos de la tecnología: la devastadora potencia de los cañones, morteros y obuses, junto con la crudeza de las trincheras, desafiaron la efectividad de las armas modernas. En 1918, la intervención de Estados Unidos y el dominio de los aliados en el mar, así como su superioridad en la producción de armamento, particularmente de aviones y cañones, contribuyó significativamente a la derrota alemana, aunque los avances técnicos germanos en artillería, submarinos y la construcción de trincheras fueron fundamentales para prolongar el conflicto (Romero, 2013: 130-136; Ferro, 1994: 179-180).

Dentro de los avances tecnológicos, la artillería jugó un papel determinante en los resultados de las batallas, con Alemania inicialmente llevando la delantera debido a su superioridad en la potencia de fuego. La artillería pesada alemana, con más de 2.000 cañones de 77 milímetros y una gran cantidad de obuses, especialmente los de 105 y 150 milímetros, permitió a las fuerzas germanas llevar a cabo bombardeos devastadores que causaron estragos en las defensas francesas, aniquilando a la infantería antes de que pudiera reaccionar con su arma tradicional: la bayoneta (Morrow, 2008: 107). A pesar de la ventaja alemana en cantidad y alcance, el ejército francés, por su parte, mejoró la precisión de sus cañones, particularmente con el uso de fuego indirecto. Los cañones franceses de capacidad de elevación y precisión permitieron disparar entre doce y dieciséis proyectiles por minuto, alcanzando objetivos que se encontraban fuera del alcance visual directo. Sin embargo, los cañones de mayor

calibre, como los de 120 y 155 milímetros, carecían de la precisión necesaria para causar un impacto decisivo en el campo de batalla debido a su insuficiencia en alcance y peso (Morrow, 2008: 62-63).

A lo largo de la contienda, la artillería se consolidó como uno de los principales responsables de bajas, con cerca de un tercio de las muertes en la guerra atribuidas a los bombardeos (Romero, 2013: 94). Aunque la película no muestra explícitamente los cañones, la presencia de la artillería se refleja a través de constantes bombardeos previos a las cargas, que servían como fuego de cobertura y creaban un ambiente de tensión insostenible para los soldados en las trincheras. Estos bombardeos no solo destruían las líneas enemigas, sino que también desmoronaban la moral de las tropas, al estar constantemente bajo la amenaza de una muerte inminente. Los proyectiles lanzados desde los obuses, como el Minenwerfer, cuyo silbido característico precedía a su impacto mortal, aterrorizaban a los soldados, que eran incapaces de predecir cuándo o dónde caerían los proyectiles, lo que añadía un nivel de incertidumbre y angustia al conflicto (Ferro, 1994: 166). La omnipresencia de la artillería, a pesar de no ser visualmente dominante en la película, subraya la brutalidad de la guerra moderna y su capacidad para someter a los soldados a un desgaste físico y psicológico.



Explosiones de artillería en tierra de nadie durante las cargas alemanas
(Berger, 2022: 01:09:12)

Junto con la artillería, la introducción del gas representó un punto de inflexión en la concepción de la guerra, consolidándose como un emblema icónico del conflicto, caracterizado por la imagen de los soldados portando máscaras antigás. El 22 de abril de 1915, en la segunda batalla de Ypres, el ejército alemán utilizó por primera vez gas cloro, liberando 168 toneladas de este letal agente químico sobre las tropas canadienses, causando estragos inmediatos (Romero, 2013: 96). Este nuevo instrumento de guerra, que producía asfixia y daños pulmonares irreversibles en sus víctimas, transformó las tácticas militares al obligar a los ejércitos a adaptar sus equipos y estrategias. Sin embargo, su impredecibilidad, debido a factores como la dirección de viento, limitó inicialmente su eficacia, algo que los alemanes no tardaron en comprobar al no poder aprovechar el terreno gaseado (Ferro, 1994: 168). La rápida reacción de los ejércitos aliados, que improvisaron protecciones como prendas de vestir empapadas en agua para contrarrestar los efectos del gas, llevó a una carrera armamentística centrada en desarrollar armas químicas más efectivas y al mismo tiempo, mejorar las máscaras antigás. A pesar de su brutalidad, los ataques químicos no lograron ser un factor decisivo en la contienda, pero sí dejaron una profunda huella en la guerra moderna, siendo responsables de aproximadamente 1.300.000 bajas, de las cuales 91.000 fueron mortales, principalmente a causa del fosgeno (López et alii, 2022).

En *Sin novedad en el frente*, Edward Berger ilustra el devastador impacto del gas, destacando tanto su letalidad como la ineficacia inicial de las medidas de protección. La película ofrece momentos cruciales donde se representa el terror que causaba esta nueva arma. En una de las primeras secuencias, los soldados se ven obligados a ponerse las máscaras de manera apresurada ante una alarma de gas, subrayando la tensión constante en el frente (Berger, 2022: 00:17:13). En el filme también muestra los efectos mortales del gas en una escena donde Paul y sus compañeros descubren los cadáveres

de un pelotón que, habiéndose quitado las máscaras prematuramente, sucumbió a la toxicidad del gas aun presente en el ambiente, con sus rostros deformados y azules por la asfixia (Berger, 2022: 00:55:30). Estas imágenes no solo reflejan la realidad aterradora de la guerra química, sino que también simbolizan la desesperación de los soldados en un conflicto donde las reglas de la guerra tradicional habían sido devastadoramente superadas.



Máscara antigás Lederschutzmaske que emplea Paul Bäumer
(Berger, 2022: 00:17:40)



Efectos de la inhalación de gas en los soldados alemanes muertos, con sus rostros azules (Berger, 2022: 00: 56: 36)

Una de las principales novedades que trae la Primera Guerra Mundial es el considerar a los cielos como un nuevo escenario bélico. Ya en 1910, prácticamente todos los países europeos tenían fuerza aérea de reconocimiento o combate, aunque poco desarrollada (Romero, 2013: 184-185) Durante el conflicto, la tecnología aérea evolucionó rápidamente, con los primeros enfrentamientos armados y la creación de escuadrones de bombardeo en otoño de 1914. Los pilotos tenían una esperanza de vida de cuatro a cinco semanas. En 1915, mejoras técnicas, como el sincronizador Fokker, dieron a los alemanes ventaja temporal en el aire, pero para 1918, los aliados superaban en número y capacidad aérea, con una flota de 3.437 aviones. En poco más de cuatro años, la historia de la aviación daría un paso de gigante: la capacidad de carga de los aparatos, la potencia de sus motores y el fuselaje se habían desarrollado enormemente y no pararía de evolucionar durante los años siguientes (Romero, 2013: 184-188; Ferro, 1994: 177-179).

Si bien la presencia de aviones en *Sin novedad en el frente* no es significativa, las aeronaves aparecen en varias escenas a lo largo de la película. Su representación contribuye a la atmósfera general de la película y al impacto de la guerra en los soldados. El primer momento en el que vemos aparecer un avión (Berger, 2022: 00:45:40) es en el enfrentamiento de dos de ellos en la retaguardia. De esta forma Berger revela cómo los enfrentamientos iban más allá del frente, realizándose auténticos combates aéreos e ilustrando cómo la aviación se había vuelto un componente esencial. En otro momento, a continuación del repliegue de los soldados alemanes ante la contraofensiva francesa, los aviones franceses (Berger, 2022: 01:29:05) realizan una serie de pasadas rasantes que, mediante las ametralladoras, arremeten contra los germanos haciéndolos retroceder. Estas escenas ilustran la

creciente importancia de la aviación en el campo de batalla y su impacto en las tácticas militares del momento.



Lucha entre dos aviones en la retaguardia alemana
(Berger, 2022: 00:45:40)



Ataque francés en la contraofensiva contra los alemanes
(Berger, 2022: 01:29:05)

Otro de los avances que modificaría el rumbo de la guerra, hasta el punto de ser considerados los artífices de la victoria aliada, fue la introducción de tanques en el campo de batalla. Estas máquinas fueron concebidas en paralelo por Francia e Inglaterra, bajo la supervisión de figuras como el coronel Étienne y W. Churchill, quienes desarrollaron los primeros prototipos conocidos como “blocaos-oruga” (Ferro, 1994: 178). Su debut en combate ocurrió el 15 de septiembre de 1915 en Baupame, causando pánico entre los soldados alemanes. Sin embargo, su impacto fue más significativo en la ofensiva del Somme en la batalla de Flers-Courcelette (1916), cuando los tanques británicos Mark I, apodados “Willi”, destrozaron las alambradas alemanas, marcando un antes y un después en las tácticas militares (Romero, 2013: 202). A pesar de los problemas iniciales con los tanques franceses Saint Chamond, vulnerables ante las ametralladoras y artillería alemanas, su capacidad para atravesar obstáculos se consolidó en las fases iniciales del conflicto.

Estos tanques y esta ofensiva se corresponden temporalmente con la primera vez que los jóvenes soldados alemanes de la película se encuentran con estas máquinas de guerra. Berger, en la película, subraya el cambio radical en la naturaleza del combate con la llegada de los tanques, enfatizado como un cambio revolucionario. Monstruos de acero capaces de abrirse paso entre los escombros y el humo, que simboliza la inhumanidad de la guerra moderna, donde la ciencia y la industria jugaron un papel crucial en la mecanización de la destrucción masiva (Ferro, 1994: 178-179).

Al igual que la fabricación de nuevas tecnologías de guerra otro de los cambios trascendentales, ocurría fuera de los frentes. La participación femenina durante el conflicto supuso una transformación radical en las estructuras laborales y sociales de las potencias beligerantes. Ante la marcha masiva de hombres al frente, fue necesario recurrir a la población femenina para cubrir los sectores industriales,

especialmente en la producción de armamento y materiales bélicos. En fábricas como la de Krupp en Alemania, las mujeres constituyan el 38% de la mano de obra en 1918, mientras que, en Francia, las mujeres representaban casi una cuarta parte de los asalariados en fábricas de guerra (Ferro, 1994: 297-298).



El tanque St Chamon francés con su cañón de 75 mm.
<https://www.warhistoryonline.com/world-war-ii/worst-equipment-soldiers.html>



Tanques St Chamon francés en la película
(Berger, 2022: 01:13:34)

La inserción femenina no solo permitió mantener el esfuerzo bélico, sino que evidenció su capacidad para desempeñar trabajos tradicionalmente masculinos, como la fabricación de proyectiles y armas, así como labores administrativas y sanitarias en organizaciones como la Cruz Roja (Morrow, 2008: 60). No obstante, su integración generó resistencias, especialmente en lo que respecta a la igualdad salarial y la percepción de las mujeres en roles antes restringidos para los hombres.

El impacto de esta transformación se observa incluso en los pequeños detalles retratados en la película *Sin novedad en el frente*, si bien el foco principal de la película está en los soldados en el frente, se muestra a mujeres trabajando en fábricas textiles reparando uniformes para los combatientes que partían al frente, subrayando su contribución en la cadena de producción bélica (Berger, 2022: 00:07:32). Esta escena encapsula la realidad de millones de mujeres que, al ingresar en la fuerza laboral, marcaron un hito en la lucha por la igualdad. Su incorporación a la industria no solo desafío los roles tradicionales de género, sino que fue un preludio para futuras reivindicaciones políticas y sociales, como el sufragio femenino, que se lograría en Reino Unido en 1918 y en España en 1931 (León, 2015).



Mujeres tejiendo uniformes militares
(Berger, 2002, 0:07:32)

El armisticio de 1918, marcaría el final de la Primera Guerra Mundial, la película usa este evento como una trama paralela a los eventos del campo de batalla. *Sin novedad en el frente* muestra las negociaciones entre los emisarios alemanes y el general Foch en el bosque de Rethondes, donde se exigieron duras condiciones, incluida la abdicación del Káiser Guillermo II, quien renunció el 10 de noviembre de 1918, apenas un día antes de la firma del armisticio (Romero, 2013: 236). La introducción de Matthias Erzberger, el negociador alemán, añade un giro histórico al filme. Erzberger, que inicialmente apoyó la guerra, cambió su postura al ver el estancamiento en el frente y lideró las negociaciones que culminaron con la firma del armisticio el 11 de noviembre de 1918 (Keenan, 2023).



Matthias Erzberger en la película y fotografía del personaje histórico
<https://www.dhm.de/lemo/biografie/matthias-erzberger>

La película también destaca el contraste entre la realidad del fin de la guerra y las ambiciones personales de algunos líderes militares, quienes continuaron enviando tropas a combate incluso después de que el armisticio estuviera acordado. Generales como Foch o Pershing ordenaron ofensivas finales antes de la hora oficial del cese, lo que llevó a miles de muertes innecesarias en las últimas horas de la contienda (Romero, 2013: 236). Este tema se resalta en la película a través de la muerte del protagonista Paul Bäumer, justo antes de que el armisticio entrara en vigor. Este enfoque crítico sobre el costo humano de la guerra subraya las ambiciones y la tozudez que prolongaron innecesariamente el conflicto.

Aunque la imagen cinematográfica aún se observa con escepticismo en ciertos ámbitos históricos debido a la consideración de fuente para la historia, la cinematografía ha logrado acercarse a la mentalidad de las naciones mejor que otras formas de expresión artística. A diferencia del libro o del cuadro, cuyo consumo está reservado a una minoría, el cine tiene un carácter colectivo, alcanzando a la multitud. En este contexto, el futuro de la investigación histórica no podrá ignorar el contenido ofrecido por el cine, ya que nos encontramos en una fase de transición hacia nuevos métodos de estudio de la historia (Romero, 2013: 19-20).

Aunque obra de ficción, *Sin novedad en el frente* establece una conexión firme con los eventos históricos de la Primera Guerra Mundial, presentando una base fáctica que la hace relevante en términos históricos. Muchas escenas reflejan con precisión la realidad de la guerra en el siglo XX, mostrando el fervor patriótico con el que los soldados alemanes partieron al frente, solo para desilusionarse ante los horrores de las trincheras y la brutalidad del combate. Berger captura hábilmente la transformación emocional de estos jóvenes, desde el idealismo inicial hasta el desencanto profundo, revelando la discrepancia entre la propaganda nacionalista y la cruda realidad bélica. Esta representación se erige como un puente entre la narrativa cinematográfica y los acontecimientos históricos, donde la vida en las trincheras, el armamento y la deshumanización de los soldados son retratados con tal viveza que logran revivir las emociones y las experiencias de aquellos que lucharon en la Gran Guerra. Aunque la historia no sea estrictamente fiel a los hechos, refleja un conglomerado de experiencias vividas por los soldados alemanes como hicieron otros autores coetáneos a Remarque. Según la historiadora Bethany Wyatt (a través de HistoryExtra.com), es rotundamente real sobre los hechos mostrados de la guerra.

La película introduce, además, hilos narrativos adicionales como el papel de Matthias Erzberger en las negociaciones de paz, añadiendo una nueva dimensión que enriquece la narrativa histórica. La inclusión de secuencias fuera del frente, junto a la precisión en la representación de los hechos y figuras como el general Foch, dota al espectador de un respiro visual y contexto crucial para comprender los eventos políticos que rodearon el final de la guerra. De esta manera, *Sin novedad en el frente* es una vívida descripción de la vida en las trincheras, explorando desde la alegría de la comida hasta la miseria cuando los suministros se agotan. Lejos de desvirtuar la novela de Remarque, estas adiciones ofrecen una nueva perspectiva que profundiza en la complejidad de la guerra y sus secuelas en Europa, demostrando el poder del cine para proporcionar una visión más amplia y matizada de la historia.

Filmografía

Sin Novedad en el Frente (E. Berger, 2022)

Mann, D. (1979): *Sin novedad en el frente*. Hallmark Hall of Fame Productions, ITC Films Inc, Marble Arch Productions.

Milestone, L. (1930): *Sin novedad en el frente*. Universal Studios.

Bibliografía

ARTOLA, R., *La Primera Guerra Mundial: de Lieja a Versalles*, Alianza Editorial, Madrid, 2014.

CALDERÓN BENAVIDES, H. A., “Sin novedad en el frente (2022): la muerte de la inocencia como tragedia universal”, *Cine y Literatura*, 31 de marzo de 2023.

CANALES TORRES, C. y DEL MIGUEL DEL REY, V., *La Gran Guerra: grandeza y dolor en las trincheras*, Edaf, Madrid, 2014.

EKSTEINS, M., “Sin novedad en el frente occidental y el destino de una guerra”, *Journal of Contemporary History*, 15, SAGE, Londres y Beverly Hills, 1980, 345-366.

FERRO MESTRES, M., *El cine, una visión de la historia*, Akal, Madrid, 2008.

FERRO MESTRES, M., ORTEGA, S. y RENOUVIN, P., *La gran guerra (1914-1918)*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

KEENAN, A., “Desglose completo de la verdadera historia y eventos de Sin novedad en el frente”, *Screenrant*, 8 de febrero de 2023.

LEÓN SOLER, N., “Las mujeres durante la guerra mundial”, *Credencial Historia*, marzo de 2015.

LIARES CHOVER, J. B., “La experiencia del combatiente en Sin Novedad en el frente (1929) de Erich Maria Remarque”, en RONZÓN FERNÁNDEZ, E. y VICENTE ARREGUI, I. (coords.), *Thémata: Revista de filosofía*, 48 , 2013, págs. 97-110.

LÓPEZ-MUÑOZ, F. y ROMERO MARTÍNEZ, A., “La muerte silenciosa: la tragedia de los gases de la muerte durante la Gran Guerra”, *La Primera Guerra Mundial*, National Geographic, 13 de octubre de 2022.

MAÑANA, J. H., *La Gran Guerra: Los orígenes del conflicto, la guerra y la paz*, Akal, Madrid, 2008.

PÉREZ LÓPEZ, P., “Una generación destruida por la guerra: Sin novedad en el frente (Lewis Milestone, 1930)”, en *La historia a través del cine: las dos guerras mundiales*, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 63-84.

ROMERO, E. G., *La Primera Guerra Mundial en el cine: el refugio de los canallas*, T&B, Madrid, 2013.

SALVAT, J., *Historia Universal del Cine: La época muda I*, Salvat, Barcelona, 1978.

Enlaces web

Fotografía de soldados alemanes marchando al frente en 1914. Library of Congress.
<https://www.loc.gov/resource/ggbain.18127/>

Fotografía del tanque Char St Chamon francés con un cañón de 75 mm.
<https://www.warhistoryonline.com/world-war-ii/worst-equipment-soldiers.html>

Maldonado Álvarez de Morales, Lucía, Tomás Moro: *Un hombre para la eternidad*, Metakinema. Revista de cine e historia, nº 29, 2025, pp. 39-50.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia

Número 29 2025

(ISSN 1988-8848)

Sección 3 A propósito de...

TOMÁS MORO: *UN HOMBRE PARA LA ETERNIDAD*

Thomas More: A Man for All Seasons

Grad. Lucía Maldonado Álvarez de Morales
Historiadora
Granada

Recibido el 25 de Junio de 2025

Aceptado el 30 de Julio de 2025

Resumen. Tomás Moro es uno de los personajes más importantes e interesantes de la historia de Inglaterra por su papel como humanista y preceptor del rey Enrique VIII, y posteriormente por la dimensión de mártir que alcanzó tras su ejecución. A lo largo del tiempo, su figura ha sido alabada, debatida y ensalzada, y la película *Un hombre para la eternidad* (F. Zinnemann, 1966) recoge y lleva al gran público una imagen fruto de las distintas capas superpuestas. A través de lo que podemos considerar un documental de ficción, ha quedado afianzado en el imaginario colectivo como ejemplo de hombre fiel a sí mismo y sus principios.

Palabras clave. Tomás Moro, Enrique VIII, Período Tudor, Reforma anglicana, Humanismo, Cristianismo, Mártir.

Abstract. Thomas More is one of the most interesting and important characters in England's history, not just because of his role as a preceptor of Henry VIII, but also as a humanist and martyr, a dimension he acquired after his execution. Over the ages, his figure has been applauded, debated and highlighted, and the film *A Man for All Seasons* (F. Zinnemann, 1966) binds together all the different aspects and layers related to him and his time, offering them to a wider audience. What we might call a fictional documentary has instated in the collective imagination an example of a man who was true to himself and his beliefs.

Keywords. Thomas More, Henry VIII, Tudor England, English Reformation. Humanism, Christianity, Martyr.

El Humanismo inglés

A inicios del siglo XVI llegó a Inglaterra el Humanismo de manera algo tardía de la mano de un reducido grupo de personajes entre los que se encontraban John Colet y, por supuesto, Tomás Moro. Debido a la influencia de algunos intelectuales europeos con los que mantenían contacto como Erasmo, con quien Moro mantuvo amistad, se desarrolló un Renacimiento particular más centrado en la producción de una determinada literatura que en las bellas artes (Elton 1974: 430-431).

Estos humanistas fueron figuras controvertidas casi en la misma medida de su importancia. Hablaban con sarcasmo de las consideradas “sutilidades inútiles” en las discusiones teológicas y mostraban indiferencia hacia las fórmulas dogmáticas a las que se intentaba reducir la relación de los hombres con Dios. Para ellos eran suficientes algunos pocos dogmas sacados de las Escrituras, ya que consideraban al resto construcciones humanas y, por tanto, no necesarias o “depurables”. Insistían en la necesidad de una renovación religiosa y criticaban a los eclesiásticos, la ritualidad vacía que dominaba el catolicismo y las supersticiones que lo impregnaban, pero tenían cuidado a la hora de tratar ciertos temas en ese momento muy sensibles y de omitir afirmaciones que pudiesen resultar peligrosas. En este sentido, el humanismo tanto de Erasmo como de Moro era débil, ya que ante el desafío de Lutero defendían que la fe era el poder supremo y que las convicciones católicas tenían que ser defendidas porque Dios así lo quería (Guy 1989: 118-119).

Muy importantes fueron en esta época los centros educativos, donde se enfatizó en el platonismo, la literatura grecolatina y la retórica. Se buscaba formar hombres capaces que sirvieran al Estado combinando el modelo clásico con el caballeresco medieval, dando lugar al concepto de *gentlemen* (Elton 1974: 431).

Enrique VIII

La historiografía inglesa ha prestado especialmente atención a este periodo tanto por el ambiente de los siglos XV-XVI como por los propios personajes que participaron en los distintos eventos y procesos, en especial la dinastía Tudor. Enrique VIII (1509-1545) destaca entre ellos como figura clave para entender todo el desarrollo posterior. Formado en la atmósfera “renacentista”, trató durante su mandato de rodearse de ese grupo de humanistas, convirtiendo a algunos en cancilleres, como fue el caso de Tomás Moro. El monarca habría accedido al trono con apenas dieciocho años, siendo acogido con entusiasmo por sus contemporáneos por sus dotes musicales, inteligencia, formación teológica y papel como mecenas. En contraposición se hablaba también de algunos rasgos de su personalidad cruel y egoísta, que fueron acentuándose con el ejercicio del poder y lo volvieron cada vez más desconfiado y belicoso. Con él se consolidó la dinastía, sirviéndose de estrategias matrimoniales a la par que la eliminación de sus opositores.

Todas estas cualidades aparecen reflejadas en *Un hombre para la eternidad* (F. Zinnemann, 1966), donde se le dibuja como un rey cercano y lleno de inquietudes a la vez que una persona déspota y sin escrúpulos que haría cualquier cosa con tal de lograr cumplir sus objetivos.

En 1509 contraió matrimonio con Catalina de Aragón, que habría sido la mujer de su hermano Arturo hasta la muerte de este. Viendo que la viuda no era capaz de concebir un hijo varón y ante la necesidad imperante de tener un heredero, Enrique VIII quiso pedir el divorcio alegando que aquella había sido una unión adultera. Trató de persuadir al Papa Clemente VII a través de Thomas Wolsey (1) para la anulación y así poder casarse con Ana Bolena, pero este no fue capaz y cayó en desgracia. Finalmente murió acusado de traición y bajo arresto (2) a finales de 1530. Una vez que se rompió definitivamente con Roma en 1533-34, fue necesaria una reorganización de la Iglesia de Inglaterra, y para ello

Enrique VIII delegó en Thomas Cromwell. Poco a poco el anglicanismo evolucionó hacia posiciones claramente reformistas. Pero la caída de Wolsey no fue lo que dio pie a que esto se produjese, ni a la ejecución de Tomás Moro o una cuestión similar. Sin la intervención de otras fuerzas que trascendían a los problemas inmediatos del rey, como eran el divorcio y el reconocimiento de Ana Bolena como su esposa, los demás acontecimientos no tendrían por qué haberse producido. Aunque la disputa con el Papa sí fuese inevitable, no lo eran el resto de los resultados, como la revolución política y eclesiástica que se produjo, en la que conviene volver a remarcar el crucial papel de Cromwell (3). Este también sería determinante en todo el proceso contra Tomás Moro y en el destino tanto de este como de Wolsey (Guy 1989: 116).



Enrique VIII interpretado por Robert Shaw
<https://www.tumblr.com>

Tomás Moro

Tomás Moro nació en Londres en 1478 a finales del reinado de Eduardo IV, en plena Guerra de las Dos Rosas. Alentado por su padre estudió leyes en Oxford, donde conoció a personajes cruciales en su vida y desarrollo intelectual y espiritual. Llegó incluso a tener vocación eclesiástica, pero pronto tomó conciencia de la corrupción e incoherencia que reinaba entre los sacerdotes.

En 1504 contrajo matrimonio con Jane Colt, quien sería la madre de sus tres hijas y un hijo. Entre ellas, Margaret siempre fue su favorita y tal y como se muestra en la película mantenían una estrecha relación. El marido de esta, William Roper, es el autor de una de las principales fuentes sobre Moro, *Vida de Sir Tomas Moro* (1553), obra esencial en la escritura del guion de *Un hombre para la eternidad*. A los siete de años de matrimonio con Jane esta falleció, casándose en segundas nupcias esta vez con una viuda mayor que él, Alice Middleton, quien aparece representada en la película.

En 1504 ocurrió otro hecho importante, ya que fue elegido para el Parlamento, convocado por Enrique VII para pedir nuevos impuestos. Moro denunció la demanda excesiva del rey y menos de la mitad votó a favor, y por este acto se vio privado de cualquier oportunidad de ganarse el favor real. De esta experiencia aprendió a no oponerse tan tajantemente y de manera tan poco cautelosa a las peticiones reales.



Paul Scofield caracterizado como Tomás Moro
<https://www.pinterest.com>

Las cosas cambiaron con el ascenso de Enrique VIII, ya que, un año después de la coronación, Moro fue nombrado subcomisario de Londres, un trabajo que consistía en asesorar a los sheriffs y actuar como juez en el Guildhall. A partir de entonces, según nos cuenta su yerno, formó parte de prácticamente todos los tribunales y consejos de cuestiones de importancia. También ejercía de embajador del rey, entrando formalmente a su servicio en 1517 como diplomático, entre otras funciones. Su ascenso en el ámbito público culminó en 1529 con el nombramiento de canciller tras la caída de Thomas Wolsey, un puesto que decidió dejar a penas dos años y medio más tarde, en 1532. *Un hombre para la eternidad* comienza precisamente justo antes de que Moro sucediese a Wolsey, cuando este último, interpretado por Orson Welles, se encuentra buscando posibles últimas medidas extremas para asegurar un heredero a la casa Tudor y requiere la presencia de Tomás Moro (Paul Scofield).

Los intentos del monarca por conseguir la anulación de su matrimonio son ya de sobra conocidos por el pueblo inglés, y aunque Moro trata de guardar el secreto su gente más cercana sabe por qué Wolsey requiere su presencia. Efectivamente, este le pide que no se oponga en el consejo de Enrique VIII a él y lo ayude en su intención. Moro se opone justificando que el Papa ya le concedió dispensa para casarse con la mujer de su hermano, y que no ve coherente volver a pedírsela para deshacerlo. Orson Welles encarna a la perfección el carácter temible y seguro de sí mismo del cardenal, pero se atisba un cierto temor al ver que sus esfuerzos por cumplir con los deseos de su rey no están dando resultados. Habla incluso de que quizás sea necesario tomar ciertas medidas y que la Iglesia necesita una reforma, lo que anticipa al espectador a todo el proceso posterior, aunque realmente Wolsey no tuviese nunca una intención de reforma al estilo protestante.

Pese a su actitud contraria a estas decisiones, Tomás Moro sigue gozando de la estima y la confianza del rey, quien acaba nombrándolo canciller (en la película esto ocurre tras la muerte de Wolsey, quien él

mismo deja escrito que le cede el cargo). Todo cambia drásticamente después de una visita “sorpresa” del monarca a la residencia de los More, ocasión que Enrique VIII aprovecha para hablar a solas con él y se da cuenta de que verdaderamente no va a encontrar apoyo para sus metas en su prácticamente recién nombrado canciller. Esta es una de las escenas clave, que marca un punto de inflexión en la película porque es donde se plantean todos los elementos que luego se van a desarrollar. El rey trata de convencer a Moro achacando la imposibilidad de concebir un hijo varón con Catalina de Aragón ha sido un castigo de la divina providencia por haber cometido el pecado de casarse con la mujer de su hermano. Aquí explota su temible carácter, que pasa de una actitud divertida, afable y casi campechana a un encolerizado gigante sin escrúpulos.



Enrique VIII acude a Tomás Moro para pedirle apoyo y consejo
<https://www.pinterest.com>

El nuevo Secretario Real, Thomas Cromwell (Leo McKern) empieza a maquinar las intrigas para ir escalando también en sus objetivos personales. En una escena con otro personaje crucial en la película, Sir Richard Rich (John Hurt), dice que su trabajo es minimizar los inconvenientes que pueda causar el tema del divorcio, unas palabras cargadas de segundas intenciones y con las que de nuevo se explica de manera clara para el espectador el papel que va a jugar a lo largo del metraje. Cromwell, recordemos, sí simpatizaba con las corrientes protestantes y en el discurso histórico ha quedado expuesta su innegable contribución a la hora de convertir un mero problema de herencia en una reforma total de la Iglesia en Inglaterra. Por eso ve en Tomás Moro a un individuo peligroso e incómodo porque se interpone entre él y sus intereses.

El martirio

Antes de renunciar a su cargo de canciller, ya era consciente de que se avecinaban dificultades, aunque las amenazas no eran aún tan claras. Había tres temas que le inquietaban especialmente, como eran las guerras entre los príncipes europeos, el cada vez mayor avance del luteranismo y la Reforma de la Iglesia por parte de los protestantes (“la Iglesia de Cristo que se halla de momento mortalmente afligida por errores y herejías”), y por supuesto la cuestión del divorcio del rey y el matrimonio con Ana Bolena. Poco a poco fue siendo cada vez más consciente de que el asunto herético (4) y el

divorcio iban a ir de la mano, entremezclándose en una resolución fatal a su juicio. En este aspecto, como ya he dicho anteriormente, es Cromwell quien está detrás de las decisiones que se van tomando defendiendo también sus propios intereses.

Moro renunció a la cancillería el mismo año en que se reconoció a Enrique VIII como cabeza suprema de la Iglesia en Inglaterra, un gesto que, como es de esperar, no fue bien recibido por el monarca, quien también estaba resentido con él por no haber asistido a su unión con Ana Bolena. A partir de entonces fueron perdiendo la dignidad y los ingresos, pasando de disfrutar de una posición alta y sumamente considerada a un nivel de vida muy inferior. En la película se da a entender que quien decide llevar una vida sin tantos privilegios e incluso prescindir del servicio es su propia persona (ante la desaprobación de su esposa Alice y la admiración incondicional de su hija Margaret). La intención de Moro es llevar una vida lo más sencilla posible para que lo dejen en paz; pero su silencio es incómodo y muy sonoro, valga la paradoja.

Todo se volvió mucho más grave a partir de 1534, cuando se rechacen definitivamente todas las intervenciones y jurisdicciones del Papa en suelo inglés. A partir de entonces, los emisarios del rey, encabezados por Cromwell pasaron a las amenazas directas, buscando cualquier excusa para poder acabar con Moro. La oportunidad perfecta se les presentó con el Acta de Supremacía (1534), un pequeño documento cuya importancia práctica era escasa, pero que obligaba a todos los súbditos a reconocer y aceptar al monarca el derecho a ser la Cabeza Suprema de la Iglesia Anglicana, y finalmente en enero de 1535 se añadió propiamente el título (5). Muchos fueron acusados de traición y la represión contra los opositores fue bastante dura, con lo que se ha llegado a decir que no hubo víctimas sino mártires, aunque G. R. Elton señala que realmente el número sorprende por lo escaso (Elton 1974:135-136).

La persecución a muerte de Moro entró en su recta final en abril de 1534, cuando comenzó a obligarse el juramento del Acta de Supremacía, que recordemos, sentenciaba la condena del primer matrimonio del rey con Catalina de Aragón e implicaba negar la supremacía papal. Moro estaba dispuesto a admitir lo primero, pero no lo segundo “por motivos de conciencia”. Su postura fue vista como algo deplorable y no se comprendió ni siquiera entre el clero (aunque habría que recordar que se había llevado a cabo una depuración eclesiástica).

Cromwell se sirvió de diversas estrategias y excusas para acusarlo y poder deshacerse de él, con una red de informadores que van desde su servicio a un antiguo discípulo suyo, Richard Rich (6), hasta que finalmente consigue encarcelarlo en la Torre de Londres (en la película se alarga la estancia durante años) hasta la celebración del juicio final para Moro. La escena del juicio es la “gran escena”, porque es en ella cuando se demuestra toda la brillante capacidad jurídica y moral de Tomás Moro. Hay dos momentos álgidos en ella.

Por un lado, uno de esos momentos es el empleo de la lógica jurídica ante la acusación de Cromwell de que su silencio habla y puede ser claramente interpretado como una negativa del Acta de Supremacía. Durante todo el film se remarca que en ningún momento y bajo ninguna circunstancia Moro dice cuál es su posición y ni si se opone o lo aprueba, sino que simplemente guarda silencio. Ante esas palabras, las niega apelando al adagio jurídico *Qui tacet, consentire videtur*, diciendo que en todo caso con su silencio lo que habría hecho es consentir la ley.

Por otro lado, el segundo gran momento ocurre una vez es condenado a muerte por traición a la Corona gracias a la falsa acusación de Sir Richard Rich, quien afirma haberle inducido a hacer una declaración sobre su postura. La reacción del acusado es una mezcla entre impotencia, rabia, pena y asco hacia Rich, defendiendo que cómo es posible que resulte creíble aquello después de sus reiteradas negaciones a decir palabra alguna hasta haber llegado a aquel extremo, y que por un desliz le hubiese

revelado precisamente a un hombre como aquel su postura. Cuando ya es irrevocable la sentencia, Moro decide por fin desvelar cuáles son sus ideas y razones para no firmar el Acta, ante la indignación de todos los allí presentes.

Tomás Moro fue ejecutado en julio de 1535.



Fotograma del juicio donde aparecen a la izquierda Thomas Cromwell (Leo McKern), Sir Richard Rich (John Hurt) en el centro y Tomás Moro (Paul Scofield) sentado de espaldas
<https://www.imdb.com>

Un hombre convertido en santo por su integridad

Tomás Moro se convirtió desde el momento de su muerte en un símbolo de hombre virtuoso que prefirió la muerte y la honra frente a la vida y el abatimiento. Un hombre, por tanto, que destaca por lo extraordinario de su espíritu y por la calidad de sus escritos. Así lo señalaba Fernando de Herrera a finales del siglo XVI, que ejemplifica a la perfección la lectura extrema de la virtud de Moro, ensalzado como “uno de los varones más excelentes que ha criado la religión cristiana”, un “clarísimo ejemplo de fe y bondad” (Herrera 1893:15-16).

Como vemos, ya sus contemporáneos lo destacaban como una de las figuras más importantes y representativas de su tiempo. Siglos después, la Iglesia reivindicó su carácter de mártir, viendo en su lucha y resistencia contra los intereses egoístas de Enrique VIII, y los constantes intentos por su parte y sus hombres de influencia de acabar con él hasta conseguir su muerte, una defensa a ultranza de la fe católica y los valores morales más nobles. Fue finalmente beatificado a finales del siglo XIX y posteriormente canonizado en 1935, en el cuarto centenario de su ejecución.

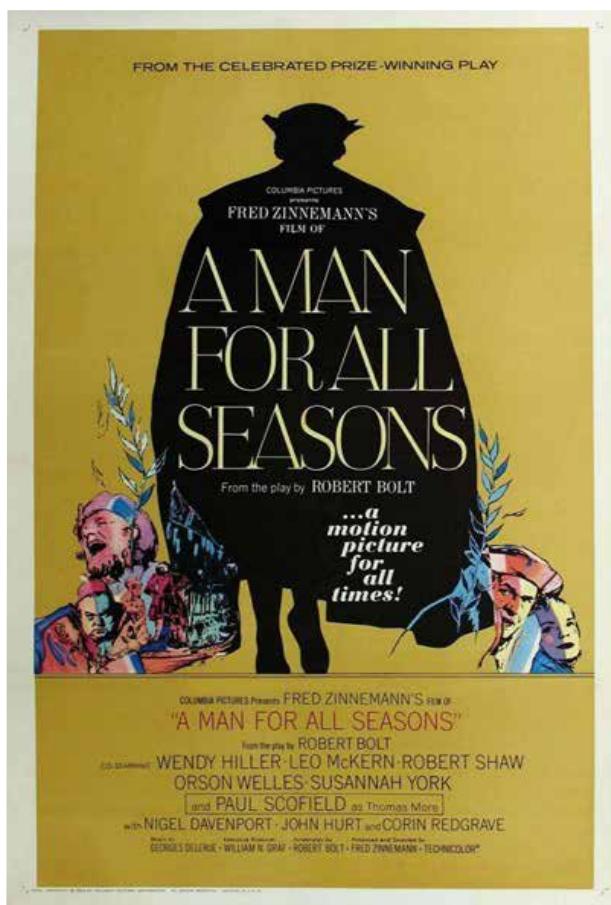
Pero es importante darse cuenta de que su conflicto con Enrique VIII ha eclipsado el juicio crítico hacia su figura durante siglos o no ha abierto espacio para señalar otras contribuciones importantes como fue en el campo de la educación en Inglaterra y Europa en el siglo XVI. Como ya mencioné en el contexto histórico, el Humanismo en Inglaterra se vio principalmente representado por el desarrollo de la producción intelectual que podríamos llamar laica. También es importante reivindicar su postura *avant la lettre* en cuanto a una concepción de la educación más elevada de las mujeres, preocupándose por igual por la formación de todos sus hijos e hijas. Solía presumir de la preciosa manera de escribir el latín de su hija Margaret, y todas sus hijas fueron personas cultas reconocidas por su círculo.

De las ideas de Moro extraídas principalmente de su obra *Utopía* partieron también algunos pensadores socialistas y liberales. Algunos han querido ver en él incluso el nacimiento del pensamiento político

comunista. El propio *Diccionario filosófico marxista* de 1946 lo denominaba como “el fundador del socialismo utópico”; de igual forma, el destacado teórico marxista Karl Kautsky en una de sus obras en la que trató la figura de Moro, lo calificó como un avanzado a las ideas socialistas.

Un hombre para la eternidad (F. Zinnemann, 1966)

La película puede considerarse como un documental de ficción que recoge la imagen del personaje enriquecida a lo largo del tiempo. Retrata a Moro desde dos perspectivas que confluyen: como un santo y como un inconformista que se enfrenta a los abusos del poder en su tiempo. Abarca el proceso del enfrentamiento entre Enrique VIII y su administración contra Tomás Moro, desde los antecedentes inmediatos a la final ruptura con Roma en los últimos días de Wolsey hasta la ejecución. Durante toda la película, Moro es presentado como un hombre honesto y ante todo fiel a sí mismo y sus propias convicciones, y él mismo en diversas ocasiones enfatiza este aspecto, en que ante todo responde a su propia conciencia porque actúa en consecuencia con lo que él es.



Póster de la película
<https://www.filmaffinity.com>

Estrenada en 1966 y dirigida por Fred Zinnemann, se trata de una adaptación de una obra teatral escrita por Robert Bolt, habitual guionista de David Lean en filmes como *Lawrence de Arabia*, *Doctor Zhivago* o *La Misión*. La crítica la alabó ensalzándola incluso más que a la representación en teatro, y una de las razones de su éxito es la manera de tratar al personaje protagonista, ya que no trata de hacer una hagiografía dramática ni una biografía religiosa. Ni siquiera entra a explorar o juzgar las convicciones religiosas de Moro. De hecho, cuando habla de ellas lo hace como punto desde el que partir para explicar aspectos del conflicto.

La historia se mueve en torno a la idea de que en la Inglaterra de la joven dinastía de los Tudor no hay libertad de discurso, e incluso tampoco de pensamiento. El hecho de que Tomás Moro se niegue a reconocer públicamente la condición del rey como jefe supremo de la Iglesia en Inglaterra y acepte el matrimonio de este con Ana Bolena, es peligroso porque de su silencio se deduce su oposición y, por tanto, su desobediencia al monarca. El matrimonio es un asunto de Estado tanto como lo es de conciencia privada. Por su reputación e influencia, incluso después de renunciar a su cargo de canciller para poder guardar silencio, sus opiniones (incluso sin ser dichas) eran una amenaza para Enrique VIII, quien no podía permitirse contar con un opositor a sus designios de tal magnitud como Moro. Suponía un obstáculo en su intento por reconstruir los lazos de unión entre la Iglesia y el poder secular.

La ventaja del cine a la hora de abordar este tipo de episodios históricos reside en que gracias a la utilización de sus propias herramientas y lenguaje permite añadir muchos más matices a los personajes y acontecimientos, de manera que las capas añadidas a lo largo del tiempo y las distintas lecturas se unen ofreciendo aparentemente un discurso que las unifica a todas. Además, cabe destacar que Robert Bolt era historiador de formación, de manera que una figura real es redefinida en la ficción, pero con una base histórica sólida.

Conclusiones

El objetivo del film es ver y comprender los efectos de esos eventos políticos en un individuo de un nivel social elevado, en este caso un iluminado famoso y poderoso. Ese hombre, pese a su riqueza y poder, es sencillo en gustos y una persona humilde. Tiene una clara connotación ejemplarizante, con la moraleja de que es mejor y más loable mantenerse íntegro que rendirse a las presiones del poder, como demuestran las últimas palabras que pronuncia Tomás Moro antes de morir en la película: “muero como fiel sirviente del rey, pero de Dios primero”.

Un hombre para la eternidad logra su objetivo. Al terminar de verla el espectador tiene claras todas las ideas que se han ido planteando y siente un profundo respeto y admiración hacia Moro. En parte esto también se debe a la actuación de Paul Scofield, quien lo encarna con una presencia apabullante, haciendo que todos sus monólogos e intervenciones resulten cargados de tremenda inteligencia y astucia, una dialéctica cargada de genialidad con un fuerte trasfondo ideológico.

Al igual que ocurre con otros individuos carismáticos que han sido clave a lo largo de la historia, en todo el proceso de martirio de Moro por el conflicto con Enrique VIII se ha tendido a construir un discurso histórico de “buenos” y “malos”, al que se le han ido añadiendo otras lecturas. Desde la connotación de las mismas palabras que se emplean para hablar del proceso, a toda la idealización y demonización de ambos bandos, el relato viene cargado de unas profundas identificaciones ideológicas, que en cierta forma permiten acercarnos a estos acontecimientos sin caer también en juicios de valor y sin poder evitar “posicionarse” de alguna forma según nos sentimos más o menos identificados.

Por ello, es importante entender el proceso en general y las cualidades de quienes participaron de él, tratando de completar la visión histórica; y para ello el cine se presenta como una herramienta tremadamente útil. A través de la película, el público tiene la oportunidad de acercarse al tema y preguntarse si realmente Tomás Moro tomó esa postura y fue fiel a ella hasta el final porque estaba convencido de todo ello y de su fe o por un cierto grado de “cabezonería”. Es muy probable que muchas personas con curiosidad por la historia accedan a la misma antes por medios audiovisuales, porque hoy en día es la manera más directa de ponerse en contacto el pasado. Además, la experiencia es casi totalmente inmersiva y con un alto componente emocional que atrapa. *Un hombre para la eternidad*, lo demuestra contando también con la ventaja (7) de estar basada en un guion de teatro (un

medio que se rige por unas reglas distintas) y de además estar escrito este por uno de los responsables de algunas de las mayores producciones cinematográficas de tema histórico de todos los tiempos, como es Robert Bolt.

De cualquier manera, podemos concluir que la figura de Tomás Moro es cuanto menos inspiradora y nos puede llevar a reflexionar sobre temas muy variados una vez que aprendemos sobre sus vivencias y su obra. Es un personaje que invita a hacernos una pregunta realmente importante a nosotros mismos: hasta dónde seríamos capaces de llegar con tal de ser fieles a nuestros principios.



Retrato de Tomás Moro por Hans Holbein el Joven (1527)
<https://es.wikipedia.org>

Notas

(1) Thomas Wolsey (ca. 1473-1530) llegó a ser la figura más poderosa de la Iglesia y el Estado inglés durante la primera mitad del siglo XVI. Gracias a una carrera eclesiástica exitosa, fue recomendado al rey Enrique VII, quien pronto descubrió en el nuevo capellán una valiosa capacidad diplomática. Aunque a la muerte de este peligró su posición, Enrique VIII lo hizo en 1509 miembro del consejo. Sus cualidades lo convirtieron en una pieza indispensable para el desarrollo de la política del monarca, llegando a prescindir del consejo incluso y convirtiéndose en la principal figura de apoyo. Aunque el rey nunca delegó la totalidad del poder sobre sus asuntos, realmente llegó un punto en que era Wolsey quien gobernaba (Elton 1974: 74-84).

(2) La incapacidad de Wolsey para conseguir el consentimiento del divorcio por el Papa acabó con su carrera. Al final de su vida, pocos meses antes de morir, se vio envuelto en distintas correspondencias secretas con Francisco I, Carlos V y el Papa Clemente VII, en un intento quizás de demostrar que aún conservaba su utilidad diplomática para con el rey; al contrario del que era su objetivo, Enrique VIII tomó estas acciones como un acto de traición (Currin 2001: 759-760).

(3) Thomas Cromwell (ca. 1485-1540) fue la figura política clave durante los ocho años de la Reforma Inglesa. Controlaba la secretaría real, el consejo y numerosos departamentos financieros a través de toda una red de hombres que trabajaban para él. Trabajó anteriormente para Wolsey, con un experto manejo de los negocios, finanzas, lenguas, etc. Entró a formar parte de la Cámara de los Comunes en 1523 y tenía contactos con radicales religiosos, con los que afianzó su relación hacia 1529, cuando se hizo efectivo el divorcio de Enrique VIII. En 1531 fue nombrado consejero real, con un cargo especial dado por el rey para intervenir en el llamado Parlamento de Reforma. Pero sus metas reformistas se excedieron para gusto del monarca, lo que determinó su caída. Acabó acusado de traición y hereje, arrestado y finalmente ejecutado (Slavin 2001: 172-173).

(4) El anglicanismo en un primer momento era una solución práctica para poder llevar adelante el divorcio y segundo matrimonio de Enrique VIII, quien era un firme defensor de la fe católica, como se puede ver en el libro que escribió contra Lutero, *Assertio Septem Sacramentorum*.

(5) Entendida como de Inglaterra, aún católica. Sin embargo, esto también le confirió la autoridad para llevar a cabo la desamortización de propiedades eclesiásticas como monasterios y redirigir pagos hacia la Iglesia de Roma ahora hacia la corona. Esto ante todo supuso un triunfo del poder del Estado sobre el de la Iglesia en cualquier materia.

(6) El personaje interpretado por John Hurt, un antiguo estudiante de Cambridge que, aunque tiene una evidente educación dentro de la corriente humanista, son más fuertes en él los deseos por escalar en sus privilegios y ocupar alguna posición de poder. Sir Richard Rich fue un hombre de perfil algo similar al de Moro, aunque, como bien dice G. R. Elton, no llegó ni por asomo a su talla como hombre ni como profesional del derecho (Elton 1974: 412-413).

(7) Aunque esa no es la opinión de algunos, que consideran que la película peca de academicismo y más bien parece un teatro grabado (Pinuaga y Vaart 2010: 130).

Bibliografía

BENNASSAR B., JACQUART N., DENIS M. y LEBRUN F., *Historia moderna (Vol. 8)*, Akal, Madrid, 2005.

BOUYER L., *Tomás Moro*, Encuentro, Madrid, 2009.

CURRIN J. M., “Wolsey, Thomas (c. 1474-1530)”, en KINNEY A. F. y SWAIN D. W. (eds.), *Tudor Engalnd: an encyclopedia*, Nueva York, Routledge, 2001, 759-760.

DE HERRERA F., *Tomás Moro*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1893.

ELTON G. R., *England under the Tudors*, Methuen & Co Ltd., Londres, 1974.

GUY J. A., *Tudor England*, Oxford University Press, Nueva York, 1989.

MENENSES S. A., “Tomás Moro: ¿un santo marxista? Propiedad privada en la Utopía y su tensión con el magisterio”, *Anales de teología* 24 (1) (2022), 63-72.

PINUAGA A. y VAN DER VAART Y., *Rodamos historia*, T&B Editores, Madrid, 2010.

ROPER W., *The Life of Sir Thomas More*, Burns & Oates, Londres, 1905.

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

SLAVIN A. J., “Cromwell, Thomas (c. 1485-1540)”, en KINNEY A. F. y SWAIN D. W. (eds.), *Tudor Engalnd: an encyclopedia*, Nueva York, Routledge, 2001, 172-173.

SUPER J. N., “Zinnermann, Fred. *A Man for All Seasons* (1966), and Documentary Fiction”, en NOLLETI JR. A. (ed.), *The Films of Fred Zinnermann: Critical Perspectives*, Albany, State University of New York, 1999, 157-178.

WATSON K., “Tomás Moro”, *Perspectivas: Revista Trimestral de Educación Comparada (UNESCO, Oficina Internacional de Educación)* 1-2 (1994), 181-199.

Medina Herrera, Jorge, El cine de Jerry Lewis contra el nazismo: la guerra de un solo hombre y la imcomprensión de su tiempo, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 51-58.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia

Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 4.1 *Ensayo de transversalidad*

EL CINE DE JERRY LEWIS CONTRA EL NAZISMO: LA GUERRA DE UN SOLO HOMBRE Y LA INCOMPRENSIÓN DE SU TIEMPO

*Jerry Lewis's Cinema Against Nazism:
The War of a Single Man and the Misunderstanding of His Time*

Jorge Medina Herrera

Periodista, Investigador y Crítico de Cine – Grupo Art-Kiné
Buenos Aires

Recibido el 13 de Junio de 2025

Aceptado el 29 de Julio de 2025

Resumen. Jerry Lewis célebre actor cómico de los años 40s y 50s, evolucionó hasta ser reconocido como uno de los más grandes directores de cine de Hollywood. Con una larga trayectoria como actor, productor y realizador, en la década de los años setentas, aborda un tema muy caro para la sociedad americana, reírse de la lucha al nazismo. A continuación, se embarca en un proyecto igual de polémico sobre el Holocausto, para ser tomado en serio como actor dramático, y que nunca llegó a estrenarse.

Palabras clave. Jerry Lewis, Cine clásico, Comedia, Hollywood, Holocausto, Hitler.

Abstract. Jerry Lewis was a famous comic in the years 40s-50s who evolved to become recognized as one of Hollywood's greatest directors. With a long career as an actor, producer and filmmaker in the 70s, he tackles a very sensitive topic for the American society: laughing at the fight against Nazism. Immediately embarks on a project equally controversial about the Holocaust, to be taken seriously as a dramatic actor. This film was never released.

Keywords. Jerry Lewis, Classic Cinema, Comedy, Hollywood, Holocaust, Hitler.

-¿Qué sucede?
-No sé. No es convincente. Para mí, es solo un hombre con un bigotito.
-Pero así es Hitler.
Diálogo de Ser o no ser, dirigida por Ernst Lubitsch

En mayo de 2025 se cumplieron los 80 años del final de la Segunda Guerra Mundial en Europa; precisamente el 8 de mayo se conmemoró en varias ciudades capitales el día de la victoria en Europa, conocido también como el V-E Day. Y aunque la guerra en el Pacífico continuó unos meses hasta la rendición del Japón, el mundo vería un nuevo orden que lo dividiría bajo la égida de dos superpotencias. La capitulación de Alemania frente a los aliados implicó además el fin del Holocausto o Shoá, la liberación de todos los campos de exterminio nazis, que costó la vida de millones de seres humanos, sólo por ser judíos.

Este histórico aniversario nos hizo reflexionar en las maneras en que el cine de Hollywood mostró, denunció e ilustró de forma satírica el horror del nazismo. En especial veremos el caso de dos obras puntuales en la filmografía de Jerry Lewis. Este cómico, músico, cantante, guionista, productor, director y filántropo, nacido con el nombre de Jerome Joseph Levitsch en 1926, fue contemporáneo al conflicto bélico siendo apenas un adolescente. Hijo de dos artistas de varieté, como tantos otros grandes cómicos, su infancia pasó entre bambalinas aprendiendo el oficio de sus padres. Adoptando el nombre artístico de Jerry Lewis, su fama empieza con la formación del ínclito dúo junto al *crooner* (1) Dean Martin, siendo su primera actuación en Atlantic City un 25 de julio de 1946, en plena post guerra y la última antes de separarse, un 24 de julio de 1956 en plena guerra fría, en un dechado de simetría azarosa.

La filmografía de Jerry como sabemos entonces, empieza como partiquino del dúo Martin-Lewis. En sus múltiples aventuras, el cine hollywoodense de posguerra también le pedirá a sus artistas apoyar el plan de difusión del *american way of life* (el estilo de vida norteamericano), en clara competencia con el bloque comunista. Y esta forma de vida, que trae la democracia y el capitalismo, deberá defenderse con las armas si es preciso. Y así sucedió también para la pareja, que hará la mili y la guerra en filmes como *At War with the Army* (H. Walker, 1951, en España ¡Vaya par de soldados!, en Latinoamérica *El tonto del batallón*) o *Jumping Jacks* (N. Taurog, 1952, *Locos del aire*). Los dos, en tanto actores y personajes, pertenecen a una generación posterior que peleará en la guerra contra Corea del Norte y que no cargaban con la culpa y el trauma de haber sobrevivido a la Segunda Guerra Mundial; en especial al horror del frente oriental, como veremos en el cine adulto de *Los amantes de María* (A. Konchalovsky, 1984), *La isla siniestra* (M. Scorsese, 2010) o *The Master* (P. T. Anderson, 2012), por citar algunos ejemplos posteriores que recién tocaron el tema. De hecho, en el camino que llevó a Lewis a la realización en su carrera como artista solista, filma en 1958 *The Geisha Boy* (en España *Tú, Kimi y yo*, en Latinoamérica *Tú, mi conejo y yo*) bajo las órdenes de su mentor Frank Tashlin, maestro del *slapstick* (2) y animador de *cartoons*. Aquí Jerry, es un mago y artista de varieté, sin asistente ni secretaria, pero con un conejo que nos recuerda a Bugs Bunny, que fue convocado por la USO (United Service Organizations), el servicio estatal para entretenér a las tropas de ocupación americanas en un Japón en plena reconstrucción. Wooley (Lewis) y su conejo Harry, luego de diversas y divertidas tropelías, serán enviados en castigo al frente en Corea. En realidad, como sabemos, Hollywood hace magia y el escenario donde se rodó esta escena es el Malibu Creek State Park, a “metros” de Los Angeles. Sobre este conflicto bélico, el primero de la Guerra Fría, el cine no lo tomará en solfa hasta doce años después con la comedia *M*A*S*H* de Robert Altman, quien también utilizó este parque –así como la popular serie de tv basada en el film, en el aire durante doce temporadas- como artificio del Paralelo 38.

Si la mencionada opus de Altman es de 1970, Lewis coincidirá ese año estrenando *Which Way to the Front?* (literalmente “¿Cuál es el camino hacia el frente?”, titulada en castellano ¿Dónde está el frente?), un film antibélico y obviamente antinazi. Hasta entonces Hollywood se burló del hombre del bigotito a lo Chaplin, por el mismo Chaplin, en *The Great Dictator* (*El gran dictador*, 1940), *To Be or Not to Be* (*Ser o no ser*, E. Lubitsch, 1942), pletórico de diálogos filosos como absurdos del que tomamos una muestra para nuestro acápite; incluso *Stalag 17* (B. Wilder, 1953, en España *Traidor en el infierno*, en Latinoamérica *Infierno 17*) y *The Producers* (M. Brooks, 1967, en España

Los productores, en Sudamérica *Con un fracaso... millonarios*), que incluye el número musical *Springtime for Hitler* (*Primavera para Hitler*), tan inolvidable como Chaplin jugando con el globo terráqueo. Haciendo una *nota bene* para Los tres chiflados (*The Three Stooges* (3), quienes se mofaron del chiflado Führer, casi un año antes que Charles Chaplin, con el corto *You Nazty Spy* (*Yo espía nací*), que aún se difunde por canales de televisión de aire en todo el mundo.



Jerry Lewis y su ejército personal en ¿Dónde está el frente?
©Warner Home Video

Cómo combatir a los Nazis y no perder un dólar

Toda esta cinematografía tiene un denominador que es el judaísmo de sus autores, excepto por Chaplin, que nunca le importó desmentir el rumor frente al antisemitismo de la crítica. Jerry Lewis nunca abandonaría sus orígenes. “Era ya un actor de cine judío” dice al comienzo de su libro *The Total Film-Maker* (editado en nuestro idioma como *El oficio de cineasta*) de 1971, recopilación de sus clases en la USC Film School, la escuela de cine de la Universidad del Sur de California. En el apartado sobre los aspectos visuales de la comedia, dice: “los pueblos que tienen la habilidad de reírse de ellos mismos son los que sobreviven. Los negros y los judíos tienen el mejor sentido del humor, simplemente porque sus válvulas de escape han permanecido abiertas durante mucho tiempo”. Criado en un entorno que respetaba las leyes de la Torá y con una abuela que le hablaba en *yiddish*, siempre estuvo orgulloso de sus raíces. Pero es recién en la última etapa de su filmografía en que su cultura hebrea sale a la luz. En *¿Dónde está el frente?* el general alemán que es obligado a brindar por Berlin y Múnich levanta su copa por Newark (Nueva Jersey). Y el mismo Hitler extraña la comida judía. Producida, dirigida y protagonizada por Lewis, la historia no le pertenece, como tampoco el guion; pero no fueron motivos para que en su puesta en escena cambie el Pacífico por la guerra en Europa y así combatir contra los nazis. Antes, durante y después, el humor del *slapstick*, y del *slowburn* –esa manera lenta, acumulativa, contenida de algo que termina en una explosión, una catarsis de desastre–, esa guerra contra el mundo de los objetos del cine mudo, que Jerry lleva al paroxismo y como sello propio, también es una forma de humor judío, humor físico de gags, peleando contra las instituciones, civiles o militares, la mafia, las corporaciones, Hollywood, las mujeres fuertes, la paternidad, el gobierno norteamericano como hasta espías rusos. Era el turno de pelear contra los nazis, en plena guerra de Vietnam.

Es la historia del hombre más rico del mundo, reza un cartel sobreimpreso en el comienzo del film. Un magnate que lo tiene todo, dinero, fábricas, abogados, empleados, mujeres y sirvientes. Pero

no tiene salud, al menos para ir a la pelear la guerra por su país. Tal vez por la democracia, desde luego, pero también por temor a perderlo todo. Con otros compañeros que también son rechazados por los médicos militares, organiza su propio mini ejército de élite; hombres que huyen en este caso de amantes embarazadas, madres, esposas tiránicas y *gángsters* con ultimátum. Su nombre es Byers y suena a *buyer*, es decir comprador; pues la esencia del capitalismo americano no es tanto vender, sino comprar, consumir todo, hasta lo innecesario. Byers tiene como plan reemplazar a un mariscal prusiano, llamado Kesserling, un soldado veterano, amigo de Hitler y en otro desdoblamiento de personajes, un auténtico *doppelgänger* (4) malvado, típico en su filmografía, interpretado también por Lewis. Luego, por azar es metido a la fuerza en el Plan Valquiria, recreación de aquel episodio real en la Guarida del Lobo que atentó sin suerte, sobre la vida de Hitler. Como Tarantino en *Malditos Bastardos* (2009, o *Bastardos sin gloria* en Latinoamérica), el final es cambiado a conveniencia. La comedia se burla de la tragedia, en una película boicoteada por la crítica y la *major* (5) Warner en su país de origen, pero de gran éxito en Europa y Latinoamérica, aunque, nobleza obliga, la secuencia clave del encuentro del falso mariscal con Hitler fue censurada en su momento por el franquismo, cambiando el sentido no ya de la trama, sino de la obra.



Lewis detrás de la cámara en *¿Dónde está el frente?*
©Getty images

La gran diferencia con *M*A*S*H*, que sí tuvo un gran éxito en el público, es el humor adulto del film de Robert Altman, más crudo y negro, una visión cínica sobre la guerra y el ejército, más acorde a lo que los jóvenes vivían en Vietnam en ese momento. Aun sabiendo que en el cine de Jerry lo verosímil de la historia es lo que menos importa en sus comedias, la crítica que no entendió que el anacronismo de la película era parte de la puesta en escena, igual de ácida que Altman. Un ejército particular de colores pop, con uniformes más propios de las series inglesas de la ITC, como Capitán Escarlata, UFO y Cosmos 1999, portando la insignia del símbolo de la paz, popularizado por la generación Woodstock, y que era una ofensa a la Historia. Ametralladoras bañadas en oro, chicas en minifalda,

un oficial de la SS de piel negra, el búnker que explota matando a Hitler, nada es fiel a la historia. Es un puro *rollercoaster*, una montaña rusa que cambia rápidamente de gags, con rienda suelta al absurdo y un humor demasiado irónico para el público contemporáneo, tal vez demasiado infantil.

El gran cineasta total, el cómico americano por excelencia, que ganaba fortuna pero no sabía administrarla por ser demasiado generoso, vivirá su último gran reto apenas un año después con otra historia sobre la guerra en Europa. Esta vez, un film dramático sobre el Holocausto en los campos de concentración y la Solución Final nazi.



Jerry Lewis durante el rodaje de El día que el payaso lloró
Colección personal del autor

Jerry recrea el horror de los crematorios

La historia le fue alcanzada casi diez años antes de volver a retomarla en 1972 pero no se sintió maduro para realizarla. Es una película sobre el circo, dijo entonces. Pero no, era la historia de un payaso en un circo modesto, conocido como Helmut Doork (Helmut el Grande, en inglés suena a “*dork*”: idiota), olvidado por la fama, volcado al alcohol y que se mete en problemas una noche que arroja un vaso de cerveza a un retrato oficial de Hitler. Puesto a disposición de la Gestapo, arrepentido y perdonado, lo llevan igualmente a un campo de concentración para disidentes políticos. Cabe destacar que el personaje de Jerry no es judío, sino un ciudadano alemán que detesta la falta de libertad del nazismo. Cuando confraterniza y hace reír a unos niños huérfanos o separados de sus madres, de un campo vecino, separados solo por un alambrado, le encargan la nefasta misión de entreteneros para que no sepan o no sufran cuando sean enviados a las cámaras de gas. Al tiempo que se entera el destino de los niños, decide sacrificarse e ir con ellos a las duchas. Así de simple como terrible es la trama del film. El episodio de su producción y rodaje está contado en varias biografías del cómico, y un par de documentales que se pueden ver en YouTube de forma libre. Él mismo lo cuenta en extenso, en

su autobiografía *Jerry Lewis in person* publicada en 1983 (traducida al castellano como *Jerry Lewis por Jerry Lewis Memorias*, en 1991) que claro, en esos años aún tenía la esperanza de retomar el rodaje de lo que creía un film muy importante para la humanidad. Cuando lo convencen y se decide a filmar este proyecto llamado *The Day The Clown Cried* (*El día que el payaso lloró*), empieza con la modificación del guion y un trabajo de preproducción que lo lleva a buscar locaciones en Suecia, como país neutral donde no hubo campos de concentración, en una aproximación a la realidad, pues no quiso rodar ni en Estados Unidos o Inglaterra, mucho menos utilizar Alemania y Polonia para esta película. Los problemas no tardaron en arribar, cuando el dinero prometido por un productor sueco desaparece dejando deudas a todos los que ya estaban trabajando y con mucha ilusión con el actor americano. En el elenco había estrellas suecas como Nils Eklund, Ulf Palme y la actriz que protagonizó muchos clásicos de Ingmar Bergman: Harriet Andersson; junto a ellos Pierre Étaix, gran amigo de Jerry e importante realizador francés y el cantante Serge Gainsbourg.

El rodaje se paralizó, comenzaron las disputas legales, Lewis se encargó de las deudas y los pagos. Se queda con parte de la película, el resto –el film nunca se completó– estuvo en bóvedas judiciales en Estocolmo. El director que se sentía orgulloso del proyecto fue cambiando de opinión con los años y terminó arrepintiéndose de su labor. Cada vez que le preguntaban si algún día iba a ver la luz, ya cerca de su desaparición física, se molestaba tanto que contestaba con epítetos gruesos. Durante estos años oscuros hubo muchos rumores, algo de leyenda rondaba alrededor de *El día que el payaso lloró*. Estrenos como *La lista de Schindler* (S. Spielberg 1993) -alumno de Jerry de quien ya hablaba de su talento desde su primer cortometraje *Amblin*-, o *La vida es bella* (R. Benigni 1997), volvían a reflotar este misterio. Pero el tiempo había pasado, era imposible retomar el rodaje y finalizar la película. Los metros que guardaba en su poder los donó en el 2015 a la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, reservorio de clásicos cinematográficos del país y del mundo, para su conservación, con la promesa de que no se exhibiera hasta después de diez años, es decir 2025. Los derechos son de los herederos y el Congreso y no tienen planes para editar estos fragmentos en formatos dvd o blu-ray. Sin embargo, se pueden ver hasta 27 minutos en diferentes canales de You Tube, en fragmentos que parecen tomados “sin permiso”, pero de gran valor por lo que durante 50 años sólo veíamos fotos de rodaje, recortes de prensa, algunos *sketches* de diseño de producción.

Jerry Lewis murió en el 2017 a los 91 años, dejando un legado de más de 70 películas, 16 junto a su amigo Dean Martin, 22 como protagonista principal, dirigido por los más grandes directores de cine, 14 largometrajes dirigidos por él, además de programas de tv y cortometrajes. Las risas de generaciones futuras que descubran su cine pueden también ser un antídoto para la amnesia moral y el antisemitismo creciente, disfrazado ahora en la condena política con respecto a los palestinos, una máscara del viejo odio nazi. Al fin y al cabo, tal vez lo único que buscamos sea la Paz entre los pueblos. Al respecto, no olvidemos que Jerry Lewis fue propuesto al Premio Nobel de la Paz en 1978 (el año que ganaron juntos el presidente egipcio Anwar el-Sadat y el premier israelí Menachem Begin). Tal vez los hados hicieron coincidir que el pasado 8 de mayo, un día histórico como recordamos al inicio, un cónclave eligió un Papa, León XIV, que clamó por la paz apenas se mostró al mundo. Jerry Lewis, el pequeño gigante judío de Newark, Nueva Jersey, hubiese estado loco, por no decir “chiflado” de felicidad.

Notas

(1) *Crooner* es aquel cantante que de manera suave, casi como un murmullo, interpreta baladas en ritmo de swing, jazz y posteriormente rock y pop. Los mejores intérpretes, voces masculinas de registro barítono fueron muy populares en los años 40s y 50s, entre ellos Frank Sinatra, Bing Crosby y Dean Martin. Su continuidad se vio en varias generaciones y nacionalidades como Scott Walker, David Bowie, Tom Waits, Serge Gainsbourg, Tony Bennett, Neil Hannon (The Divine Comedy) y Michael Bublé. El término viene del inglés *croon*, cantar en voz baja. La prensa y crítica musical norteamericana también popularizó el término “suave” en castellano.

(2) Preferimos el término original *slapstick* empleado universalmente para el humor sin diálogo, de pura acción física muy común en el cine silente con el golpe en la cabeza, la bofetada, la caída, la persecución y la guerra de tartas de crema. Este estilo de comedia que viene del Circo fue introducido por Mack Sennett, actor, director y productor de cine cómico mudo continuada y perfeccionada por artistas de la talla de Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd y el dúo Stan Laurel y Oliver Hardy, mejor conocidos como El Gordo y el Flaco. Una traducción al inglés, de ese instrumento de dos tablitas de madera suave que al golpear provoca ruido utilizado por los payasos y en la *commedia dell'arte* italiana, llamado “*bataccio*”; ya que *slap* es bofetada y *stick*, bastón, palo.

(3) *Stooge* cuya traducción literal es partiquino, secuaz, socio, acompañante. Es aquel actor que da pie al protagonista para el remate de un chiste, por ende, un antagonista. Como también se le dice al muñeco de paja o pelele, a estos cómicos suelen llamarlos así. La película *The Stooge* (N. Taurog 1952, en España *El cantante loco*, en Latinoamérica *El rabo de la estrella*), refleja muy bien el origen del dúo Martin-Lewis, aunque desvirtuada para la pantalla, se ve cómo el segundo supera al cantante *crooner* en popularidad, a través de su comicidad innata. La gracia de Los Tres Chiflados está en que no hay una figura principal a la que secundan. Son los peleles, los partiquinos de ellos mismos y de la sociedad toda.

(4) *Doppelgänger* del alemán *doppel* (doble) y *gänger* (caminante). Nunca mejor empleado pues Byers y Kesserling son dobles idénticos, pero como en el romanticismo germano, uno es el doble malvado del otro; una aparición en vida de alguien igual a otro, en cuya secuencia Byers debe aprender a caminar como el alemán, de una manera particular por una herida de guerra. Esto lleva a una muy divertida escena en la que cada uno del grupo interpreta a su manera (exagerada como en el chófer negro) la rengüera.

(5) Las grandes productoras de cine o simplemente *majors*, eran: Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros, RKO, Universal y United Artists. Durante su apogeo, en lo que se conoce como el “Sistema de Estudios”, eran las que se encargaban de la producción y distribución de los filmes; así como la creación (y también destrucción) del Sistema de estrellas o Star System, prensa, censura, promoción y marketing. Para el año de la película de Jerry Lewis, este sistema estaba en retirada o decadencia, ante un recambio en los espectadores, la difusión de la televisión a color y un cambio en los hábitos de consumo de la sociedad, junto a la liberación paulatina de la censura y la inflación. Por ende, fue su último y verdadero film americano de su filmografía, pues en adelante buscará el apoyo económico en Europa, donde era admirado como uno de los mejores realizadores de Hollywood.

Bibliografía

BENAYOUN R., *Bonjour Monsieur Lewis*, Éditions du Seuil, París, 1989.

GOLDHAGEN D. J., *La Iglesia Católica y el Holocausto*, Taurus, Buenos Aires, 2003.

LEWIS J., *Quand je fais du cinema*, Éditions Buchet/Chastel, París, 1972.

LEWIS J., *El oficio de cineasta*, Barral editores, Barcelona, 1973.

LEWIS J., *The Total Filmmaker*, Michael Wiese Productions, California, 2021.

LEWIS J. y GLUCK H., *Docteur Jerry et Mister Lewis*, Éditions Stock, Francia, 1983.

LEWIS J. y GLUCK H., *Jerry Lewis por Jerry Lewis Memorias*, Parsifal ediciones, Barcelona, 1991.

SIMSOLO N., *Jerry Lewis*, Editorial fundamentos, Madrid, 1974.

Pino Serradilla, Alberto, La reaparición de la leyenda regio-funcional en *Mary* (D. J. Caruso, 2024), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 59-70.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 4.2 Ensayo de transversalidad

**LA REAPARICIÓN DE LA LEYENDA
REGIO-FUNDACIONAL EN *MARY* (D. J. CARUSO, 2024)**

*The Reappearance of the Regal-Foundational Legend
in Mary (D. J. Caruso, 2024)*

Grad. Alberto Pino Serradilla
Doctorando en Información y Comunicación
Universidad de Extremadura, Mérida

Recibido el 2 de Mayo de 2025

Aceptado el 19 de Junio de 2025

Resumen. Las leyendas regio-fundacionales son una variante de los relatos apologeticos de un héroe del pasado, transmitidas oralmente y en forma textual desde al menos dos milenios antes de la era común. Se caracterizan por un núcleo de motivos narrativos comunes que atraviesan numerosas épocas y entornos culturales. Mediante un análisis discursivo del largometraje *Mary* (D. J. Caruso, 2024) y la clasificación de su contenido según las categorías extraídas de dichas leyendas, es posible comprobar la reaparición del mismo sistema. Ello demuestra la pervivencia y adaptación en el medio cinematográfico de un patrón narrativo originario de la Antigüedad cuyo mecanismo semiótico justifica el linaje de un personaje histórico y la primacía de la comunidad que funda en virtud del favor u origen divinos que se le atribuyen.

Palabras clave. Leyenda regio-fundacional, Jesús de Nazaret, Motivo, Narratología, Cine.

Abstract. Regio-foundational legends are a variant of apologetic tales about a hero from the past, transmitted orally and in textual form for at least two millennia before the common era. They are characterized by a core of common narrative motifs that span numerous eras and cultural environments. Through a discursive analysis of the film *Mary* (D. J. Caruso, 2024) and the classification of its content according to categories extracted from these legends, it is possible to verify the reappearance of the same system. This demonstrates the persistence and adaptation in the cinematic medium of a narrative pattern originating from Antiquity, whose semiotic mechanism justifies the lineage of a historical figure and the primacy of the community it founds, based on the divine favor or origin attributed to it.

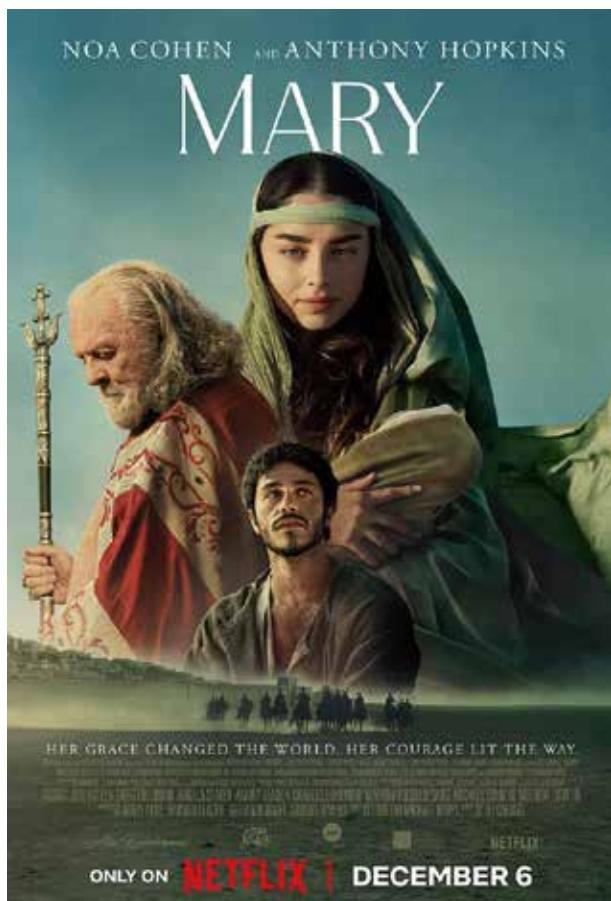
Keywords. Regio-foundational legend, Jesus of Nazareth, Narrative motif, Narratology, Cinema.

1. Introducción

Las películas basadas en narrativas bíblicas constituyen un caso particular de adaptación cinematográfica, pues su materia prima presenta una compleja red de relaciones intertextuales susceptible de dotarlas de significaciones que trascienden las obras individuales. En estas producciones, los motivos son uno de los elementos más destacados por su recognoscibilidad y carga semiótica. La frecuencia recursiva e improbabilidad de las apariciones que los caracterizan (Freedman 1971) adquieren una dimensión diacrónica y transtextual y su semiosis muta según sus funciones en un corpus artístico anterior al texto en que reaparecen. En el ámbito de las narrativas bíblicas, como alude Morgan, esta mecánica es clave:

“Motifs often acquire significance over time within a particular tradition. Biblical narratives [...] display frequent borrowing of motifs from other sources. Motifs occur to make a point, portray characters, or highlight scenes, because readers – presumably some – were able to recognize and appreciate these allusions.” (Morgan 2015: 205)

El cine se incorpora a esta tradición transtextual con adaptaciones que continúan siendo un fenómeno de gran impacto cultural. Por ello, resulta esencial localizar la reaparición de determinados motivos para comprender los significados que articulan más allá del discurso donde se integran, así como para corroborar la persistencia de corrientes culturales esenciales en la transmisión y resignificación del pasado.



Mary. www.imdb.com/

2. Justificación del caso escogido e hipótesis

Mary (D. J. Caruso, 2024) es una de las más recientes producciones cinematográficas de temática neotestamentaria. Sus elevados valores de producción se suman a una distribución mundial a través de Netflix, referente en servicios de vídeo bajo demanda. La película alcanzó el cuarto puesto entre las más vistas de la plataforma en todo el mundo y también se situó entre las diez más vistas en más de setenta países (1). Esto la convierte en uno de los largometrajes bíblicos con mayor impacto a nivel global del presente siglo.

Dada la historia que narra –concepción y nacimiento de Jesús– existen razones para postular que podría hacer uso de motivos relacionados con la caracterización de héroes fundacionales de la Antigüedad, ya aplicados al personaje en los evangelios. Ello supondría la definición de Jesús con mecanismos no limitados al texto filmico y confirmaría la pervivencia en la memoria cultural de una forma de caracterización de personajes históricos cuya figura pretende utilizarse como referente en la construcción identitaria de grupos humanos.

3. Marco metodológico

Partimos del hecho de que la aparición sistemática de motivos ligados a la caracterización de héroes fundacionales implica en el relato que los recupera la definición de un personaje en términos análogos a aquellos.

Una leyenda regio-fundacional se compone de una serie de motivos interconectados, cuyo eje es un protagonista a quien se pretende revestir desde su origen de un estatus preeminente. Como aclara Rank:

“Los mitos no son construidos por el héroe [...] , son el producto de un pueblo de adultos. El impulso inicial es proporcionado evidentemente por el asombro popular ante la aparición del héroe, cuya vida extraordinaria sólo resulta concebible si la imaginamos precedida de una infancia maravillosa.” (Rank 1981: 100-101)

Hoy, el cine es un medio preeminente en la continuación de esta actividad narrativa fundamental en la formación de la identidad cultural, susceptible de aprovechar patrones existentes desde la Antigüedad. Para confirmar la reaparición de la leyenda regio-fundacional en *Mary*, será necesario identificar los relatos más influyentes que narran los orígenes de fundadores o precursores de una comunidad. En estos, debemos determinar los motivos comunes relacionados con sus protagonistas que, de manera análoga, intervienen en sus caracterizaciones.



Maria. www.imdb.com/

A continuación, un análisis discursivo del largometraje permitirá señalar los elementos que configuran el origen de Jesús. Por último, debemos evaluarlos en función de las categorías articuladas por los

motivos compartidos por las leyendas regio-fundacionales para confirmar o refutar la presencia de dicha leyenda en el relato filmico.

4. Las leyendas regio-fundacionales en la Antigüedad

En el mundo antiguo ha sido constatada la existencia del arquetipo del héroe, modelo de las virtudes imperantes en las civilizaciones donde se lo identifica con determinados individuos. Algunos eran así considerados por sus hazañas y la atribución de cierto favor divino a causa de estas; a otros, las leyendas les otorgaron la condición divina de inmortales y orígenes basados en una concepción sobrenatural (Talbert 1975).

Entre los relatos de héroes del mundo antiguo, existe una variante que orbita en torno al héroe fundacional. Este se distingue como fundador de un pueblo y las narraciones destinadas a reconstruir su figura son lo que denominamos leyendas regio-fundacionales. Dichas leyendas presentan concomitancias que permiten inferir lo que Mellado Rodríguez (2006) llama un mito común adaptado a diferentes circunstancias. Todas, aclara, pretenden transmitir que la cohesión social que sus protagonistas propugnan y el código organizativo que proporcionan son expresión de la voluntad divina. Gascó añade:

“Se trata [...] de un tipo de leyenda que se introduce en los orígenes de personajes, históricos o no, a los que se les atribuyen importantes tareas innovadoras, sean éstas de adquisición o consolidación de poder, de organización del mismo o de alteración del preexistente. Son por lo general personajes de orígenes dudosos, con antepasados paternos desconocidos o poco nobles [...]. Por ello mismo necesitan que su misión se asiente en la voluntad divina o en un destino que está por encima de las acciones de los hombres.” (Gascó 1986: 134)

Aunque se ha detectado este patrón en numerosos casos, seleccionamos los más relevantes para nuestra investigación, tanto por su importancia histórica general como por ser aquellos que presentan elementos del esquema regio-fundacional de manera modélica.

4.1 Sargón de Acad

El protagonista es Sargón el grande, rey de Acad y fundador de la dinastía acádica, considerado el creador del primer imperio de la historia (Andiñach, 1994). A continuación, reseñamos sus primeras líneas (2):

*“Sargón, el poderoso rey, rey de Agade, soy yo.
Mi madre fue sacerdotisa principal, a mi padre no lo conocí.
Lo(s) hermano(s) de mi padre amaron las colinas.
Mi ciudad es Azupiranu, la cual está ubicada en los márgenes del Éufrates.
Mi madre, una sacerdotisa principal, me concibió, en secreto me dió a luz.
Ella me puso en una canasta de juncos, con betún selló mi tapa.
Ella me echó en el río, el cual no se elevó sobre mí.
El río me sostuvo y me condujo hasta Akki, el recolector de agua, Akki, el
recolector de agua, me levantó cuando él sumergió su balde.
Akki, el recolector de agua, [él me tomó] como su hijo (y) me apoyó.”*
(Andiñach 1994: 73-74)

Andiñach aclara que, en determinados períodos de la historia, a las sacerdotisas se les exigía abstinencia sexual. Si esta era la norma, la ruptura del celibato haría de Sargón hijo de una relación ilegítima y justificaría el deseo de su madre de concebirlo en secreto.

4.2 Ciro el Grande

Ciro el Grande es el fundador del imperio persa. En la leyenda transmitida por Justino (3) se narra cómo el gobierno llega a manos de Astiages, quien tiene un sueño interpretado como augurio de la grandeza del que sería su nieto, hijo de su hija. Como consecuencia, casa a esta con Cambises, un hombre sin linaje ilustre. El recién nacido será entregado a Hárpago para que lo mate, quien a su vez entrega al niño a un pastor para que lo exponga. Ante la insistencia de su esposa, el pastor regresa al bosque en busca del pequeño. Lo encuentra protegido por una perra, que lo amamantaba y defendía. La esposa pide al pastor que lleve a su propio hijo al bosque y, en su lugar, críen a Ciro como su hijo.

4.3 Moisés

Moisés no es, en sentido estricto, fundador de un pueblo, reino o imperio, pero no puede obviarse el componente fundacional adscrito a su figura. El fundador puede ser de ciudades, naciones o religiones (Cascón Dorado 2017) y, en el caso de Moisés, debemos acercarnos a la comprensión que del mismo se tenía en el mundo antiguo. Se le llegó a considerar no sólo autor del Pentateuco, sino “fundador de la religión de Israel, promulgador de la Ley, organizador del pueblo y del culto, jefe carismático, profeta y sacerdote” (de Vaux 1975: 320). La magnificación de su figura mediante el relato que narra sus orígenes –el Éxodo–, queda por tanto inscrita en la corriente regio-fundacional.

Esta narración presenta especial conexión con la leyenda de Sargón, pues más de mil años después encontramos otra cesta dejada en las aguas en la cual se salva el niño protagonista. Los capítulos 1 y 2 del Éxodo describen cómo el Faraón manda echar al río a todo varón recién nacido, amenaza de la que Moisés se salva tras ser ocultado por su madre y posteriormente depositado en una arquilla de juncos que deja en un carrizal a la orilla del río. La hija del Faraón encuentra la arquilla y se compadece del bebé, manda a una nodriza que lo críe y lo adopta como hijo una vez ha crecido.

4.4 Rómulo y Remo

En el entorno grecorromano y la realidad imperial en que Jesús vive, muere y se gestan los relatos que narran su historia, resulta ineludible la influencia cultural del considerado fundador de Roma. Cascón Dorado expone una síntesis de su leyenda, a tenor de las numerosas variantes transmitidas desde la Antigüedad (4):

“En la dinastía de los reyes de Alba Longa [...] el poder recayó en Proca, quien al morir dejó el reino a su primogénito Númitor; sin embargo, su hermano Amulio le arrebató el cetro por la fuerza [...]. A fin de que los descendientes de Númitor no pudieran acceder nunca al trono mató a su descendencia masculina y a su única hija la convirtió en vestal, para que no pudiera engendrar descendencia en razón de la virginidad a que le obligaba tal sacerdocio. Sin embargo, concibió hijos gemelos de Marte [...]. Amulio ordenó que los niños fuesen arrojados a la corriente del Tíber; pero los encargados de cumplir la orden los abandonaron en una canastilla en un remanso del río, pensando que allí los niños de todos modos morirían. Bajó el nivel del río y la canastilla varó en lugar seco junto a la higuera Ruminal. En este lugar los encontró Fáustulo, pastor del rebaño real, mientras una loba los amamantaba. Él mismo los llevó a los establos y los entregó a su mujer Larencia para que los criase.” (Cascón Dorado 2017: 59-60)

Como aspecto destacable encontramos la intervención de la divinidad –Marte– en la concepción del héroe fundador. La madre sería una vestal y por tanto virgen en virtud de su sacerdocio, cuya norma se habría roto debido a la violación del dios (Martínez-Pinna 2011).

4.5 Habis

La leyenda de Habis viene recogida en un resumen de Marco Juniano Justino de una obra de Pompeyo Togo, historiador de la época de Augusto (Gascó 1986). Se trata de un rey mítico de la dinastía de los Tartessos (Mellado Rodríguez 2006), cuyos orígenes son narrados en el pasaje de Justino que presenta Gascó y sintetizamos a continuación:

“Las zonas boscosas de los tartesios [...] las habitaron los curetes, cuyo antiquísimo rey Gárgoros descubrió la forma de recoger la miel. Puesto que tuvo un nieto resultado de una deshonra de la que fue objeto su hija, quiso por temor al escándalo eliminar al pequeño por distintos sistemas. Sin embargo, preservado a lo largo de todas sus vicisitudes por una especial fortuna, alcanzó al final el trono por compasión ante tantos peligros como había pasado [...], (el abuelo) habiendo ordenado abandonarlo y después de varios días enviando a buscar el cuerpo del expósito, se le halló alimentado por la leche de diversas fieras. [...] mandó por último arrojarlo al Océano. Entonces, manifiesta la voluntad divina, fue transportado entre las furiosas aguas y el oleaje [...], y fue abandonado en la orilla con suave mecido. No mucho después se acercó una cierva que le ofreció las ubres al niño [...]. Por fin capturado por un lazo, fue entregado al rey como regalo. Entonces reconoció al nieto [...]. Sorprendido por sus tantas vicisitudes y peligros, le designó su sucesor. Se le impuso el nombre de Habis [...]. Sus aventuras parecerían fabulosas, si la tradición no dijera que los fundadores de Roma fueron alimentados por una loba y Ciro, rey de los persas, por una perra [...]. Muerto Habis, el reino fue conservado por muchos siglos por sus sucesores.” (Gascó 1986: 128-129)

4.6 Motivos compartidos por las leyendas de héroes fundadores

De las leyendas consideradas, es posible extraer un conjunto de motivos cuya sistematicidad caracteriza el subgénero. Los más relevantes, algunos señalados por los autores hasta ahora referenciados, constituirán las categorías de análisis del largometraje:

- Origen divino del fundador: explícito en el caso de Rómulo –hijo de Marte– y sugerido en otros en que los padres son desconocidos o evitan mencionarse. En la Antigüedad, los reyes y otros gobernantes eran reconocidos de forma habitual como dioses o hijos de dioses (Collins 2000).
- Distinción de la madre del fundador: la madre es una mujer de distinguida pureza y espiritualidad, identificada con el sacerdocio que desempeña en los casos de Sargón y Rómulo.
- El fundador es hijo de una relación ilegítima: este aspecto, junto a los derechos dinásticos del fundador, parece explicar la pronta amenaza que sufre y los peligros a los que se ve sometido. Ocurre con Sargón, Rómulo y Habis.
- Amenaza por parte de un hombre en el poder: la vida de Ciro, Moisés, Rómulo y Habis es amenazada desde su nacimiento por el hombre que detenta el poder.
- Predestinación y favor divino del fundador: en la leyenda de Ciro, su nacimiento y grandeza son anunciados por un designio divino, mientras que Moisés, Rómulo, Habis y Sargón gozan de cierto favor divino que parece salvarles de múltiples peligros.
- Exposición del fundador: Sargón, Rómulo, Moisés y Habis son expuestos a la deriva de las aguas, de la que se salvan milagrosamente –los tres primeros, en condiciones similares que incluyen un río y una canasta. Habis es sometido a otras amenazas de la naturaleza, al igual que Ciro.

- Un animal cuida del fundador: Ciro es protegido y amamantado por una perra, Rómulo por una loba y Habis por diversas fieras y una cierva.
- Acogida por una persona sin linaje real: Sargón es acogido por un aguador, Ciro y Rómulo por un pastor. El motivo se subvierte en el caso de Moisés, salvado por la hija del Faraón.

Una leyenda, en cualquier caso, “es un subgénero literario abierto” (Cascón Dorado 2017: 72). Como tal, puede reaparecer con múltiples formas y adaptarse a las condiciones socioculturales del grupo humano que la revivifica.

5. El esquema regio-fundacional en la natividad de Jesús

Jesús no fue fundador de un pueblo ni pretendió dar origen a una nueva religión, pero las diferencias autopercibidas por sus seguidores justificaron la pronta necesidad encomiástica de quien consideraban su auténtico Señor (gr. *kyrios*). En este contexto, la aplicación del esquema regio-fundacional busca legitimar la primacía de Jesús frente a la figura entonces preeminente en los ámbitos político y religioso (5): el emperador.

El esquema confluye con los relatos evangélicos en los orígenes del personaje. Estos pasajes de la natividad, así como otras tradiciones posteriores, son a su vez vertidos en la estructura narrativa de *Mary*.



Ana. www.imdb.com/

6. Análisis discursivo de *Mary*

El estudio de la arquitectura discursiva de *Mary* y su confrontación con los motivos detectados permitirá elucidar la reaparición del patrón regio-fundacional. Un desglose completo de secuencias excedería los límites del presente artículo y resultaría inoperante de cara a nuestros propósitos, por lo que nos limitamos a incluir las más relevantes para articular el contraste pretendido.

Tabla 1

Secuencias cardinales en la estructura narrativa de Mary (D. J. Caruso, 2024).

Minutaje	Descripción de la escena	Fuentes textuales
3:08	Aparición del ángel Gabriel a Joaquín, padre de María. Gabriel afirma que María cumplirá la profecía de Isaías y, a cambio de que Ana quede embarazada, exige que consagren a su hija al servicio del Templo cuando regrese.	PrEvSan 1,4 (6); 4,1-2; PsMt 2,1-3 (7); NatMar 3 (8)

5:49	Presentación de Herodes el Grande como gobernador de Judea, que se autodenomina rey de todos los judíos.	
10:48	Ana da a luz a María, gracias a la intermediación divina previamente mostrada en la forma de Gabriel. Hasta entonces, Joaquín y Ana no habían podido concebir.	PrEvSan 5,2; PsMt 4; NatMar 5,2
15:51	Gabriel se aparece a Ana, quien comprende que debe dar cumplimiento a la promesa de entregar a María al servicio del Templo y sus sacerdotes.	
22:54	María recoge alimentos para entregárselos a un hombre que pide a las puertas del Templo.	PsMt 6,3 (9)
32:33	José camina junto al río. Gabriel le orienta para encontrar a María.	
36:18	Ana, profetisa del Templo, habla con María acerca de la posible atracción que esta siente por José. Tras el reproche, María admite que está prometida con el Señor, en contraposición con cualquier relación carnal. Su padre rechaza la petición de mano de José por la misma razón, aunque José asegura que su proposición se debe al destino.	NatMar 7,2 (10)
42:53	Gabriel comunica a María que será madre de un hijo que reinará sobre la casa de David, al que llamará Jesús y todo el mundo conocerá. Ella admite que es imposible que tenga un hijo.	Lc 1, 26-38; PrEvSan 11,1-3; PsMt 9,1-2; NatMar 9,1-4
47:21	Ana la profetisa confiesa a María que debe mantener en secreto su embarazo. Una sirvienta las escucha y lo comunica a los sacerdotes.	
47:57	Los sacerdotes consideran el embarazo de María una ruptura de su voto y una deshonra. En consecuencia, la expulsan del Templo.	
51:11	María se refugia en casa de Zacarías y su mujer Isabel –prima de María. María comparte con Isabel su embarazo y ésta la bendice.	Lc 1,39-56; PrEvSan 12,2-3
56:04	Joaquín duda que el embarazo de María sea obra divina. Como hijo ilegítimo, afirma que será un paria y que el castigo impuesto por la Ley judía es la muerte para su hija.	PrEvSan 13,1-3; PsMt 10 (11)
58:31	María es perseguida por habitantes de la región que, influidos por Lucifer, intentan lapidarla. José la defiende y ambos escapan.	
1:04:43	Tras celebrar su boda, José y María descubren su casa destrozada y sus animales muertos. Les explican que los zelotas entraron en busca de María y que volverán, lo que detona su huida.	

1:07:00	El jefe de la guardia herodiana pretende arrestar a María. Una mujer confiesa que algunos dicen que María lleva en su seno al verdadero rey de los judíos, cuya llegada será anunciada por una estrella errante.	
1:10:29	Los zelotas atacan el campamento de María y asesinan a Joaquín.	
1:13:54	Un sirviente de Baltasar confiesa a Herodes que su señor, junto a Melchor y Gaspar, sigue una estrella que les guía hacia el niño destinado a ser rey de todos los judíos. Admite que las profecías hablan de la llegada del Mesías, en contra de los intereses de Herodes (12).	Mt 2,1-7; PrEvSan 21,1-2
1:19:51	José, María y Ana se refugian a las afueras de Belén, donde una estrella brilla sobre ellos antes del nacimiento.	PrEvSan 18;19;21,3
1:23:54	Herodes ordena al jefe de su guardia que asesinen a todos los varones recién nacidos en Belén y le traigan vivo a quien consideran el salvador.	Mt 2,16; PrEvSan 22,1; PsMt 17,1
1:28:22	Un lugareño avisa a José de que los hombres de Herodes van en busca de su hijo. José decide una nueva huida antes de que los encuentren.	Mt 2,13 (13)
1:31:04	La guardia de Herodes asalta y quema la casa donde se han refugiado José, María y Jesús en su huida. María, en el tejado y con Jesús en brazos, es incapaz de bajar. José acude en su ayuda y, para salvar a Jesús, María lo introduce en una canasta que baja con cuidado. Después, salta y los tres huyen atravesando el fuego.	

De la relación presentada se deduce que, a pesar de inspirarse en episodios de los evangelios canonizados y apócrifos, la película elabora muchos aspectos de su trama con gran libertad y sin base en fuentes textuales previas.



7. Motivos narrativos de las leyendas regio-fundacionales en *Mary*

Tomando como referencia los motivos compartidos por las leyendas regio-fundacionales, podemos comprobar cómo se reproducen en el largometraje de Caruso.

- Origen divino del fundador: reflejado en la concepción virginal de María propiciada por la intervención divina, heredera del relato mateano y su alusión a LXX Is 7,14.
- Distinción de la madre del fundador: al igual que las madres de Sargón y Rómulo, María queda consagrada al servicio del sacerdocio, en este caso en el Templo de Jerusalén. El largometraje confirma el voto de castidad al que se someten las mujeres que sirven en el Templo y destaca a María como la de mayor virtud entre ellas con secuencias como [22:54].
- El fundador es hijo de una relación ilegítima: en el mismo sentido que Rómulo, debido a la intervención divina de la que es objeto María.
- Predestinación y favor divino del fundador: María es llamada el vaso de la promesa en diversas ocasiones; esta promesa, se entiende, es el cumplimiento de las Escrituras hebreas en la figura de Jesús tal y como lo interpretó el cristianismo primitivo. En la película, Gabriel anuncia a Joaquín que su hija cumplirá la profecía de Isaías [03:08]. La versión griega de Isaías –integrada en la Septuaginta (LXX)– tiene una influencia significativa en la interpretación mesiánica de la figura de Jesús gracias a la apropiación que de este texto hacen los escritores neotestamentarios (Ngunga 2020). El diálogo de Gabriel podría referirse al motivo del Siervo Sufriente del Deutero-Isaías, aunque este se relaciona con la pasión y muerte de Jesús. En el contexto de la natividad, parece más apropiado que la alusión sea a LXX Is 7,14, cuya lectura habría originado la historia del nacimiento virginal (Bermejo-Rubio 2018). El largometraje recoge la tradición mateana y presenta el embarazo milagroso de una María virgen. Por otro lado, se observa la predestinación del nacimiento de Jesús en condiciones ya establecidas por la divinidad con secuencias como [32:33], [36:18], [42:53] o [1:13:54]. Además, sus derechos dinásticos –elemento también recurrente en las leyendas– son manifestados en [42:53] y [1:13:54].
- Amenaza por parte de un hombre en el poder: la película recoge la tradición mateana de la matanza de los inocentes como culminación de la amenaza que se cierne sobre Jesús por parte de quien detenta el poder en la región. *Mary* establece la obsesión de Herodes por el nacimiento de un rey de los judíos que dispute su trono y, en consecuencia, este ordena el asesinato de todo varón nacido en Belén. La dinámica del intento de asesinato del posible heredero al trono por temor a la pérdida del poder replica leyendas como la de Ciro y Rómulo, mientras que en los relatos de Moisés y Habis también encontramos a un monarca que amenaza la vida del niño.
- Exposición del fundador: los peligros a los que se ve sometido Jesús en la película tras su nacimiento son puntuales, debido a que éste ocurre cercano el final. No existe exposición como tal, pero encontramos momentos que reflejan este aspecto. La persecución de las tropas herodianas representa el principal peligro que sufre el recién nacido, y en [1:31:04] María salva a Jesús introduciéndolo en una canasta, elemento característico de las historias de Sargón, Rómulo y Moisés. Por otro lado, sería posible calificar el intento de lapidación que sufre María durante su embarazo [58:31] y la amenaza constante de los zelotas como primeros peligros a los que se ve sometido el nonato.

Como resultado, podemos determinar que *Mary* presenta seis de los ocho principales motivos compartidos por las leyendas regio-fundacionales.

8. Conclusión

El largometraje *Mary* presenta un número significativo de los motivos que articulan las leyendas regio-fundacionales de la Antigüedad, suficiente para elaborar la caracterización de Jesús acorde al esquema de estos relatos cuya función sociocultural consistía en justificar el derecho dinástico de

un héroe del pasado, privilegiar su linaje y a la comunidad que se supone ha fundado. *Mary* se suma así a la resignificación del pasado y la caracterización encomiástica de Jesús como precursor de la comunidad cristiana (14) mediante mecanismos narrativos existentes desde hace milenios, empleando incluso detalles no provenientes de la historia canónica de los personajes u otras fuentes de la tradición cristiana conservadas.



Maria y José. www.imdb.com/

La presencia de estos motivos no es necesariamente indicativa de una inclusión consciente, pero demuestra la pervivencia de una corriente cultural asociada a la apología de héroes fundadores. Este patrón opera aún en la actualidad y en medios como el cine cuya difusión es global, lo que multiplica su impacto cultural y cimenta memorias compartidas del pasado acordes a los relatos que lo actualizan.



Maria. www.imdb.com/

Notas

- (1) Datos obtenidos de <https://screenrant.com/mary-2024-netflix-movie-global-viewership-success-streaming-charts/>, consultado el 14-03-2025.
- (2) Traducción de Andiñach a partir de la versión en inglés de E. A. Speiser, disponible en Pritchard, J. (1969). *Ancient Near Eastern Text Relating to the Old Testament. With Supplements.* Princeton University Press. Princeton.
- (3) Traducida por Cascón Dorado (2017).
- (4) Ante la diversidad de versiones, Cascón Dorado señala las de Livio, I 4-8, Dionisio de Halicarnaso I 71-75 y Plutarco, *Rom.* 1-11, como las más conocidas.
- (5) Las dimensiones política y religiosa no pueden entenderse de forma separada en la Antigüedad, como lo hacemos en las sociedades contemporáneas.
- (6) Abreviatura del protoevangelio de Santiago. En este versículo se narra el viaje y ayuno de Joaquín en el desierto, plasmados en la película.

(7) Abreviatura del evangelio del Pseudo Mateo.

(8) Abreviatura del Libro sobre la natividad de María, un apócrifo que resume el Pseudo Mateo cuya fecha probable de composición es el siglo IX (Piñero Saenz 2009).

(9) El pasaje no sólo menciona que María repartiese el alimento que recibía entre los pobres, sino que la retrata como ejemplo de todas las virtudes imaginables. NatMar afirma que no había nada reprochable en ella y que su conducta era digna de admiración.

(10) En este pasaje, María responde al sumo sacerdote del Templo que su consagración implica la perpetuación de su virginidad, la cual no sería violada por la relación con ningún varón.

(11) Tanto en el protoevangelio de Santiago como en el Pseudo Mateo, es José quien expresa sus dudas acerca del embarazo de María, aunque lo hace en un tono de preocupación similar al de Joaquín en la película.

(12) Se entiende que hacen referencia a la profecía en los mismos términos que establece Mt 2,6. Aquí, el evangelista combina libremente Mi 5,2 y 2 Sam 5,2 para configurar su vaticinio del nacimiento del Mesías.

(13) En Mateo, es un ángel quien avisa a José del peligro que corre su hijo y les conmina a viajar a Egipto para salvarlo.

(14) Aunque Jesús no funda una nueva religión, la visión de los primeros cristianos apunta a éste como precursor de manera natural.

Bibliografía

ANDIÑACH, P. R., “Estudio de la Leyenda Acádica de Sargón”, *Orientalia Argentina* 11 (1994), 67-83.

BERMEJO-RUBIO, F., *La invención de Jesús de Nazaret. Historia, ficción, historiografía*, Akal, Madrid, 2018.

CASCÓN DORADO, A., “Otra vez sobre Rómulo y Remo: Ciro y la leyenda del fundador”, *Myrtia* 31 (2017), 57-81

COLLINS, A. Y., “Mark and His Readers: The Son of God among Greeks and Romans”, *Harvard Theological Review*, 93-2 (2000), 85-100.

DE VAUX, R., *Historia Antigua de Israel I. Desde los orígenes a la entrada en Canaán*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975.

FREEDMAN, W., “The Literary Motif: A Definition and Evaluation”, *NOVEL: A Forum on Fiction* 4-2 (1971), 123-131.

GASCÓ, F., “Gargoris y Habis. La leyenda de los orígenes de Tartesos”, *Revista de Estudios Andaluces* 7 (1986), 127-146

MARTÍNEZ-PINNA, J., “La madre de Rómulo y Remo”, *Hormos. Ricerche di storia antica* 3 (2011), 120-129.

MELLADO RODRÍGUEZ, J., “Moisés y Rómulo y Remo: entre la historia y el mito”, *Veleia* 23 (2006), 25-39.

MORGAN, J. M., “How do motifs endure and perform? Motif theory for the study of biblical narratives”, *Revue Biblique* (1946-) 122-2 (2015), 194-216.

NGUNGA, A. T., “Isaiah in Greek”, en TIEMEYER L.-S. (ed.), *The Oxford handbook of Isaiah*, Oxford, Oxford University Press, 2020, 451-468.

PIÑERO SAENZ, A., *Todos los evangelios. Traducción íntegra de las lenguas originales de todos los textos evangélicos conocidos*, EDAF, Madrid, 2009.

RANK, O., *El mito del nacimiento del héroe*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1981.

TALBERT, C. H., “The Concept of Immortals in Mediterranean Antiquity”, *Journal of Biblical Literature*, 94-3 (1975), 419-436.

Gómez Fernández, Eva, Neo-nazi skinheads' depiction through cinema (1980s-2010s), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 71-82.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 4.3 Ensayo de transversalidad

**NEO-NAZI SKINHEADS' DEPICTION THROUGH CINEMA
(1980S-2010S)**

La representación de los cabezas-rapada en el cine (1980s-2010s)

Grad. Eva Gómez Fernández
Historian
University of Cantabria

Recibido el 20 de Noviembre de 2024

Aceptado el 17 de Diciembre de 2024

Abstract. The article explores the depiction of the neo-Nazi skinhead movement in cinema through nine films spanning the 1980s to the early 21st century. It identifies three central themes: nativism, toxic masculinity, and anti-communist music, emphasizing how these elements perpetuate heteropatriarchal structures across generations within this extremist group. Tracing the movement's evolution, the study highlights its transformation from an interracial subculture in the United Kingdom into a global phenomenon characterized by rigid, neo-Nazi ideology. The films analyzed illustrate how skinheads employ symbols of white supremacy, music as a powerful mobilizing tool, and construct both internal and external enemies, often driven by conspiracy theories and xenophobia. The article delves into the role of toxic masculinity in reinforcing patriarchal hierarchies through physical and symbolic violence. It also examines the exclusion and subjugation of women and sexual minorities, showing how these dynamics reflect deeper social tensions. Music emerges as a critical force, uniting members and serving as an effective means of indoctrination and cultural cohesion within the movement.

Keywords. Cinema, Neo-nazi *skinheads*, Conspiracy theories, Hate speech, Toxic masculinity, Nativism, Anti-communist music.

Resumen. El artículo analiza la representación del movimiento skinhead neonazi en el cine a través de nueve películas producidas entre los años ochenta y la primera década del siglo XXI. Se identifican tres elementos clave en estas representaciones: el nativismo, la masculinidad toxica y la música anticomunista. Estos elementos evidencian la perpetuación de estructuras heteropatriarcales en este colectivo de corte neonazi de forma intergeneracional. La investigación destaca la evolución histórica del movimiento skinhead desde sus orígenes como una subcultura interracial en el Reino Unido hasta convertirse en un fenómeno global de ideología monolítica y neonazi. Las películas analizadas

plasman cómo los skinheads utilizan símbolos de supremacía blanca, la música como herramienta de movilización y la construcción de enemigos tanto internos como externos, basados en narrativas de conspiración y xenofobia. Para concluir, se aborda el papel de la masculinidad tóxica en esta subcultura, donde la violencia física y simbólica refuerza jerarquías patriarciales. También se explora cómo las mujeres y las minorías sexuales son excluidas o subyugadas en estos contextos, mientras que la música se posiciona como un medio crucial para la cohesión y adoctrinamiento del grupo.

Palabras clave. Cine, *Skinheads* neonazis, Teorías de conspiración, Discursos de odio, Masculinidad tóxica, Nativismo, Música anticomunista.

1. Introduction

This article explores the core elements of the skinhead phenomenon as portrayed in cinema. To achieve this, we have selected nine films from different eras and countries. Despite the geographical and cultural distinctions of their settings, these films collectively illustrate the ideological and uniformity of the movement. While existing academic research has extensively analyzed the identity of skinhead subcultures, no study has yet examined cinema as a historical testimony that provides a window into this social phenomenon. Films offer a means to develop critical thinking and a deeper understanding of the socio-political realities they portray (Méndez, 2001:23). At the same time, they can reveal the structure of hate-filled ideologies that, due to insufficient awareness, often escape viewers' attention. While many films aim to expose incitements to hatred targeting specific groups, they frequently fail to provide audiences with the necessary tools to decode such messages. Unlike in other fields of study, there is little precedent for analyzing this topic through the lens of cinema, as films are often undervalued as historical evidence. By examining nine specific films, we aim to identify recurring themes and use them to explore the ideological foundations of the skinhead movement. Like written sources, films may reflect ideological biases. However, the role of the historian is to interpret such materials critically, supported by specialized literature on the topic. Finally, it is essential to recognize the predominance of audiovisual and digital media in modern life. Increasingly, historical research draws on content from social media platforms—a methodology known as netnography (Rodríguez Lajusticia, 2021: 534).

This article seeks to offer a new perspective within cultural studies, shedding light on the factors that resonated with a generation of youth marked by heightened politicization, misinformation, anti-establishment sentiment, and economic precarity.

The depiction of skinhead youth culture in the selected films demonstrates this vividly, showcasing the ideological mechanisms that perpetuate messages of hate. The aesthetic approach of these films is influenced by the independent cinema movements of the 1960s, such as England's *Free Cinema*, New York's *New American Cinema Group*, France's *Nouvelle Vague*, and Brazil's *Cinema Nôvo*. These movements sought to depict the daily lives of marginalized social classes that had previously been overlooked (Gubern, 2014: 352).

Of particular significance is Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange* (1971), an adaptation of Anthony Burgess's 1962 novel. This film highlights three defining characteristics of the skinhead subculture: violence, antisocial behavior, and anti-establishment attitudes. Its protagonist, Alex DeLarge, like many central figures in these films, follows a narrative arc involving three stages: committing a crime, receiving punishment, and ultimately seeking redemption.

Notably, we excluded films such as *Pariah* (1998) and *Diario de un skin* (2005) due to their reliance on sensationalism rather than offering a substantive exploration of an international and intergenerational youth phenomenon.

2. When Black Rats Subverted the Principles of May '68

The term *skinhead*, derived from the English words *skin* and *head*, refers to the distinctive shaved-headed aesthetic adopted by this subculture. Emerging in the United Kingdom during the late 1960s, the skinhead movement arose as a backlash against sweeping sociopolitical and cultural changes, including the second wave of feminism, the advances of the LGBTQ+ rights movement, European social democracy, and the sexual revolution. Predominantly male, anti-establishment, and shaped by economic precarity, this youth culture embodied a fusion of two distinct subcultures (Viñas i Gràcia, 2013: 513–516).

On one side were the *rude boys*, Jamaican immigrants from the Windrush generation who had settled in the UK between 1950 and 1970 as part of post-war labor migration. On the other side were working-class British teenagers, often from disrupted family environments. Both groups shared a rebellious, anti-system ethos shaped by two overlapping economic and identity crises.

The politicization of the skinhead movement was accelerated by the National Front's recognition of music's mobilizing power. Eddy Morrison, an NF candidate in Leeds, spearheaded efforts to organize rock concerts—a genre intrinsically linked to working-class identity (Forbes and Stampton, 2015: 10). These events proved highly effective due to music fostering social bonds, alleviating stress, and serves as a powerful marker of cultural identity (Borges and Valeri, 2018: 90–93). This gave rise to the genre known as *Rock Against Communism* (RAC), which became an enduring symbol of the movement.

By the 1970s, the skinhead subculture adopted a more aggressive and hyper-masculine aesthetic. Shaving their heads and embracing a rugged, working-class wardrobe, they sought to distance themselves from other countercultural movements of the era. This marked the skinheads as the first far-right movement to express a pronounced sense of class consciousness.

Interestingly, this class-based identity varied geographically. For example, in Russia, skinheads often came from affluent, well-educated families—a stark contrast to their British counterparts (Yves-Camus and Lebourg, 2020: 127). Despite frequenting neo-Nazi and fascist circles, skinheads were often dismissed by these groups as politically unserious. Far-right ideologues criticized their penchant for substance abuse and football-related hooliganism as detrimental to the far right's broader parliamentary ambitions (Pecharromán, 2019: 436).

Despite these ideological frictions, skinheads appropriated far-right symbols, such as the Celtic cross and the black rat. The black rat became a potent emblem of their rejection of cultural progressivism. Originally used as an insult by leftist students at Assas Law School in France to mock their far-right peers, the rat was reclaimed by neo-fascists as a symbol of defiance against the cultural revolution of May 1968 (Yves-Camus and Lebourg, 2020: 126).

This is why, in 1969, filmmaker Barney Platts-Mills, drawing inspiration from the French *Nouvelle Vague*, released *Bronco Bullfrog*, a film that captured the nascent characteristics of the skinhead subculture. Rather than analyzing films individually, this study examines recurring themes across cinematic depictions of skinheads to reveal how neo-Nazi ideologies are both reflected and reinforced in these portrayals.

Central to this analysis is the construction of the *enemy*. Skinhead cinema often frames the *other* as a dual threat. On the one hand, an internal threat where political elites and institutions are portrayed as corrupt and disconnected. On the other hand, external threats where broader forces such as capitalism, communism, globalization, and progressivism are cast as existential dangers.

This binary framing—*Us* versus *Them*—continues to underpin the hate-filled rhetoric of contemporary far-right movements, making these films a powerful medium for exploring the roots and evolution of extremist ideologies.

3. Arms against the invader (1): A Political Narrative Through Cinema

The three central themes in these films are: national identity as a form of nativism, an ideological stance that prioritizes the privileges of natives over immigrants, often fueled by conspiracy theories derived from apocalyptic literature. Toxic masculinity as a defining trait of skinheads. And, lastly, music is a driving force behind social mobilization.

3.1. White Country (2): National Identity

Expressions such as *I am British* from *Meantime* (Leigh, 1982), *This is not your country* from *Romper Stomper* (Wright, 1992), and *Russia for Russians* (Bordin, 2009) from *Russia 88* highlight the division between *Us* and *Them*, which lies at the heart of nativist ideology. These statements also reinforce a sense of national pride, with identity positioned as a central pillar of belonging. It establishes a connection among members of a group who share a common history, culture, religion, and language. Immigrants, in this framework, are framed as a threat to both nation-states and Western civilization (Mudde, 2007). The political philosophy of skinhead youth, therefore, championed a return to the order of the Old Regime, centered on traditional values, natural inequality (further explored below), and religion (especially Christianity and Catholicism). This ideology critiques the effects of globalization, multiculturalism, and multi-ethnic societies, providing an explanation for xenophobia in *Skinning* and racism in *This is England* (Meadows, 2006) and *American History X* (Kaye, 1998).



Frame from *American History X*
<https://filasiete.com/critica-pelicula/american-history-x/>

To understand the evolution of this ideology, it's crucial to acknowledge that the movement spread beyond the UK to other countries like France, where post-decolonization saw a surge of immigrants from former colonies, and the United States during the Cold War. Amid the promise of the American Dream and the Civil Rights Movement, certain factions of the Ku Klux Klan (KKK) and other fundamentalist religious groups, like the Church of the Creator, began aligning with this new youth identity. This ethnocultural component reshaped the movement's original interracial myth, giving it a supremacist dimension.

This revisionism was further bolstered by three key literary works that, by the late 20th century, helped to spread conspiracy theories. The first, Jean Raspail's 1973 novel *The Camp of the Saints*, predicted that the mass influx of immigrants from Africa and Southwest Asia, where Islam was dominant, would cause the collapse of Western civilization. It argued that these immigrants would not assimilate into European culture, thereby leading to the demographic decline of the white, Catholic population. The novel also claimed that immigration would dismantle the welfare state and lead to widespread criminality, including vandalism and the systematic rape of European women (Raspail, 2005:15-19). This narrative helped fuel the rhetoric of France's National Front, led by Jean-Marie Le Pen, and laid the foundation for right-wing populism in Europe. The novel also became a precursor to later Islamophobic ideologies. In the U.S., white supremacist William Luther Pierce, leader of the National Alliance, wrote *The Turner Diaries* in 1978 under the pseudonym Andrew Macdonald. This apocalyptic novel predicted a racial war led by militias to eliminate multiculturalism. Pierce argued that feminism, along with the influence of radical feminist movements, had disrupted traditional gender roles and undermined religious values (Pierce, 1978: 93).

These works sowed the seeds for a fictional racial war in which skinheads often saw themselves as warriors tasked with eliminating *invaders* — namely, immigrants. This gave rise to conspiracy theories, including the concept of the *Great Replacement*, popularized by Renaud Camus, which claimed that the white, Catholic, Christian, and European population would gradually disappear (Zúquete, 2018). This conspiracy laid the foundation for the narrative of white genocide, suggesting that miscegenation, racial integration, and birth control would increase the non-white population. These theories, explored in films like *American History X* (Kaye, 1998), *The Believer* (Bean, 2001) and *Skinning* (Filipovic, 2010) were not isolated. During the 1980s and 1990s, amid the wars in Afghanistan, the Gulf, and Iraq, ultranationalist groups, fueled by memories of the Crusades, viewed Islam as a religion of conquest. As conflicts forced many to flee their countries, seeking refuge in the West, the September 11, 2001, attacks amplified anti-Muslim rhetoric (Traverso, 2019: 89-91).

In parallel, the skinhead movement also embraced both antisemitism and anti-Zionism. Antisemitism refers to the hatred of Jews regardless of their location, as seen in *The Believer* (Bean, 2001) while anti-Zionism rejects the establishment of Israel, viewing it as an oppressive state for Palestinians. Although anti-Zionism is not inherently antisemitic, Michel Wierniorka (2018: 99) notes that it can cross into antisemitism when Jews are universally equated with the Israeli state. In the film *Skinning*, the protagonist, Michel Downey, distances himself from antisemitism by accepting a Jewish, progressive public defender, suggesting a nuanced stance on the issue.

These films often reference the concept of the ZOG (Zionist Occupied Government), a term coined by white supremacist Eric Thompson in 1976 to assert that governments are controlled by Jewish interests and Israeli laws (FBI, 2019: 8). Pierce also contributed to this narrative, claiming that Jews had fabricated a hegemonic story to indoctrinate Americans into their worldview (Pierce, 1978: 73). In *American History X* (Kaye. 1998), *The Believer* (Bean, 2001), and *Skinning* (Filipovic, 2010), references to ZOG are accompanied by violent slogans such as *Death to ZOG*, *Kill ZOG*, and *Smash ZOG*.

But these films are not just about Jews. Other minority groups also face racist violence. In *Romper Stomper* (Wright, 1992) the skinheads aim to create a white ethnate or ethnococracy, a term Alexandra Mirn Stein (2019: 51-66) uses to describe a system of government in which one ethnicity, in this case, Caucasian, dominates others. The film primarily focuses on violence against Asian immigrants, but anti-Asian racism itself has a deep history in the United States, particularly around the late 19th century when Chinese immigrants settled in California during the Gold Rush (Berlet and Lyons, 2016: 20-40). This racism, shaped in part by religious differences (Protestantism in English-speaking countries versus Buddhism in China), played a role in the rise of extreme-right movements in Steel

Toes (Gow, 2007). In *Romper Stomper* (Wright, 1992) the violence is mainly directed at Vietnamese communities, driven by religious and anti-communist sentiments. After the Vietnam War (1955-1975), during which Australia supported the U.S. military in countering the Viet Cong, many Vietnamese and Cambodian refugees arrived in Australia between 1976 and 1981 (Phillips and Spinks, 2013: 2-10). While the skinheads' attacks were directed primarily at Vietnamese immigrants, they embodied a broader anti-Asian sentiment.



Frame from *Romper Stomper*
<https://www.imdb.com/title/tt0105275/>

A similar pattern can be observed in *This is England* (Meadows, 2006) where skinheads graffiti phrases like *paki bastards* and *paki fuck off*, reflecting the reality of post-colonial Britain, where Pakistan was a British colony from the 18th century until 1947. Many Pakistani immigrants, predominantly Muslim, settled in Britain, opening shops and contributing to the economy. Though the attacks were primarily aimed at Pakistanis, the violence extended to all non-British citizens, as Pakistanis were the most prominent immigrant group in the UK at that time.

A comparable situation appears in *Skinning* (Filipovic2010), a Serbian film, where a Croat-Skinhead protagonist faces hostility based on historical and cultural tensions between Serbs and Croats. Despite both groups being Orthodox Christians, their rivalry stems from the creation of Yugoslavia in 1918 and the ensuing decades of political and territorial conflict. The protagonist, Novica, brutally attacks his maternal cousin after learning that his grandmother was both Jewish and Croatian, illustrating how the past continues to shape ethnic and ideological tensions today.

3.2 Man Against Time (3): Toxic Masculinity

The skinhead movement emerged during a time when radical feminism was gaining momentum. It was a reaction against the sexual revolution, which was perceived as an attack on traditional values and a threat to the family as the core foundation of society. Feminist theorists of the era argued that women had freed themselves from the constraints of reproduction and childcare (Firestone, 2015:201-202), positioning the family as the institution that had historically oppressed women. In contrast, for skinheads, the family was the essential structure on which society rested, and heterosexuality was central to their ideology (Nagle, 2018: 126). Male dominance, they believed, was intimately tied to fatherhood, which was viewed as a mark of virility and ownership (Figes, 1986: 28). In 1970, feminist critic Eva Figes (1986: 17) argued that men's perceptions of women were distorted by an idealization

of what women should be—submissive, domestic, and obedient—and what they should not be—empowered, self-sufficient, and free.



Frame from Skinning
<https://www.imdb.com/title/tt1129437/>

For skinheads, the ideal woman was one who embraced domesticity, where inequality was necessary to establish sexual domination and maintain a male hierarchy. Emerging during a time of rapid social change, members of this youth subculture saw themselves as men who had been left behind by society, victimized by a system that had been overtaken by liberal and feminist ideals.

Aligned with these views of hegemonic masculinity, which celebrated traditional virility, physical, sexual, and verbal abuse toward women within skinhead circles was not uncommon. To assert their working-class identity, skinheads often adopted behaviors connected to toxic masculinity, such as engaging in fights with rival soccer fans, as seen in *Skinning* (Filipovic, 2010) and *Meantime* (Leigh, 1982), consuming alcohol or drugs, and displaying aggression toward women. Many came from dysfunctional family backgrounds where women were subjugated by norms that internalized abusive behaviors, making physical violence, symbolic aggression, and sexual abuse seem normal (Bourdieu, 2016:15-50). *Meantime* illustrates this dynamic, showing Colin, a vulnerable young man influenced by a skinhead friend, who grew up in a phallocentric household. His father believed that women should stay out of politics, religion, and economics, often legitimizing violence against his wife.

Before resorting to violence, skinheads often engaged in erotic games similar to those practiced by officers in the Third Reich. Their working-class appearance was sometimes altered with military-style uniforms, a deliberate aesthetic that played into erotic excitement and symbolized sexual domination (William Reich, 1980: 189-192). This is clearly demonstrated in *Skinning* (Filipovic, 2010) and *Romper Stomper* (Wright, 1992), where promiscuity among men is portrayed, with skinheads exploiting young women for sex (Borges and Valeri, 2014: 70). However, the reality was more complex: the central character, Hando, developed a toxic attachment to his girlfriend, Gabrielle, subjecting her to psychological and sexual abuse. When she left him for another skinhead who was not a neo-Nazi, Hando sought revenge. While some women were part of the skinhead subculture, they were not necessarily *skin girls*. In *This Is England* (Meadows, 2006), for example, some women were involved in antifascist or communist movements, not in the neo-Nazi faction. Furthermore, the skinhead movement, across its various forms, was deeply masculine, characterized by hierarchical, patriarchal behaviors and, in some cases, a phenomenon known as *female masculinity*, where women adopt traits traditionally associated with hegemonic masculinity without necessarily identifying as

lesbians (Borgeson and Valeri, 2014: 67). In *Russia 88* (Bordin, 2009), women's roles were primarily confined to the domestic sphere, and these women experienced more violence than those in other political contexts (Borgeson and Valeri, 2014: 70).

The role of homosexuals within this movement is also significant. While designers like Jean Paul Gaultier have used skinhead aesthetics on the runway, the reality within the movement was far less glamorous. Homosexuality was associated with femininity, and same-sex sexual practices were seen as unnatural. Homosexual men were stereotypically associated with traits considered feminine, such as fragility and emotionalism. The rise of the skinhead movement coincided with a time when LGBT+ activists were gaining more freedom to express their sexual identities. However, the movement was notoriously violent toward homosexuals and men they deemed insufficiently masculine. This violence was referred to as *queer bashing* or *fag bashing* (Viñas i Gràcia, 2013: 26). In *Skinning*, (Filipovic, 2010) a character named Novica brutally beats his teacher, suspecting him of being gay. Despite the movement's homophobic undertones, some gay men were drawn to the skinhead aesthetic, which seemed more virile compared to the effeminacy they perceived in other parts of the LGBT+ community. Nonetheless, it was uncommon for homosexual men in the neo-Nazi faction to openly identify as gay. Borgeson and Valeri (2014: 40-51) also point out that, in working-class circles, openly identifying as gay was difficult due to strong societal prejudices, and until 1990, homosexuality was still classified as a mental illness.

This complex intersection of toxic masculinity, homophobia, and violence within the skinhead movement reveals the ways in which cultural and social dynamics can shape identity, both collectively and individually. While some sought power and belonging through their aggressive stances against women and homosexuals, it was often rooted in deep insecurity, a desire for control, and a rejection of changing societal norms.

3.3 Blood of our kind (4): *Music as a Mobilizer of Youth*

While football is an important unifying element for skinheads, it only appears minimally in certain films, such as *Skinning* (Filipovic, 2010) and is not a central focus in the subculture. In contrast, music plays a pivotal role. As mentioned earlier, music transformed traditional political expression. Ian Stuart Donaldson, lead singer of the RAC band Skrewdriver, engaged with the audience in ways that politicians never did, creating a direct, personal connection (Shekhovtsov, 2012: 280-285). Populist, anti-immigration, and anti-establishment songs were learned in unison and internalized by the listeners without much questioning. As a result, these songs had a far greater cultural impact than political manifestos. Instead of functioning as a structured political program, the lyrics lingered in the minds of youth, who continuously repeated the populist, anti-immigrant, and anti-systematic messages. The songs romanticized historical references, often incorporating imperial imagery, anti-establishment sentiment, and a glorified cult of violence, all of which amplified their effect.

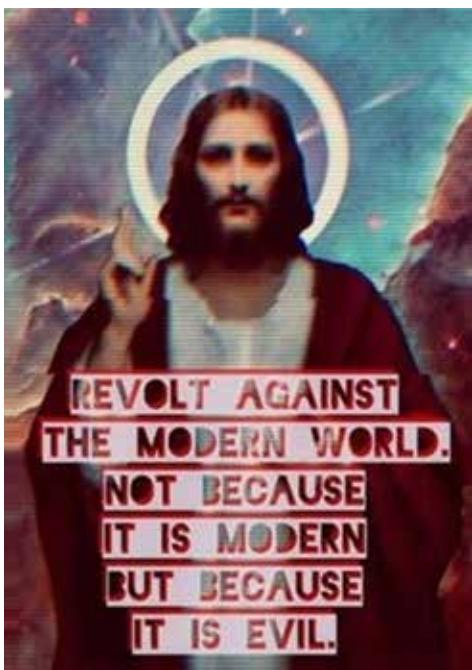
Much of this music, considered *patriotic* and *nationalist* by its creators, was rooted in anti-communist rock, especially after the formation of the British organization Blood and Honour (B&H), which was funded by far-right political groups. This model spread to other countries, including Sweden, Spain, the United States, and France. Despite the movement's loose structure, allowing for autonomous chapters, it sparked the rise of the National Socialist Black Metal (NSBM) subgenre, particularly in Scandinavia (Yves-Camus and Lebourg, 2020: 124-129).

In addition to its musical influence, this subculture developed distinctive identity markers, including specific choreographed dance styles. These can be seen in films like *American History X* (Kaye, 1998), *This is England* (Meadows, 2006) and *Skinning* (Filipovic, 2010). These dances included *Kicking Knuckles*, where individuals struck their knuckles in time with the music; *Boot Stomping*, where a

circle of 10-15 men formed, and the most aggressive would stomp the ground in the center while others rotated around him; Pogo or Moshing, a high-energy, acrobatic style of dancing where individuals purposefully collide with others; and *Thrashing* or *Slam Dancing*, which involved shoulder-bumping and forceful movements (Borges and Valeri, 2014: 105). These rituals were meant to demonstrate who was the most violent, the most virile, and who could assert dominance within the group.

Although this music style remains closely associated with skinhead culture, it has evolved over time. Today, the subgenre known as *fashwave*—a blend of *fascism* and *vaporwave*—has largely replaced the earlier sound. *Fashwave* combines electronic beats with speeches from dictatorial figures, set against pastel-colored backgrounds like pink and turquoise, with neon lights and imagery of Roman and Greek statues. The genre often includes a retro VHS effect, creating a nostalgic, almost dystopian aesthetic. *Fashwave* has also given rise to other subgenres, such as *Cathwave* which incorporates Catholic themes, and *Trumpwave*, which is infused with Trumpist ideology (Jäger and alii., 2021: 5-14).

Music has been a powerful vehicle for shaping and reinforcing the identity of far-right youth movements. Through its aggressive rhythms, populist lyrics, and raw energy in live performances, it continues to serve as a means of mobilization, indoctrination, and cultural cohesion within these subcultures.



Cathwave picture
<https://es.pinterest.com/pin/136867276165115331/>

4. Final Remarks

This article has highlighted the ideological rigidity that characterizes the skinhead movement, which, in many ways, consolidated itself after the 1970s. During this period, the movement reinvented itself by abandoning its interracial origins in favor of a neo-Nazi ideology, influenced by three key writings that are conspiratorial, misogynistic, racist, and violent. This worldview shaped a combative narrative centered on a stark division between *us* and *them*, a theme consistently reflected in the films analyzed.

The chronological framework used in this study allows us to draw two main conclusions. First, although the skinhead movement initially had an interracial foundation, it has evolved into a highly

uniform, monolithic ideology with little variation across different countries. Second, the ideological parasitism evident across the films—spanning approximately three decades—cannot be ignored. This ideological continuity helps explain the recurring themes found in the films, though this should not be taken to mean that their depiction of reality is inaccurate.

To sum up, cinema provides a realistic and complex view of the skinhead phenomenon, offering a far more nuanced portrayal than the sensationalized narratives often promoted by the mainstream media.

Notes

- (1) RAC song by the Spanish band Estirpe Imperial.
- (2) RAC song by the British band No Remorse.
- (3) RAC song by the Canadian band RaHoWa, these are the initials letters of Racial Holy War, a concept coined by the founder of the Church of the Creator, Ben Klassen.
- (4) RAC song by the British band Brutal Attack.

Filmography

- PLATTS-MELLS, B., *Bronco Bullfrog*, United Kingdom, 1969.
- LEIGH, M., *Meantime*, United Kingdom, 1982.
- WRIGHT, G., *Romper Stomper*, Australia, 1992.
- KAYE, T., *American History X*, United States of America, 1998.
- BEAN, H., *The Believer*, United States of America, 2001.
- MEADOWS, S., *This is England*, United Kingdom, 2006.
- GOW, D., *Steel Toes*, Canada, 2007.
- BORDIN, P., *Russia 88*, Russia, 2009.
- FILIPOVIC, S., *Skinning*, Serbia, 2010.

Literature

- BERLET, C., and LYONS, M. N., *Right-Wing Populism in America: Too Close for Comfort*, The Guilford Press, New York, 2016.
- BORGESON, K. and VALERI, R. M., *Skinhead history, identity, and culture*, Routledge, New York 2014.
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2006.
- FBI (2019). “Anti-Government, Identity Based, and Fringe Political Conspiracy Theories Very Likely Motivate Some Domestic Extremist to Commit Criminal, Sometimes, Violent Activity”. *Intelligence Bulletin* 1(15). <https://www.justsecurity.org/wp-content/uploads/2019/08/420379775-fbi-conspiracy-theories-domestic-extremism.pdf>
- FIGES, E., *Patriarchal attitudes: Women in societies*, Persea books, New York, 1986.

FIRESTONE, S., *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, London Verso Books, London, 2015.

FORBES, R. and STAMPTON, E., *The White Nationalist Skinhead Movement: UK & USA, 1979 – 1993*, Feral House, Washington, 2015.

GIL PECHARROMÁN, J., *La estirpe del camaleón: Una historia política de la derecha en España (1937-2004)*, Editorial Taurus, Barcelona, 2019.

GUBERN, R., *Historia del cine*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2014.

JÄGER, L. and alii., *Fashwave Rechtsextremer Hass in Retro-Optik*. De:Hate, 2, Germany, 2021.

MÉNDEZ GARRIDO, J. M., *Aprendemos a consumir mensajes. Televisión, publicidad, prensa, radio*, Grupo Comunicar, Huelva, 2001.

MUDDE, C., *Populist radical right parties in Europe*, Cambridge University Press, 2007.

NAGLE, A., *Muerte a los normies*, Orcinity Press, 2018.

PHILLIPS, J. and SPRINKS, H., *Boat arrivals in Australia since 1976*, Parliament of Australia, Department of Parliamentary Services, 2016.

https://parlinfo.aph.gov.au/parlInfo/download/library/prspub/5P1X6/upload_binary/5P1X6.pdf;fileType=application/pdf#search=%22boat%20arrivals%20in%20Australia%20since%22

PIERCE, W. L., *Los diarios de Turner*. Europans, 1978.

RASPAIL, J., *El desembarco*, Ediciones Áltera, 1973.

REICH, W., *Psicología de las masas del fascismo*, Bruguera, Barcelona, 1980.

RODRÍGUEZ LAJUSTICIA, F. S., “Juan Sin Tierra, rey de Inglaterra, en el cine”. *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia* 21, 1, (2021), 531-560.

SHELHOVTOV, A., “European Far-Right Music and Its Enemies”, in Ruth Wodak, John E. Richardson (eds.) *Analyzing Fascist Discourse: European Fascism in Talk and Text*, Routledge, London, 2012, 277-296.

STERN, A. M., *Proud boys and the white ethnoestate: How the alt-right is warping the American imagination*, Beacon Press, Boston, 2019.

TRAVERSO, E., *Las nuevas caras de la derecha: Conversaciones con Régis Meyran*, Siglo XXI, Madrid, 2019.

VIÑAS i GRÀCIA, C., *”Skinheads” a Espanya: Orígens, implantació i dinàmiques internes (1980-2010)*, Universitat de Barcelona, 2013.

WIERNIORKA, M., *El antisemitismo explicado a los jóvenes*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2018.

YVES-CAMUS, J. and LEBOURG, N., *Las extremas derechas en Europa. Nacionalismo, populismo y xenofobia*, Clave Intelectual, Madrid, 2020.

ZÚQUETE, J.P., *The identitarians: the movement against globalism and Islam in Europe*, University of Notre Dame Press, 2018.

Campos Salvador, Felipe, Relación entre lo militar y la televisión pública española: El caso del crucero Canarias en *Informe Semanal, Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 83-92.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia
Número 29 2025 (ISSN 1988-8848)

Sección 5.1 Reflexión en torno a...

**RELACIÓN ENTRE LO MILITAR
Y LA TELEVISIÓN PÚBLICA ESPAÑOLA:
EL CASO DEL CRUCERO CANARIAS
EN *INFORME SEMANAL***

*Relationship between the military and Spanish public television:
the case of the cruiser Canarias on Informe Semanal*

Grad. Felipe Campos Salvador
Historiador
Granada

Recibido el 4 de Abril de 2025

Aceptado el 20 de Mayo de 2025

Resumen. *Informe Semanal* es el segundo programa más antiguo de la televisión pública en España que aún continúa en emisión. Teniendo en cuenta que su primer episodio data de 1973, durante la dictadura de Franco, examinar su utilización como medio de propaganda puede ser de enorme interés para los estudiosos. Por ello, gracias a la enorme cantidad de temas que este programa ha tratado en su larga vida, encontrar extractos que tratasen sobre lo militar en tiempos de vida del dictador no ha sido difícil. Así pues, a través del análisis del capítulo 0066 titulado *El Canarias, al dique seco* y del repaso de la hoja de servicios del crucero en el cual está centrado, se espera arrojar luz acerca de cómo fue la relación entre lo militar, tan presente en la vida de los españoles en el pasado siglo, e *Informe Semanal*, programa decano de la televisión pública española.

Palabras clave. Guerra Civil, Canarias, Dictadura franquista, *Informe Semanal*, Reportaje.

Abstract. *Informe Semanal* is the second-oldest programme on Spanish public television that remains on the air. Considering that its first episode dates back to 1973, during Franco's dictatorship, examining its use as a medium of propaganda may be of great interest to scholars. Owing to the vast number of topics the programme has covered throughout its long history, identifying excerpts dealing with military subjects during the dictator's lifetime has not been difficult. Thus, through the analysis of episode 0066, entitled *El Canarias, al dique seco*, and a review of the service record of the cruiser on which it focuses, this study seeks to shed light on the relationship between the military—so present in the lives of Spaniards in the past century—and *Informe Semanal*, the flagship programme of Spanish public television.

Keywords. Civil War, Canary Islands, Franco's dictatorship, *Informe Semanal*, Report.

Este trabajo es resultado del Proyecto de Investigación “Fuerzas Armadas en la Televisión: la imagen del ejército español en el programa “Informe Semanal” de RTVE (1973-2000)” (FASenTV – INSE-XX), concedido y financiado por el CEMIX.

El mundo actual, *Informe Semanal* y la historiografía militar

En el momento de redacción de las presentes líneas puede afirmarse sin asomo de dudas que vivimos en la Era de la Información. Existe consenso general respecto a que este término fue acuñado por el sociólogo japonés Yoneji Masuda (1905-1995) en su obra *La sociedad informatizada como sociedad post-industrial* (1984) (1) y hacia referencia al origen de una época que conseguiría que actuasen en conjunción la tecnología del ordenador y la de las comunicaciones; creando una era en que mejoraría la transmisión y el almacenamiento de información, llegando a convertirse en una herramienta de transformación social (Masuda, 1984). A fecha de 2025 una forma de entender este concepto más simple y libre sería decir que los ciudadanos tenemos muy fácil acceder a cualquier tipo de información y desinformación. Desde la actual guerra en Ucrania hasta el conflicto entre Israel y Palestina pasando por las elecciones presidenciales en Estados Unidos, solo hace falta una conexión a internet para tener ingentes cantidades de datos acerca de cualquier suceso que ocurra en el planeta.

La forma de transmitir información y desinformación hoy en día es amplia. Desde los clásicos programas informativos y de tertulia hasta algo tan novedoso como las redes sociales, donde el contenido puede ser expuesto en vídeos, directos y, más llamativo todavía, los memes. Sin embargo, el estudio que aquí se presenta no estará centrado en estas expresiones más modernas, sino en un programa en concreto fácilmente reconocible para los españoles y en un tema de importancia capital en la historia española del s. XX. El programa no es otro que el archiconocido *Informe Semanal*, y la temática es lo militar. *Informe Semanal* es un programa informativo de emisión semanal de Radiotelevisión Española en los canales La 1 y Canal 24 horas, siendo considerado un programa decano de la televisión española al ser superado en tiempo de emisión solo por el *Telediario* (2). Su contenido consiste en una serie de reportajes de 10-20 minutos en aproximadamente una hora de programa que, debido a encontrarse en la televisión pública, son realizados en un lenguaje perfectamente accesible que permite comprender el lenguaje ideológico que imperaba en el momento en que fueron realizados. Explicar la relación entre España y lo militar requerirá algo más de tiempo.



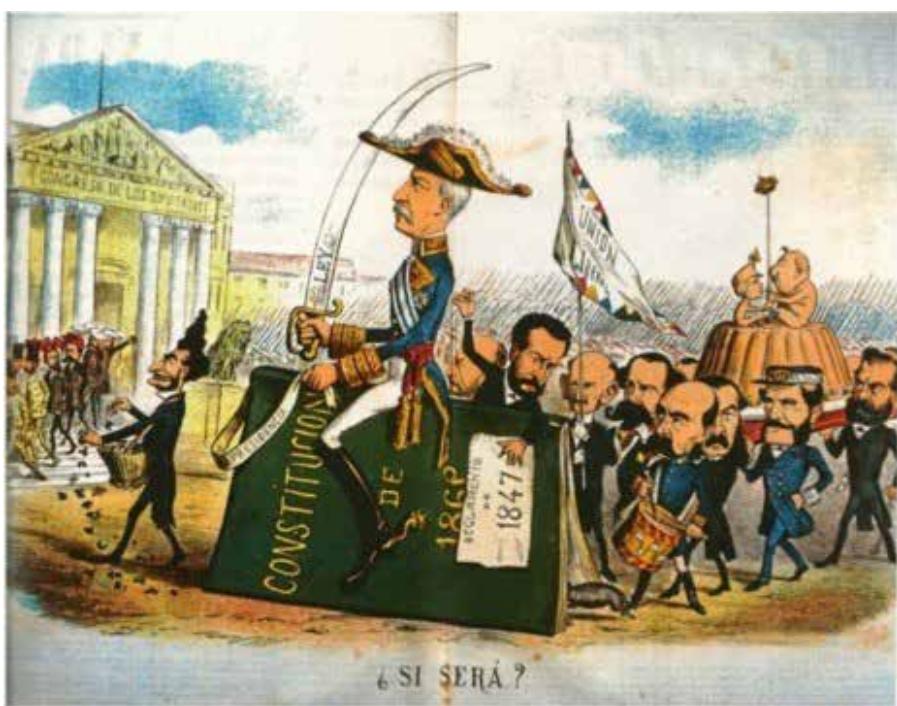
Primer rótulo de *Informe Semanal*
<https://www.rtve.es/play/videos/telediario-1/informe-semanal-celebra-su-50-aniversario/6848367/>

Desde la época de los pronunciamientos militares (3) como medio de acción política durante el siglo XIX español hasta la reforma militar acometida durante la Transición, el ejército tuvo un papel central

en el desarrollo de la sociedad española (Hernández Sánchez-Barba & Alonso Baquer, 1987). En el siglo XIX se estima que hubo un total de hasta 29 pronunciamientos militares con distinto grado de éxito, destacando el pronunciamiento de Elio (1814), el de Juan Díaz Porlier (1815), el de Vicente Richart (1816), el de Joaquín Vidal (1819), el de Riego (1820), el de Torrijos (1831), el pronunciamiento de 1841 y el de Sagunto (1874) por citar los más destacados (Hernández Sánchez-Barba & Alonso Baquer, 1987). Ya en el siglo XX España vivió dos dictaduras de corte militar con la de Miguel Primo de Rivera entre el 13 de septiembre de 1923 y el 28 de enero de 1930 y la de Francisco Franco entre 1939 y 1975 (4) con la Guerra Civil española (1936-1939) sucediendo entre ambas (Harries-Jenkins & Moskos Jr, 1984). Una vez finalizada la dictadura de Francisco Franco fueron aprobadas numerosas leyes con la finalidad de separar lo militar de lo civil en España, consiguiéndolo finalmente con la Ley 17/1999, de 18 de mayo, del Régimen de Personal de las Fuerzas Armadas, ley que acabaría con la obligatoriedad del servicio militar obligatorio en España.

Así pues, en resumen, tanto *Informe Semanal* como lo militar son conceptos muy presentes en la vida de los españoles, motivo por el cuál es pertinente preguntarse ¿cómo se relacionan ambos elementos entre sí? Responder a semejante cuestión podría desembocar en un texto de muchas páginas cuya magnitud se correspondería a una tesis doctoral o a una monografía, motivo por el cual el presente artículo se encontrará limitado a un reportaje en concreto: el emitido el 13/07/1974 perteneciente al capítulo 0066 titulado *El Canarias, al dique seco*. La elección de este extracto de *Informe Semanal* no es en absoluto casual y obedece a los siguientes dos motivos.

En primer lugar, permite combinar las dos tendencias imperantes dentro de la historiografía militar; siendo por un lado el análisis de batallas, ejércitos y, en este caso concreto, equipos, propio de la metodología de análisis más tradicional de los historiadores militares; y por otro lado el empleo de un material de estudio basado en medios audiovisuales más propio de la historiografía militar de cuño moderno que separa su análisis de los objetos expuestos anteriormente para centrarlo en lo social y en la paz (Fernández Bastarreche, 2002). En segundo lugar, al tratarse de un reportaje emitido en televisión pública en 1974, esto es, el año anterior al acontecimiento que sería la muerte de Franco, constituye un caso singular dentro del análisis de *Informe Semanal* como material de estudio, puesto que la mayor parte de contenido producido por el programa ha tenido lugar tras la muerte del dictador.



Caricatura de uno de tantos pronunciamientos militares en el s. XIX español <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2014/07/01/53b2740eca47417d3a8b456d.html>

Así pues, el análisis que seguirá a continuación espera ofrecer una perspectiva actual de cómo era visto lo militar en la televisión pública española en el año inmediatamente anterior a la muerte de Franco para determinar cómo funcionaba la comunicación entre esta entidad y la sociedad española. Antes de comenzar, sin embargo, es preciso realizar algunas aclaraciones respecto a lo referido con anterioridad en relación con la historiografía militar. Las diferencias entre antigua historia militar y nueva historia militar son bastante similares a las que presenta la Historia en general durante el siglo XX. Los autores Moskos Jr y Harries-Jenkins las resumieron en que la antigua historia militar era realizada a través de un enfoque positivista como la narración del conflicto armado, mientras que la nueva historia militar aplica una perspectiva social para tratar temas relacionados con el ambiente y la vida militar junto con el estudio de las instituciones militares (Harries-Jenkins & Moskos Jr, 1984). Asimismo, los investigadores españoles Víctor Espinos Orlando y Miguel Alonso Baquer mencionan esta diferenciación en sus trabajos al mismo tiempo que critican la antigua historia militar al referirse a ella como “historia de las batallas” (Fernández Bastarreche, 2002).

Limitar la historia militar a las guerras es un error que excluye muchos objetos de estudio que esta disciplina puede abordar, siendo un gran ejemplo de esto la historia militar de los tiempos de paz (Frieyro de Lara, 2015). Efectivamente, emplear solo un enfoque como el ya referido privaría a los académicos de poder examinar el papel de lo militar durante períodos sin guerra por entender que trabajos de esta naturaleza no despertarían interés alguno (Hernández Sánchez-Barba & Alonso Baquer, 1987). Consideraciones de este tipo relegarían lo militar a ser una temática prácticamente tabú en ámbitos investigadores, y reduciendo el número de investigadores en la materia. En España, por ejemplo, los trabajos científicos dedicados al ámbito militar serían realizados durante mucho tiempo por extranjeros (Fernández Bastarreche, 2002).



La rendición de Breda o Las lanzas de Diego Velázquez, ejemplo paradigmático de la “historia de las grandes batallas” extrapolada a la Historia del Arte con la representación de la victoria española en el sitio de Breda
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-lanzas-o-la-rendicion-de-breda/0cc7577a-51d9-44fd-b4d5-4dba8d9cb13a>

Si la antigua historia militar se nutría de las tendencias históricas decimonónicas basadas en la narración de los grandes acontecimientos, la nueva hace lo propio respecto a la historia social propia de mediados del siglo XX con exponentes como Hobsbawm y Thompson. Esta nueva tendencia se caracterizó por una forma de investigación histórica enfocada no en los sucesos de

gran calado o en los personajes importantes, sino en los sectores tradicionalmente olvidados de la sociedad (Hernández Sánchez-Barba & Alonso Baquer, 1987). La nueva tendencia extrapolada al ámbito militar supuso la traslación de su objeto de estudio a otros aspectos que permitieran una aproximación transversal y multidisciplinar que involucrase a otras disciplinas como la sociología, la economía, los estudios de género o la imagen, centro de la presente redacción. Este cambio de paradigma condujo a iniciar las aproximaciones a la historia militar como una historia social del ejército y marcó el inicio del estudio de sus relaciones con la sociedad civil, convirtiendo este nuevo enfoque en una de las principales perspectivas desde la que se abordará esta nueva historia militar (Frieyro de Lara, 2015).

Respecto al empleo de medios audiovisuales o, más concretamente, del reportaje de *Informe Semanal* que será analizado, su estudio será realizado partiendo de las teorías de Robert Rosenstone. En primer lugar, como aclara el autor en *La Historia en el Cine. El Cine sobre la Historia* el examen del pasado realizado en determinadas obras ofrece un retrato de la idea que existe sobre un acontecimiento histórico en un determinado momento (Rosenstone, 2014 [2006]). Asimismo, en *El Pasado en Imágenes. El Desafío del Cine a nuestra Idea de la Historia* el mismo autor expresa que los materiales audiovisuales son herramientas perfectamente válidas para hacer análisis históricos porque no existe tal cosa como una representación del pasado tal cual ocurrió, motivo por el cual los errores presentes en este tipo de fuentes pueden encontrarse también en monografías o ensayos (Rosenstone, 1995 [1997]). Estos argumentos, extrapolados a los informativos, se traducen entendiendo que mediante el correcto análisis crítico estos reportajes permiten una aproximación al periodo en el que son hechos y, teniendo en cuenta que se trata de la televisión pública, la labor de concienciación y quasi adoctrinamiento que pretendían hacer en la sociedad. Así pues, sin mucho más que añadir, es momento de comenzar a hablar del reportaje.

El Crucero Canarias: historia y representación

El reportaje *El Canarias, al dique seco*. Fue emitido el 13 de julio de 1974, su guion corrió a cargo de José Luis Hernández y fue presentado por José Antonio Silva. Este extracto de *Informe Semanal* narra la última singladura del crucero pesado Canarias de la Armada Española mientras recuerda su historial de servicios desde su construcción hasta su retirada. La narración comienza con imágenes del crucero Canarias en su llegada al puerto de El Ferrol del Caudillo, cuya tradición marina es exaltada. A continuación, son descritas las dimensiones y capacidad del navío, y son referidas algunas fechas importantes de su historia. La construcción del buque data de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, siendo su puesta en grada en el astillero del SECN (5) de El Ferrol el 15 de agosto de 1928. Su botadura fue el 28 de mayo de 1931, contando con la presencia de Santiago Casares Quiroga.

El 27 de septiembre realizaría sus pruebas de mar sin su artillería transportando a una comisión evaluadora, entrando en servicio en septiembre de 1936 en el contexto de la guerra civil. Ya durante el conflicto, del 27 de septiembre de 1936 data su primera singladura desplazándose desde El Ferrol al Estrecho de Gibraltar para dos días después hundir el destructor Almirante Ferrández con un disparo ejecutado a 22.000 metros de distancia según el reportaje. En marzo de 1937 participó de las batallas navales en el Cantábrico que consiguieron asegurar esa costa para el bando nacional, el 25 de abril del mismo año combate en el Mediterráneo y el 6 de marzo es testigo del hundimiento de su “gemelo” el buque *Baleares*. El reportaje finaliza con las imágenes de un acto celebrado en honor del ya retirado buque, explicando que tras su última singladura entre el archipiélago canario y El Ferrol será convertido en base naval de la Armada por su estatus como símbolo de la misma.



El crucero pesado Canarias en el puerto de Almería
https://www.losbarcosdeeugenio.com/barcos/es/es/ae_C21.html#gsc.tab=0

Este extracto, sujeto a las limitaciones de tiempo que implica *Informe Semanal*, deja detalles sin decir acerca de la historia del crucero que serán referidos a continuación. Sin embargo, lo que podría considerarse que falta en el contenido se encuentra suplido por otros elementos. El tono de la narración del reportaje, comenzando con la frase “el cansado y viejo guerrero no navegará más” o refiriéndose al Canarias como “continuador y depositario de las glorias de nuestra marina de guerra”, evoca en todo momento la solemnidad del crucero junto con la importancia de su aportación en la victoria en la Guerra Civil. El apartado de las entrevistas no se queda atrás, ofreciendo declaraciones de marineros anónimos que sirvieron en él, permitiendo así enriquecer y dar legitimidad al contenido filmado. Finalmente, sería negligente no hacer mención al archivo de vídeo, que complementa las diversas grabaciones del Canarias durante diversas travesías con el acompañamiento instrumental de la Sinfonía n.º 9 de Beethoven. Todo ello sirve, junto a todo lo dicho con anterioridad, para que los espectadores puedan, tan solo viendo el reportaje, comprender la importancia del crucero Canarias sin necesidad de leer un libro de texto.

Así pues, el extracto de *Informe Semanal* permite al público conocer que hubo un crucero llamado Canarias y que fue importante, pero la falta de datos aportados hace que sea el historiador quien deba profundizar en la historia de dicho crucero para determinar qué hace a este crucero merecedor de un reportaje y de tiempo en la televisión pública española. El crucero pesado Canarias surge, como su hermano gemelo el Baleares, de la Ley de 13 de julio de 1926 para el rearma naval español (Aguilera & Elías, 1980), autorizando la construcción de tres cruceros pesados (6). Estos dos cruceros deberían ser del llamado tipo “Washington”, nombre recibido por la obligación de adherirse a los principios estipulados en el Tratado Naval de Washington de 1922 (Aguilera & Elías, 1980). España, si bien no firmó dicho tratado, se sumó a la norma de construir este tipo de cruceros cuyo peso no debía exceder las 10.000 toneladas ni estar equipado con una artillería superior a 203 milímetros (Blanco Núñez, 2011). El diseño del crucero sería obra del británico Philip Watt, director del astillero Armstrong. El proyecto de construcción fue aceptado por la SECN el 31 de mayo de 1928 (González, 2009). Desplazaba un total de 10.000 toneladas estándar, subiendo hasta 13.200 a plena carga. Sus dimensiones eran de 94 metros eslora, 19,50 de manga, 6,50 de calado (González, 2009). Su tripulación constaba de 800 hombres, aunque con el Estado Mayor y los responsables del armamento la cifra ascendía hasta 1.200 (González, 2009).

Fue botado, como se dice en el reportaje, el 28 de mayo de 1931, realizando sus primeras pruebas de mar en 1934. Una serie de retrasos motivados por la inestabilidad política imperante en España se tradujeron en que, en julio de 1936, al comenzar la Guerra Civil, no hubiese entrado aún en servicio (Cervera Pery, 1988). El Canarias caería en manos del bando sublevado en El Ferrol, entrando en servicio el 13 de septiembre de 1936 teniendo como primer comandante al capitán de navío don Francisco Bastarreche *Diez de Bulnes* (Cervera Pery, 1988). Zarparía el 27 de septiembre

hacia Gibraltar a causa de la presencia de casi la totalidad de la flota republicana en el Cantábrico acompañado por el crucero Almirante Cervera (Cervera Pery, 1988). Ambos buques se adueñarían del Estrecho tras el enfrentamiento ocurrido el 29 de septiembre con los destructores Almirante Ferrández y Gravina, momento en el que tendría lugar el disparo a 22.000 metros de distancia al que se alude en el reportaje. Tras esto transportaría tropas a través del estrecho entre Ceuta y Cádiz, llegando al Mediterráneo tras burlar un bloqueo republicano durante la noche (Cervera Pery, 1988).

7.—Para construcción de tres cruceros tipo Washington, de unas 10.000 toneladas, a 87 millones de pe- setas uno, más las municiones para los mismos, importan- tes 7.500.000 pese- tas	268.500.000,00
---	----------------

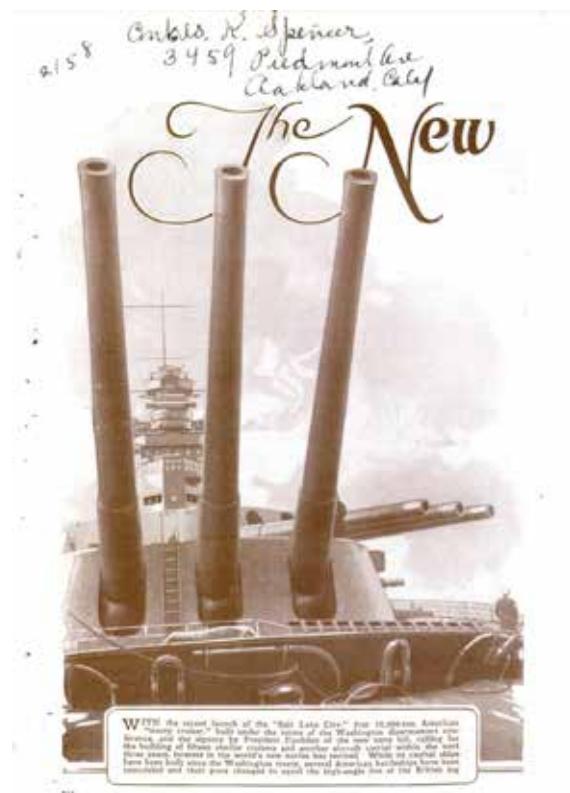
Extracto de la Gaceta de Madrid num. 194 de 1926 donde se estipula la construcción de los cruceros tipo Washington
<https://www.boe.es/gazeta/dias/1926/07/13/pdfs/GMD-1926-194.pdf>

El 30 de octubre bombardeó la localidad de Rosas en Girona, el 8 de noviembre atacó los depósitos de CAMPSA (7) en Almería y dos días después bombardeó la ciudad de Barcelona, terminando la campaña en la costa catalana con el bombardeo de Palamós el 17 de noviembre. En compañía de su gemelo Baleares, prestó apoyo a las tropas terrestres en la ofensiva a Málaga, bombardeando la ciudad y participando en su ocupación. A continuación, con motivo de la siguiente campaña en el Cantábrico se desplazó de nuevo a El Ferrol. En esta nueva campaña atacaría a un convoy procedente de Bayona el 5 de marzo que se desplazaba hacia Bilbao en un encuentro conocido como batalla de cabo Machichaco (Cervera Pery, 1988). El 8 de marzo capturó al mercante Mar Cantábrico procedente de México con un importante cargamento armamentístico para el bando republicano (8). Tras la derrota republicana en el norte peninsular se creó la Fuerza de Bloqueo del Mediterráneo bajo el mando del vicealmirante Francisco Moreno Fernández con el Canarias como buque insignia. En este contexto participó en servicios de escolta de convoyes y bombardeo de puertos, siendo el más destacable el de Barcelona en 1938 (Cervera Pery, 1988).

Tras asegurarse el dominio completo del mar formó parte en la revista naval que se realizó en aguas de Salou, localidad de la provincia de Tarragona. El 1 de abril de 1939, habiendo finalizado la guerra, entró en Cartagena, para poco después quedar anclado en El Ferrol (García Flores, 2000). Pasó a ser el buque insignia de la Armada, participando en gran cantidad de actos protocolarios, enseña de pabellón y semanas navales entre otros (García Flores, 2000). Ya en tiempos de paz obtuvo su bandera de combate el 5 de mayo de 1940 en Santa Cruz de Tenerife por suscripción popular. El 18 de febrero de 1941 zarpó a Santander para socorrer a la población tras un catastrófico incendio, prestando servicios médicos sirviendo como centro de comunicaciones y de suministro de energía eléctrica (García Flores, 2000).

A finales de 1957 estuvo presente en las operaciones españolas de Sidi-Ifni (Álvarez-Maldonado Muela, 2008). El 7 de agosto de 1960 participó en la revista naval de Sagres Portugal para conmemorar el quinto centenario de la muerte del infante portugués Enrique el Navegante (1394-1460) (Aguilera & Elías, 1980). A partir del 21 de enero de 1961, a petición del gobierno portugués, formó parte de la búsqueda del trasatlántico Santa María secuestrado por terroristas (González, 2012). En mayo de 1962 se desplazó al puerto de El Pireo en Grecia para la boda de quien sería Juan Carlos I y Sofía de

Grecia. En diciembre de 1963 sería parte de una nueva búsqueda junto a dos fragatas, infructuosa en este caso, del mercante Castillo de Montjuic, desaparecido en el transcurso de la travesía entre Boston y La Coruña. Estuvo presente en las Semanas Navales de Barcelona, en 1966, y Santander, en 1968 (Aguilera & Elías, 1980). En 1969 prestó servicio en la campaña de Guinea Ecuatorial con la misión de evacuar tanto contingentes españoles como población civil tras la independencia de este territorio el año anterior. En 1971 aparecería de nuevo en la Semana Naval de Alborán, visitando los puertos de Melilla y Almería (Aguilera & Elías, 1980).



Portada del capítulo "New navies" de la revista estadounidense "Popular Mechanics"
donde se muestran las limitaciones de los cruceros de guerra
tras el Tratado Naval de Washington de 1922

(<https://books.google.es/books?id=wN4DAAAAMBAJ&lpg=PA738&dq=Popular%20Science%201930%20plane%20%22Popular%20Mechanics%22&pg=PA738#v=onepage&q&f=true>)

Finalmente, cubriendo el motivo del reportaje de Informe Semanal, a mediados de junio de 1974 realizaría sus dos últimas singladuras desplazándose hacia la provincia insular que le dio su nombre y desde allí a El Ferrol. Se estima que en esta última travesía llegó a los 33 nudos sostenidos. El crucero fue dado de baja el 14 de diciembre de 1975 para ser subastado en 1977 y desguazado un año después a pesar lo expresado en el extracto de Informe Semanal acerca de su conservación como símbolo y cuartel (García Flores, 2000). En 1980 la ciudad de Santa Cruz de Tenerife recibió una de sus hélices para ser expuesta en parque público, siendo retirada el 17 de febrero de 2022 por lo decretado en la Ley de Memoria Histórica. En la fecha en que las presentes líneas son redactadas, las partes que se conservan aún del crucero Canarias son un cañón de 120 milímetros en Las Palmas de Gran Canaria; la segunda torreta de proa de 203 milímetros y el mobiliario de la Cámara del Almirante en la Escuela Naval Militar de Marín; la campana del buque, la caña del timón y el telémetro en el Museo Naval de Ferrol; y un noray en Santa Cruz de La Palma.

Conclusiones

Una vez repasado el contenido del reportaje y expuesta la hoja de servicios del crucero Canarias parece el momento apropiado de arrojar luz sobre las cuestiones formuladas al comienzo del presente artículo.

Comenzando por el final, independientemente de las sensibilidades políticas de cada cual parece obvio que el crucero Canarias merece de sobra un reportaje de Informe Semanal. Sirviendo como una herramienta del bando sublevado durante la Guerra Civil es un hecho que su desempeño en combate y el número de operaciones en las que fue empleado, junto a su utilidad en tiempos de paz y al hecho de ser el último buque de la clase Washington en ser retirado, el crucero Canarias fue un símbolo de un acontecimiento que marcaría el devenir histórico y político de España durante el siglo XX. Por todo ello resulta lógico que con motivo de su última singladura se dedicase un espacio en la televisión pública para rememorar brevemente su trayectoria.



El Canarias camino del desguace https://www.losbarcosdeeuropa.com/barcos/es/es/ae_C21.html#gsc.tab=0

Para responder a la cuestión sobre la relación entre lo militar y la televisión pública es preciso volver un poco hacia atrás. Recordando que el reportaje fue emitido mientras que España continuaba siendo una dictadura de corte militar en que el gobierno tenía pleno control de la televisión pública no resulta extraño cómo fue hecho dicho reportaje. El tono grandilocuente evocando las glorias del pasado, la exaltación de las victorias que consiguió y la utilización de música clásica para que el público se viera inmerso de forma inconsciente en estas acciones muestran que, en esencia, la televisión pública tenía como misión adoctrinar al público a través de la remembranza de glorias pasadas utilizando como vehículo una herramienta capital en el triunfo franquista sobre los republicanos.



Segunda torreta de proa con dos cañones de 203 mm, conservada [https://es.wikipedia.org/wiki/Canarias_\(C-21\)#/media/Archivo:Segunda_torreta_de_proa_del_crucero_pesado_Canarias_\(desguazado_en_1977\)_con_dos_ca%C3%B1ones_de_203_mm_\(14716849852\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Canarias_(C-21)#/media/Archivo:Segunda_torreta_de_proa_del_crucero_pesado_Canarias_(desguazado_en_1977)_con_dos_ca%C3%B1ones_de_203_mm_(14716849852).jpg)

A modo de conclusión, aunque parezca algo obvio, este extracto de Informe Semanal demuestra cómo el poder puede utilizar la televisión pública como medio de instrucción y/o adoctrinamiento de la sociedad con mecanismos tan simples como la elección de las palabras, las imágenes e incluso la banda sonora elegida para relatar algo. Como el estudio aquí realizado tiene un marco de análisis bastante pequeño puede darse por hecho que este reportaje se encuentra dentro de un conjunto aislado por haber sido hecho durante una dictadura. Sin embargo, uno no puede dejar de preguntarse si en los países democráticos del siglo XXI, teniendo un acceso tan fácil a la información como se dijo al principio, no se hace lo mismo, pero de forma más sutil y realizado por más gente. Supongo que ese será un trabajo que deberán realizar los historiadores que vendrán si consideran apropiado analizar los mensajes y discursos elaborados hoy.

Notas

- (1) Fecha de publicación en España.
- (2) El Telediario lleva en emisión desde 1957 e Informe Semanal desde 1973.
- (3) Levantamiento de unidades militares, ya fuesen una o varias, bajo el mando de un militar de prestigio que se manifestaba contrario a una determinada situación política y exhortaba al resto de unidades para que se sumasen o, en el peor de los casos, no se opusieran (Hernández Sánchez-Barba & Alonso Baquer, 1987).
- (4) En la actualidad existe cierta polémica respecto a la duración real de la dictadura según la Ley de Memoria Democrática, siendo las fechas aportadas las aceptadas por los historiadores e historiadoras a fecha de redacción de las presentes líneas.
- (5) Sociedad Española de Construcción Naval.
- (6) Al Canarias y al Baleares se les uniría el Ferrol, cuya construcción sería abandonada por falta de presupuesto.
- (7) Compañía Arrendataria del Monopolio del Petróleo, S.A.
- (8) Se estima que las cantidades ascendían a 10 aviones, 50 cañones, 500 ametralladoras y 14 millones de cartuchos de munición de fusil (Cervera Pery, 1988).

Bibliografía

- AGUILERA, A. y ELÍAS, V., *Buques de guerra españoles 1885-1971*, Editorial San Martín, Madrid, 1980.
- ÁLVAREZ-MALDONADO MUELA, R., “50 aniversario del conflicto Ifni-Sáhara”, *Revista General de Marina*, 254(1–2) (2008), 7–30.
- BLANCO NÚÑEZ, J. M., *La construcción naval en Ferrol, 1726-2011*, Navantia, Madrid, 2011.
- CERVERA PERY, J., *La guerra naval española (1936-1939)*, Editorial San Martín, Madrid, 1988.
- FERNÁNDEZ BASTARRECHE, F., “Métodos y recursos de investigación para un análisis social del Ejército desde la crisis del Antiguo Régimen hasta la guerra civil”, *Revista de historia militar*, Número extraordinario 1 (2002), 335–372.
- FRIEYRO DE LARA, B., “Pensando en la Historia militar de España”, en VIÑAS MARTÍN, A. y PUELL DE LA VILLA, F. (eds.), *La historia militar hoy: Investigaciones y tendencias*, UNED – Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado, Madrid, 2015, 55–74.
- GARCÍA FLORES, D., “El crucero Canarias, buque insignia de la Armada española, veinticinco años después de su retirada”, *Revista General de Marina*, 239(12) (2000), 843–852.
- GONZÁLEZ, M., *50 barcos españoles*, Fundación Alvargonzález, Gijón, 2009.
- GONZÁLEZ, M., *Otros 50 barcos españoles*, Fundación Alvargonzález, Gijón, 2012.
- HARRIES-JENKINS, G. y MOSKOS, C. C., *Las Fuerzas Armadas y la Sociedad*, Alianza, Madrid, 1984.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, M. y ALONSO BAQUER, M., *Las Fuerzas Armadas españolas: Historia institucional y social*, Alhambra, Madrid, 1987.
- MASUDA, Y., *La sociedad informatizada como sociedad post-industrial*, Tecnos, Madrid, 1984.
- ROSENSTONE, R., *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel Historia, Barcelona, 1997.
- ROSENSTONE, R., *La historia en el cine. El cine sobre la historia*, Rialp, Madrid, 2014.

Calvo Asensio, Mario, Vinland y la llegada vikinga a Norteamérica: entre crónicas y la cultura popular asaudiovisual, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 93-100.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia

Número 29 2025

(ISSN 1988-8848)

Sección 5.2 Reflexión en torno a...

VINLAND Y LA LLEGADA VIKINGA A NORTEAMÉRICA: ENTRE CRÓNICAS Y LA CULTURA POPULAR AUDIOVI- SUAL

*Vinland and the Viking arrival in North America:
Among chronicles and popular audiovisual culture*

Grad. Mario Calvo Asensio
Historiador
Universidad de Zaragoza

Recibido el 2 de Septiembre de 2025

Aceptado el 14 de Octubre de 2025

Resumen. La presencia vikinga en Norteamérica sigue siendo un tema que genera gran debate, en cuanto a las incertidumbres de las pruebas arqueológicas y las fuentes. Son estos restos arqueológicos y sagas nórdicas los que componen el esquema que ayuda a los historiadores a intentar recomponer la llegada de los *norsemen* a la actual región del Labrador y la isla de Terranova –Vinland–. Por esa misma incertidumbre, se trata de un evento que genera interés en el público general, algo que se ve reflejado en proyectos de televisión. En este trabajo se comentará el proceso histórico y la visión de éste en la cultura audiovisual, viendo las diferencias de tono y mentalidades.

Palabras clave. Vikings, Colonización, Norteamérica, Vinland, Leif Eiríksson, Thorfinn, Cine, Televisión, Anime.

Abstract. The Viking presence in North America continues to be a topic of great debate, given the uncertainties surrounding archaeological evidence and sources. It is these archaeological finds and Norse sagas that provide the framework that helps historians piece together the arrival of the Norsemen in what is now the region of Labrador and the island of Newfoundland – Vinland. Due to this very uncertainty, it is an event that generates interest among the general public, something that is reflected in television projects. This paper will discuss the process and its portrayal in audiovisual culture, looking at the differences in tone and mentality.

Keywords. Vikings, Colonisation, North America, Vinland, Leif Eiríksson, Thorfinn, Cinema, Television, Anime.

Introducción

Hasta 1960, con el descubrimiento de los restos del supuesto sitio arqueológico de Leifbundir en territorio canadiense, el pensamiento general siempre había girado en torno a la idea del “descubrimiento” hispano –connotación hoy ya rechazada– del continente americano. De hecho, actualmente pocas veces se mencionan en profundidad las expediciones vikingas a la zona norteamericana. Es cierto que, en aspectos generales, estos exploradores escandinavos no lograron mantener sus asentamientos durante un largo período de tiempo –se calcula que pudieron establecerse allí durante una década–, y tampoco lograron un contacto con el resto de los reinos europeos que permitiera el traslado de personas hacia las tierras de Vinland. Aun así, representan un ejemplo altomedieval de colonización transoceánica. Esto, sin duda alguna, podría considerarse prácticamente exclusivo del pueblo vikingo, pues en aquellos momentos, que rondaban en torno al año 1000 según las sagas nórdicas, no encontramos ejemplos similares y de tal magnitud.

En este trabajo se centrará centrar la atención en las sagas nórdicas y la información que estas nos proporcionan, teniendo en mente que fueron escritas unas cuantas centurias después. Además, se analizarán los restos arqueológicos descubiertos en 1960 y, enlazando con estos, se dedicará también la parte final del ensayo a describir la organización de aquel asentamiento colonial, siempre en comparación con otros ejemplos europeos –especialmente islandeses–, con el objetivo de proyectar cómo pudo ser Leifbundir. Al mismo tiempo, veremos cómo esta experiencia se ha representado en la cultura popular a través de algunas producciones para televisión: *Vikings* o *Vinland Saga* y el manga en el que está basado.

El viaje: exploración o búsqueda de “un lugar mejor”



Mapa de los viajes vikingos hacia el Norte, tanto Islandia, como Groenlandia y Vinland

Así pues, deberemos desarrollar en detalle todas las cuestiones previamente introducidas, y para ello se comenzará describiendo lo que podemos conocer del descubrimiento y exploración de Vinland según las sagas nórdicas, concretamente la *Saga de los Groenlandeses* y la *Saga de Erik el Rojo* (1). En primer lugar, debe centrarse la atención en el personaje de Bjarni (2), el que sería según las sagas, el primer *norseman* en atisbar tierras en el oeste. Según cuentan las historias, Bjarni, que no tenía experiencia en la navegación hacia Groenlandia, decidió partir desde Islandia y probar suerte para poder visitar a su padre. Sin embargo, los fuertes vientos del Norte tuvieron que desviar a su embarcación de la trayectoria, haciéndoles aparecer casi cuatro días después frente a una costa lejana, repleta de bosques y montes poco elevados. Bjarni, que había oído la descripción de Groenlandia, y conocía los gigantescos glaciares de aquella región, decidió dejar de lado aquellas tierras y continuar su trayecto.

Como se observa, lo que Bjarni vio en sus viajes puede asemejarse con la zona norte del continente americano. Sin embargo, el hecho de no intentar explorar aquellas nuevas tierras deja abiertas ciertas dudas en cuanto al origen de las mismas. Por eso centraremos ahora nuestra atención en las crónicas de Leif Eiríksson, el que sería el primero en explorar la tierra que llamaban Vinland, dando una mayor información al respecto.

La motivación de su viaje fueron las historias de Bjarni. Por eso mismo, no dudaría en detenerse en todas las tierras que este había descrito y no había visitado. Tras haber pasado por dos zonas, una muy estéril –Hellulland, actual Isla Baffin– y otra con algunas zonas boscosas –Markland, actual costa del Labrador–, llegaría a grandes tierras verdes, con pastos y árboles abundantes. Allí decidió hibernar, construyendo casas y un pequeño asentamiento. Además, será entonces cuando se le da a estas tierras el nombre que versa en el título del trabajo: Vinland, “la tierra del vino”, debido a que encontraron varios viñedos y uvas que llevaron de vuelta a Groenlandia.

Resulta interesante traer a colación las producciones audiovisuales ya mencionadas, en especial debido a la omisión de un personaje tan determinante como Leif Eiríksson. Se está haciendo referencia a la serie de *Vikings*, dónde este personaje histórico no aparece en ningún momento y la autoría de dicho descubrimiento se le agencia a Ubbe Ragnarsson –uno de los principales protagonistas en las últimas temporadas– y a Floki –personaje ficticio–, algo antes, cuando se descubre que él había llegado ahí desde Islandia tras estar desaparecido durante una temporada. En *Vinland Saga*, en cambio, desde el comienzo de la serie –o manga, dependiendo de la fuente que se prefiera–, Leif es un personaje siempre presente y que cuenta historias sobre unas tierras lejanas y libres de violencia. Ambas son elecciones con el claro objetivo de favorecer la narrativa. La primera elige a Ubbe como sucesor de Ragnar –protagonista de la serie, incluso de manera espiritual– en su lado aventurero, mientras sus hermanos revelan disponer de otras facultades de él al final de la historia. En el caso de la serie de animación, se presenta a Vinland como una tierra virgen, idílica, donde poder vivir en paz –muy acorde con el mensaje moralizador que el autor del manga, Makoto Yukimura, quiere expresar–.

La búsqueda de “algo mejor” parece convertirse en el significado profundo que quiere darse a Vinland. En ambas producciones, el viaje hacia unas tierras mejores se realiza desde Groenlandia; tanto Ubbe como Thorfinn Karlsefni –protagonista de *Vinland Saga*, motivado por las narraciones de Leif– parten desde este territorio en busca de una situación más favorable. El primero tras una brutal masacre en una colonia groenlandesa (3) y el segundo tras experimentar un gran vacío producido por la venganza, violencia y muerte (4). Los motivos reales que llevaron a explorar estos mares y tierras se comentarán unos párrafos más adelante, y por eso podemos afirmar que resulta poco probable la opción que se plantea en ambas producciones. En *Vinland Saga* tampoco se nos muestra extensamente como fueron las exploraciones de Leif, todo lo vemos a través de Thorfinn, un personaje que también aparece en la saga de Erik el Rojo –de hecho, es conocida también como la Saga de Thorfinn Karlsefni–. Con respecto a la masacre en Groenlandia, no se tiene constancia de que su autor en la serie, Kjetill “Nariz Chata”, hubiese estado presente en Groenlandia. De hecho, aparece en algunas sagas –incluida en la de Erik el Rojo– como un caudillo de cierta influencia que había llevado a cabo empresas en Irlanda, Escocia y las Islas (5).

En definitiva, ambas producciones no resultan de una gran ayuda para acercarnos al proceso de exploración. Sin embargo, podemos decir que, en cuanto a cronología y eventos a tratar en la narrativa, es *Vinland Saga* la que se aproxima más. Esto es debido a que la serie de Michael Hirst intenta juntar varias tramas que tienen casi una centuria de diferencia: la victoria de Alfredo el Grande frente a la horda vikinga (a mediados del siglo IX d.C) y, paralelamente, la llegada vikinga a Vinland. Esto resulta imposible, pues tanto Leif Eiríksson como el propio Thorfinn, protagonistas de las sagas utilizadas como fuente, vivieron casi una centuria después. Y estos, además, coincidieron con el reinado de Canuto II el Grande, personaje que también aparece en la serie animada. Por todo eso, y

teniendo en cuenta que ni siquiera se utilizó a personajes de las sagas, sino a Ubbe y Floki, la serie de animación se acerca algo más a los personajes y al viaje.

Estancia en Vinland: entre conflictos con los nativos y la visión idílica

Cabe destacar que con el hermano de Leif, Thorvald, encontramos las primeras menciones a las tribus que vivían en aquella zona. Las sagas cuentan cómo, después de acampar en una expedición posterior a la de su hermano, encontraron a varios individuos en canoas y acabaron con todos ellos menos uno, que huyó. Al día siguiente, volvieron a aparecer en gran número y los *norsemen* se vieron obligados a huir de las tierras, muriendo Thorvald en el proceso. Nos encontramos, por lo tanto, ante una prueba irrefutable de que este personaje y toda su tripulación habían tenido un primer contacto con una tribu indígena, los Beothuk (6).

Lo que se conoce es que, desde ese momento, el pueblo vikingo pareció tener clara la dificultad de poder habitar en el lugar, debido a la belicosidad de los pueblos indígenas. Durante unos años pudieron asentarse en el territorio de forma pacífica. Comerciaban con los que ellos denominaban como *skraelingar* (7), intercambiando leche y pieles. Sin embargo, las tensiones parecían estar siempre presentes, pues según las sagas, los indígenas parecían intentar robar en numerosas ocasiones sus armas, ya fuera por curiosidad o por intenciones ocultas. La respuesta de los vikingos residentes en Vinland era siempre violenta, lo que motivaba enfrentamientos constantes, a modo de escaramuzas, entre los colonos y los nativos. Esto acabaría por acelerar al abandono de aquellas tierras, aunque sin impedir viajes comerciales posteriores para el intercambio de los productos anteriormente mencionados, algo que viene apoyado por los hallazgos de peniques vikingos, monedas exclusivas de Islandia en el siglo XI, y que aparecieron en zonas interiores de Canadá y del estado de Maine recientemente (8).

Lo cierto es que, si queremos atenernos a pruebas arqueológicas, es difícil asegurar con firmeza la posibilidad de un asentamiento vikingo en, al menos, la isla de Terranova. Los restos encontrados durante las excavaciones de Jørgen Meldgaard y los noruegos Helge y Anne Stine Ingstad son limitados, y muchos historiadores debaten aún hoy sobre el origen causal de los mismos. Los más reacios a afirmar la presencia vikinga en el continente apuestan por el parecido existente entre las viviendas típicas vikingas y algunas construcciones de las tribus indígenas de la zona. También se plantea que las condiciones climáticas imposibilitaban la navegación de los escandinavos por los mares del Norte, cuestión que, pese a todo, es refutable (9). Sin embargo, en este trabajo se centrará la atención en las pruebas materiales y fuentes escritas, para intentar razonar sobre la existencia de un asentamiento vikingo en Vinland.





Contraste entre la primera aparición de los Beothuk en la serie de Vikings, durante el episodio 19 de la temporada 6 y el primer encuentro de Thorfinn con los Lnu, como son llamados erróneamente en el manga, aunque se considera una tribu ancestral de la región.

En primer lugar, debe entenderse que lo escrito en las sagas hace referencia a un asentamiento inicial para pasar el invierno en la zona. Por lo tanto, el primer objetivo de la tripulación de Leif no era la colonización de las tierras, sino obtener recursos y suministros de ellas. De hecho, en el viaje anterior llevado a cabo por Bjarni, sus hombres también habían mostrado interés en detenerse en aquellas tierras únicamente para poder llevarse consigo madera, un recurso que, como es entendible, no abundaba sobremanera en Groenlandia. Además, y según algunas descripciones, se trataba de un asentamiento defendido por empalizadas de madera, debido a la belicosidad de los pueblos indígenas.

Lo descrito en el anterior párrafo es todo lo que podemos conocer del asentamiento original de Leif Eiríksson en Vinlandia según las fuentes primarias –teniendo en cuenta que las crónicas también se escribieron varias centurias después, alrededor del siglo XIII–. También se conoce otro asentamiento menor, creado por un *norseman* llamado Karselfni –que podría hacer referencia a Thorfinn Karselfni– poco tiempo después, que, junto con la ayuda de sus hombres “habían construido su poblado sobre una cuesta que daba al lago; algunas de las casas tocaban casi el agua, otras estaban un poco más lejos” (10).

En *Vikings* no se nos muestra más que los primeros días de Ubbe y sus acompañantes en Norteamérica, y, de hecho, muy probablemente se traten de las tierras de Labrador y no Vinland. Es por eso por lo que no se pueden realizar grandes comparaciones, ya que Hirst y su equipo decidieron no arriesgarse a mostrar demasiados elementos de la colonización. Sí que se presenta, al igual que ocurre con *Vinland Saga*, a los Beothuk. De hecho, en la segunda se hace uso de un *flashback* de Leif hablando con ellos, y posteriormente a Thorfinn encontrándoseles una vez en Vinland –durante un arco narrativo aún no animado, tan solo publicado en el formato manga–. En ambas producciones, de nuevo, tienden a la versión más idílica, al mostrar cómo se resuelven los conflictos con facilidad. Vinland resulta ser esa tierra de paz que tanto buscaban los personajes, algo que se aleja considerablemente de lo que nos dicen las sagas y que vuelve a ser una decisión puramente artística en sacrificio de la veracidad y contextualización histórica.

¿Qué nos dice la arqueología?: más allá de la dualidad entre sagas y cultura popular

Debido a la falta de información más extensa en las fuentes escritas, pasaremos a centrarnos ya en los hallazgos arqueológicos en el sitio de L'Anse aux Meadows, el centro de las excavaciones de los hermanos Ingstad, y el que se supone fue el asentamiento original de Leif Eiríksson. En torno a este lugar se han estudiado varias posibilidades y quizás las más importantes son las relativas a los productos explotados en la zona.

Alrededor de toda esta región costera, encontramos la existencia de dos productos fundamentales: las nueces y las uvas. Estos son productos que, como es obvio, no crecían en ninguno de los territorios colonizados por los vikingos hasta el momento. Manteniendo esto presente, sabemos que los viajes a Vinland con intenciones comerciales, y con la idea de obtener productos que llevar a Groenlandia o Islandia, se produjeron en su mayor parte alrededor de los meses de verano o principios de septiembre –alargándose la estancia durante el invierno–. Es en este mes cuando las dos especies maduran y es posible explotarlas (11). Existe por lo tanto una clara relación causal en estos dos hechos, que confirmaría el interés del pueblo nórdico en Vinland y aportaría mayor valor a la afirmación anterior a propósito de su función productiva del asentamiento y no como un lugar del que escapar de la muerte y destrucción de Europa.

Teniendo esto en mente, podemos centrarnos en la estructura del yacimiento según las pruebas encontradas. Este podría fundamentarse en la presencia de tres grandes salones, una casa pequeña y tres casas alargadas. Se trata de una estructura reducida para un asentamiento dedicado a la producción agrícola, pero es algo que parece ser típico en las colonias vikingas. En Islandia, según algunos estudios, una situación muy similar se encontraba en los primeros asentamientos, donde la cooperación entre familias parecía fundamental para la prosperidad de la colonia (12).

Se calcula que el asentamiento de L'Anse aux Meadows pudo disponer de entre 70-90 personas durante los pocos años que estuvo siendo explotado, entre las cuales existía también una jerarquía. Los grandes salones mencionados –entre los que destacamos el central y más grande–, representarían seguramente el núcleo de la fundación colonial, por parte de los líderes del asentamiento. Por otro lado, las casas más pequeñas pertenecerían a la tripulación que los acompañara –o incluso a posibles esclavos– y que fue utilizada para construir la colonia tal y como se ha descrito.

Por último, cabe mencionar algunas incertidumbres que han hecho dudar a los expertos. En el asentamiento no se encuentran restos de construcciones ganaderas, algo que contrasta con lo que aparece en las sagas, donde se menciona constantemente la presencia de varios animales domésticos (13). A raíz de estas contradicciones arqueológicas, muchos historiadores han comenzado a desconfiar de las sagas, calificándolas como mitos que hablaban de la colonización de tierras paradisíacas y lejanas como un mero recurso narrativo.

Será esta última cuestión con la que puede finalizarse el ensayo. Y es que resulta realmente difícil poder corroborar la estancia en Vinland de un pueblo que parecía querer asentarse por su interés en la explotación de recursos y en los beneficios comerciales. Las fuentes escritas, aunque presentan un relato histórico bastante estructurado, siguen siendo posteriores. Las pruebas arqueológicas parecen dar la razón en relación a la llegada vikinga a Norteamérica, pero con ciertos matices e incertidumbres. Sin duda, se trata de un tema muy interesante, pero aún necesita un mayor estudio que esperemos, permita alcanzar conclusiones suficientes para afirmar, de forma definitiva y con seguridad, la llegada de los *norsemen* al continente americano.

En el ámbito de la cultura audiovisual, esto nos hace concluir que, aunque no sigan las sagas en sus detalles más concretos, efectivamente, ambas producciones se nutren de ellas –ya sea consciente o inconscientemente–. La influencia de las crónicas, escritas tanto tiempo después, se intuye en ambas series. Es una cuestión que se repite en muchas otras producciones de cine histórico. Pienso en filmes conocidos por el público general, como *Gladiator*, dónde existe una visión sesgada hacia personajes históricos como Cómodo, debido a que se utilizan fuentes que se alejan cronológicamente, como la *Historia Augusta*, cuyas interpretaciones se proyectan sobre los guiones y la narrativa. Esto, evidentemente, resulta beneficioso para contar la historia que el director, escritor o guionista desean contar; sin embargo, produce importantes lagunas y equivocaciones que el público general nunca llegará a reconocer.

Notas

(1) Relatan los viajes de Leif Eiríksson y Erik el Rojo y su exploración de las tierras del Atlántico, tanto Groenlandia como Vinland. En este caso, se ha utilizado la traducción al español de Antón y Pedro Casariego Córdoba. Estos se basaron en la traducción al inglés de Magnus Magnusson y Hermann Pálsson publicada en *The Vinland Sagas. The Norse Discovery of America*, Londres 1965.

(2) Cabe mencionar que Bjarni solo es mencionado en la Saga de los Groenlandeses. En la Saga de Erik el Rojo, todas sus acciones son realizadas por este último. Es difícil poder conocer quién fue el primero que avistó las tierras de Vinland. En este caso se utilizará el relato de la saga de los Groenlandeses para describir los viajes.

(3) Hirst, Michael (guionista), 30 de diciembre de 2020. *Vikings* (temporada 6 episodio 15).

(4) Yabuta, Shūhei (director). *Vinland Saga* (temporada 2). Todo el arco de superar la violencia culmina con esa decisión de buscar un mejor lugar en el que vivir, libres de la muerte, esclavitud y reyes o conquistadores.

(5) Casariego Córdoba, Antón y Pedro, Edición y traducción del inglés de la “Saga de los Groenlandeses/Saga de Erik el Rojo”, p 144.

(6) Tribu indígena de Terranova. Más información: Rowley-Conwy, Peter. “Settlement Patterns of the Beothuk Indians of Newfoundland: A View from Away”, *Canadian Journal of Archaeology* (1990): 13-32.

(7) No se conoce el significado concreto. Algunos consideran que hacía alusión a pueblos “bárbaros o extranjeros”, pero otros optan por la idea de “persona pequeña”, algo que tendría sentido de utilizar con las tribus norteamericanas. Burfield, Brian, “Sagas, Swords and Skraelings: The Vikings in North America”, *Medieval Warfare* 3, no. 1 (2013): 47-52.

(8) Conte de los Ríos, Augusto, “La exploración del Ártico por los vikingos”, *Naveg@mérica*, n.18. 2017, Universidad de Murcia. Según menciona el autor, la teoría apoya la idea de un comercio costero, pero no significa que los vikingos llegaran a colonizar el actual estado de Maine.

(9) Cabe decir que esta afirmación podría refutarse con los datos climáticos que conocemos de los siglos X-XI, en los que se dio un óptimo climático para la navegación en la zona. Sería poco tiempo después cuando se produciría una verdadera bajada de temperaturas (y glaciaciones) entre los siglos XII-XIII que imposibilitaría la navegación e incluso vivir en Groenlandia, algo que se corresponde con las fechas del abandono de los asentamientos escandinavos. Prólogo de Antón y Pedro Casariego Córdoba, de su traducción de la “Saga de los groenlandeses” y la “Saga de Erik el Rojo”.

(10) En este caso, esta descripción la encontramos no en la Saga de los Groenlandeses, sino en la de Erik el Rojo.

(11) La autora también aporta a su teoría otra cuestión fundamental: nueces y uvas crecen en las mismas zonas naturales. Wallace, Birgitta, “L’Anse Aux Meadows, Leif Eriksson’s Home in Vinland”, *Journal of the North Atlantic*, 2009, 114-25.

(12) Vésteinsson, O, “Patterns of Settlement in Iceland: A Study in Prehistory”, *Saga-Book of the Viking Society for Northern Research* 25 (1998), 1-29.

(13) Era común entre los vikingos, cuando llegaban a nuevas tierras, traer consigo animales para sobrevivir los primeros meses.

Filmografía

Vikings (M. Hirst, 2013-2021)

Vinland Saga (S. Yabuta, 2019-2023)

Gladiator (Scott R, 2000)

Bibliografía

- BURFIELD, B., “Sagas, Swords and Skraelings: The Vikings in North America.” *Medieval Warfare* 3, 1 (2013), 47-52.
- CASARIEGO CÓRDOBA A. y P., *Saga de los Groenlandeses/Saga de Erik el Rojo*, Edición y traducción del inglés, Biblioteca Medieval XXXII Ediciones Siruela, 2021.
- CONTE DE LOS RÍOS, A., “La exploración del Ártico por los vikingos”, *Naveg@mérica*, 18 (2017), Universidad de Murcia.
- FITZBUGH W. W., “Vikings: the North Atlantic Saga”, *Anthonotes*, Museum of Natural History Publication for educators, 22, 1 (2000).
- SMITH, C. S., “The Vinland Voyages.”, *Journal of the American Geographical Society of New York* 24 (1892), 510-535.
- WALLACE, B., “L’Anse Aux Meadows, Leif Eriksson’s Home in Vinland”, *Journal of the North Atlantic* (2009), 114-25.

Sataráin, Mónica (Entrevista), Pablo de Vita, Escritor y crítico cinematográfico, *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 29, 2025, pp. 101-110.

METAKINEMA Revista de Cine e Historia

Número 29 2025

(ISSN 1988-8848)

Sección 6 Hablan los profesionales

PABLO DE VITA ESCRITOR Y CRÍTICO CINEMATOGRÁFICO

Entrevista de *Mónica Sataráin*

Recibido el 5 de Julio de 2025

Aceptado el 29 de Julio de 2025



Es colaborador del diario La Nación, integra el Consejo de Redacción de la revista Criterio y ha escrito en otras publicaciones como Debate, Todo es Historia, Vida Nueva y el diario El País de Uruguay, además de otros medios europeos. Ha sido jurado de los festivales de San Sebastián, Mar del Plata, Bafici, Piriápolis y Gijón, y cubrió Punta del Este, Berlín, Karlovy-Vary, Varsovia y Venecia. Profesor de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, ha enseñado como Profesor invitado de la Universität Wien (Viena), Universitat Ramon Llull (Barcelona), Universidad Palacky (Olomouc), FAMU (Praga) y recientemente ha impartido la conferencia inaugural del Master en Gestión de la Industria Cinematográfica de la Universidad Carlos III de Madrid. Es co-autor de varios libros, los dos últimos: "Ciudades europeas en el cine" (Ediciones Akal, España), y «La imagen de los docentes en el cine» (Asociación Cultural y Científica, Madrid). Recibió el Premio al Mejor Periodista de Cultura otorgado por la Embajada de Italia y el Festival Internacional de Cine de Paraguay le otorgó su "distinción honorífica". Es miembro de la Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana; de la Asociación Española de la Prensa Cinematográfica (Sección de Madrid de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique), del PEN Internacional y es investigador del Instituto Raúl H. Castagnino de la UBA.



-Según tu opinión profesional, ¿cómo funciona la crítica de cine en un mundo globalizado y con IA produciendo textos en casi todos los medios?

El mundo globalizado y la IA plantean interesantes paradojas para la producción de textos críticos y, básicamente, cualquier producción analítica en general. Existe, por un lado, la aceleración de los procesos reflexivos que obliga a una manera más afincada de cierto marco especulativo para el pensamiento analítico. Digámoslo rápidamente entonces; el texto crítico tiene muy pocas chances de ser reposado y, por ende, sujeto a revisión y corrección. Eso anula una buena cuota de los necesarios procesos de análisis que requiere la producción crítica porque existe una limitada posibilidad de consulta por la merma de tiempo. Entonces aquí viene la fatalidad de la mal llamada Inteligencia Artificial, como "sujeto" revisor de las consultas y fuente de recursos rápidos para la formulación crítica o, lo que es peor, directamente para su completo desarrollo como vemos más a menudo en los procesos investigativos universitarios. Una suerte de: "Ay, ¿cómo era la alegoría de la caverna de Platón? IA respóndemela en dos líneas". Y ese tipo de consultas anula todo el proceso reflexivo que la humanidad sumó a ese texto presente en la República, libro que -por ende y por las dos líneas para nutrir mi paper- tampoco leeremos o releeremos. Esto es una fatalidad que se formula, cada vez más, en el ambiente estudiantil como una suerte de Biblioteca de Babel que, como nos enseña Borges, imposibilita encontrar el significado, aunque allí esté el recurso infinito. Entonces viene lo fundamental de este drama contemporáneo que excede a la crítica cinematográfica, pero la envuelve: la búsqueda del conocimiento. Creemos que podemos almacenarlo y conocerlo todo, y eso desde luego plantea la paradoja porque el discurso tecnocrático olvidó los procesos, los destinatarios de

los resultados y sólo se piensa desde la optimización de recursos: almacenar la mayor cantidad de datos, que nunca consultaré, porque cada vez soy más ignorante y propenso a la celebración de la ignorancia. Esta es la parte negativa de esas dos sentencias iniciales.

Pero también creo que existe una porción positiva, o al menos si se quiere, esperanzadora y es que -por ejemplo, en el mundo del cine- los estrenos “globalizados” obligan a la voz genuina desde Argentina, pasando por España a China, si es que China no ha prohibido esas películas, claro. Existe contemporáneamente menos formulación anclada en referencias porque el estreno global no permite la anticipación entonces la formulación de la masa crítica está menos sujeta a influencias, aunque más expuesta en sus controversias. Argentina no debe esperar un año a que lleguen las copias de un nuevo Ben-Hur porque ya está aquí en Buenos Aires en simultáneo con Nueva York y Salamanca. Esta aceleración perjudica también el consumo de las películas artísticas europeas que no llegan a instalaciones globales y, por ende, su marco de influencia queda debilitado y cuando llegan a Sudamérica luego de haber ganado Cannes muy poca gente las recuerda. Allí queda un resguardo de valoración del discurso crítico, recordar que esas películas existen y, muy probablemente, sean mucho más valiosas que las veinte que tuvieron estreno global mientras tanto.



-Los críticos de cine son periodistas, gente de letras, o solo cinéfilos amantes de un arte que algunos consideran que ha muerto, o al menos está herido de muerte por las plataformas.

Bueno es la vieja discusión, que podríamos extender a que es el cine si la verdad a 24 cuadros por segundo o la mentira a 24 cuadros por segundo. En particular creo que se debe ser un poco de todo -los maliciosos dirán y por ende nada de nada- pero creo que existe algo muy hermoso en esta profesión que es uno de los últimos reservorios no alcanzado por el dominio de la tecnocracia,

es una persona explicando sus pareceres de una obra que ha contemplado para el mejor disfrute, entendimiento o reflexión de otra persona que se acerca a lo mismo. Ergo, es uno de los últimos enclaves del humanismo porque usted piensa para otro y con otro sobre un proceso artístico. Son necesarias las armas del periodismo para dotar de mayor legibilidad a lo que se escribe, porque los periodistas trabajan en medios de comunicación y estos, por lógica, buscan mayores audiencias que un aula, una mesa de café o un grupo de cine-ensayo. Pero se necesitan estándares de producción para que el texto producido pueda ser compartido para esas audiencias masivas. También gente de letras, porque el proceso productivo necesita de los recursos periodísticos, pero también de los propios de una formulación de mayor carácter lúdico, narrativo o poético, incluso. Porque no es meramente informativo sino también reflexivo. Y claro, la cinefilia, que es la única que te puede permitir una supervivencia en todo esto y te da la maravillosa perspectiva de análisis. Mira, recuerdo que hace muchos años en uno de los pases de prensa tuve oportunidad de ver *Shadows of the vampire*, esa con Malkovich y Dafoe que ficcionaliza el rodaje del *Nosferatu* de Murnau. Cuestión que al culminar la proyección un jovencito que estaba allí haciendo sus primeras armas dijo: “¿Pero esta historia existió realmente?”, porque no conocía el *Nosferatu*, tampoco a Murnau y menos los mitos del rodaje. Tampoco nos pareció oportuno para no impresionarlo contarle que alguien se robó el cráneo de Murnau de la cripta una vez muerto. Pero, sin cinefilia no puedes interpretar muchas cosas que el cine siempre presenta.



-*¿Cómo te formaste en la profesión y qué dejaste de lado por dedicarte a esto?*

Dejé de lado unos cursos de la APSEN, la Asociación Profesional del Servicio Exterior de la Nación porque el mundo diplomático siempre me interesó mucho. Aunque no mucho más, porque siempre me había fascinado el cine y de niño, con los rastri o los lego solo armaba salas de cine a las que le pegaba los carteles de las publicidades de los periódicos. Entonces mis padres alarmados me decían

de por qué no armaba otra cosa, entonces desarmaba una sala de cine y hacía otra multipantallas con 2 o 3 salas más. Siempre me interesó sobremanera el cine y siempre fue una fascinación. Luego estudié Diseño de Imagen y Sonido en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires donde me gradué y que, básicamente, tenía un mix muy interesante donde el cine, hablo de cine y directores desde nuestro Torre Nilsson a John Ford o Pasolini, era fundamental para acceder al discurso audiovisual desde el pensamiento cinematográfico. Fui de la camada de Federico Godfrid, Diego Lerman, Diego Sabanés o Jorge Leandro Colás, por ejemplo, que se constituyeron en nombres del cine argentino y luego quedamos dos que nos dedicamos a escribir, Samanta Schweblin y yo. Samy reencontró al cine hace poco con sus libros adaptados, porque siempre tuvo una formulación narrativa muy poderosamente cinematográfica de sus relatos, y yo al cine no lo abandoné nunca y fui desarrollándome en la exigua y casi extinta crítica de cine. Lo que es también muy hermoso. Siempre me quedó el pensamiento de “qué hubiese sido...”, hasta que Jela Bakovic que fue una excelente embajadora de Serbia en la Argentina, gran amiga y de vasta cultura me resolvió el problema: “Pablo, en mi oficio y en tu oficio para que la cuestión resulte te tiene que gustar la gente. Hablar con gente, conocer gente, pensar cosas para la gente”. Tenía toda la razón y fue una maravillosa síntesis. Ella, como pocos funcionarios, entendió el poder del cine para transmitir cultura. Por lo general, los gobernantes lo entienden solo en términos formales y privilegian comedias tontas para difundir “el cine del país”, y no entienden (aunque el público sí), que el cine transmite saberes culturales que están por fuera de que la película trate sobre un caso de corrupción política, o sea un thriller con varios muertos. El entendimiento del cine de cada país productor más allá de lo que se narra espeja su propia cultura.



-*¿Cómo ves el oficio de la crítica en los próximos años...(si pensamos que los años 20 y los 30 del siglo XX fueron muy importantes para el cine, como serán los 20 y los 30 de este siglo XXI)?*

Primero me pregunto si seguirá existiendo. Mi respuesta es sí, aunque no se si de una forma masiva. Y ahora volvemos al tema de las plataformas. Aquí haré propias las palabras de Santos Zunzunegui en cuanto a los modelos de exhibición y el modelo Edison que preveía el consumo individual, pareciera imponerse al modelo Lumière, de la sala colectiva a oscuras. Es una crisis del modelo audiovisual, pero prefiero pensar con la lógica de los campos de Pierre Bourdieu y que se produce una reconfiguración de ese centro. El centro hoy está dominado por las plataformas, pero el factor legitimante sigue siendo la sala de cine porque quien realiza un producto para plataformas debe pasar por el ritual de

legitimación del espectáculo colectivo. La serie *El Eternauta* es una gran serie, pero 24 horas antes de su estreno en la plataforma se hizo una enorme presentación donde se exhibieron unos capítulos tal como sucedió con Bellas Artes. Y lo mismo sucede con estrenos comprados para plataformas que pasan previamente, aunque fugazmente, por la cartelera cinematográfica o su exhibición en un festival. La plataforma se sabe la hermanita menor del cine, muy bonita y nació de la parte rica de la familia entonces dispone de los recursos ilimitados, pero para que alguien la considere importante debe tomar todavía la mano de su hermana mayor que es la que legitima el paseo. ¿Fracasarán las plataformas? En un íntimo anhelo diría que sí, pero creo que existe algo beneficioso y es que llegará un momento de equilibrio. Ya está sucediendo, los tanques de superhéroes y efectos especiales no están sobreviviendo de la mejor manera, las plataformas se adueñaron de la tercera vía que es de las de las “historias-narrativas”. La gente sigue necesitando que le cuenten algo. Y creo que va a pasar algo a pesar de las plataformas, llegará el día en el que la gente busque esas historias dentro de un marco más espectacular y que le permita salir del sofá que ve todos los días. Entonces allí puede volver al cine de manera más consecutiva. El mapa del cine se reconfiguró en lo narrativo porque los directores hoy trabajan algo nuevo basado en el mapa viejo del cine. ¿Quién es el último creador de Hollywood? En lo personal creo que Quentin Tarantino. Wes Anderson o Sofia Coppola pueden añadirse a la lista, pero ellos son, precisamente, los padres de lo nuevo que no es la instauración de una nueva poética distinta, sino crearla a partir de lo que existió. Eso creo que sucederá con el espectáculo cinematográfico. En la universidad tuve oportunidad de conocer a Alexander Barynin, un ruso que se había formado como alumno de Tarkovsky. Llegó a la Argentina pidiendo refugio cuando fue la toma de la Duma rusa y todo terminó a los tiros con decenas de muertos. El embajador argentino vio el currículum de este hombre y le dijo: “Usted tiene un gran futuro en la industria del cine argentino”. El conocía solo las películas de Lolita Torres y decía encogiéndose de hombros: “Y llegué a la Argentina y me di cuenta de que no había industria”. Bueno, terminó sus días enseñando montaje en la universidad, porque claro, los argentinos somos tan geniales que si es ruso y se dedica al cine sólo podía enseñar montaje. El transmitía una diferenciación que hacía Tarkovsky en sus clases cuando a ciertos alumnos les decía: “Usted está muy bien para televisión”. Bueno, seguramente tengamos un futuro donde existan realizadores que estén muy bien para plataformas.



-*¿Crees que para el público es importante leer las reseñas, o los comentarios de la crítica especializada o que solo atienden las opiniones de influencers de las redes sociales?*

Hay públicos y públicos. Tuve el honor de conocer a uno de los grandes críticos cinematográficos del cono sur, el uruguayo Homero Alsina Thevenet cuando dirigía el suplemento cultural del diario

El País de Uruguay. Le pregunté por qué había abandonado la crítica cinematográfica, se paró, fue junto a la ventana, me pidió que me acercara y me indicó al cine Plaza que estaba al otro lado de la avenida, cruzando precisamente Plaza Cagancha. Me dijo, en aquel tiempo los directores esperaban en vela la salida del periódico para leer la crítica, los cines colocaban las críticas en las puertas y el público se agolpaba a leerlas. Cines de mil, dos mil o tres mil localidades donde la voz del crítico tenía una enorme influencia. La crítica especializada tiene la misma relación que las otras disciplinas víctimas del discurso de las redes sociales. Pero cada uno elige si lee al que opina, no se sabe con qué basamento más allá del gusto -y de qué tipo de gusto- en redes sociales o una formulación conceptual más reflexiva. Y volvemos a “el medio es el mensaje”, y esta percepción de McLuhan está más vigente que nunca porque que venía después... Aquello que el medio a través del cual se transmite el mensaje es tan o más importante que el mensaje mismo. ¿Tenemos dudas de eso? Miremos los discursos de odio cimentados en redes sociales para beneficio de las campañas de la ultraderecha global y nos daremos cuenta de que no es una reflexión antigua. ¿Cómo desmontamos esto? Bueno esa es la gran pregunta donde se involucran las legislaciones, los países, los parlamentos y las sociedades. Pero es algo que debe resolverse pronto porque sucederán dos cosas que ya tímidamente se vislumbran: las *fake news* generadas con IA que construyen noticias falaces y la replicación de esa noticia falsa de manera exponencial. Allí tiene virtud el medio y el periodismo, son la garantía de la veracidad de los contenidos gracias a los chequeos de la información. Pero la técnica del “entrismo” que es “copemos las redes y digamos la verdad”, claramente no sirve. Servirá más decir, niños este recorte es tu nuevo juguete, como tal tiene una parte de materialidad y de verdad y otra parte ilusoria que se monta con la realidad que tu le das a este trozo de bites como le dabas la realidad del lejano oeste a ese caballito de madera.



-*¿Cómo funciona según tu experiencia la crítica de cine en Argentina y Latinoamérica en relación a los profesionales de Europa (dejamos fuera el contexto estadounidense porque es otra realidad con parámetros muy diferentes)?*

Bueno, como decía antes funciona en relación con el cambio de relevancia que ha tenido respecto de la audiencia y a un fenómeno amplio en el cual existe el proceso de desjerarquización de la especialidades y saberes humanísticos y no necesariamente técnicos, aunque estos últimos también sufren el fenómeno negacionista por el cual durante décadas los científicos han estudiado la circunferencia de la tierra y hoy han vuelto, como en el Medioevo, a discursos terraplanistas de los más delirantes. Creo, por desgracia, que Latinoamérica es el futuro aciago desde el cual se ha visto con admiración Europa. Mientras Argentina luchaba con revistas de cine de calidad teórica, pero deficiente calidad técnica y presupuestos acotados, se veían ejemplos paralelos como la revista temática *Nosferatu*; la impresión de *Fotogramas*; programas como *Hablemos de cine* en RTVE; y la presencia cotidiana del cine en revistas no especializadas. Cuando este mundo estaba en auge en Europa en general y España en particular por su irradiación hacia América Latina, en Argentina se vivía el último momento dorado de los años 90 con revistas de cine como *El Amante*, *Film*, *La vereda de enfrente* e incluso *Haciendo Cine* con su mirada haciendo foco en la industria. Hoy existen revistas de cine como *Caligari*, *La vida útil* o *Revista de Cine*, pero con posibilidades de instalación más limitada que en los 80 y 90, precisamente por la crisis global del universo de la crítica, en la cual quedan pocos medios con críticas consecutivas del hecho artístico y otros formatos como programas especializados en cine y radio han desaparecido casi por completo. A eso se añade un factor fundamental que diferencia al amigo del terapeuta, que es además de la formación, el distanciamiento simbólico que representa el dinero. Porque usted, si pierde agua una tubería llama al fontanero y le paga. Y el crítico, como el terapeuta, necesita tener una paga para que la profesión no degenera en amateurismo o solo cinefilia. En líneas generales, nadie vive de la crítica y los medios que aún pagan sostienen el derrotero más desde el punto simbólico que realmente material y así los críticos tienen otros trabajos en la universidad o festivales en los mejores casos o trabajos no relacionados en otros. Cuando tomé contacto por primera vez con el campo crítico y del periodismo de cine hace más de 20 años, la situación era distinta, pero ahora tiende a igualarse para abajo con reducción de puestos, empleos, nóminas, salarios..., pero como ha sido progresiva pareciera no extendida y evidente, pero el cambio es notable. ¿Cuál es el problema? Que la búsqueda del cáliz de la eterna juventud nos ha hecho abrazar como sociedad a la tiranía de las redes sociales como verdad. Y no recordamos dos cosas: que opinión no es reflexión y que nos hemos dejado seducir colectivamente por el caballito de madera al cual le hemos creado el lejano oeste y le hemos otorgado el pleno verosímil de lo real, un atributo en el mundo de la imagen de la cual era dueño el cine.



-*¿Qué entrevistas memorables atesorás de tu extensa trayectoria?*

El achicamiento de las redacciones en los medios conspira también contra la posibilidad de realizar entrevistas especializadas, porque muchas veces el mismo reportero cubrió primero la conferencia de prensa del ministro, luego el accidente de la autovía, después al comisario por un crimen y a la noche llega para un estreno con no muchos más recursos que los de una breve descripción y elencos. Entonces se suceden las preguntas triviales o las que el director, por ejemplo, respondió una docena de veces previamente. ¿Cómo llegó al proyecto? ¿Por qué? ¿Por qué eligió a Luis Tosar para el protagónico? y así. Me ha pasado que algunos realizadores desarrollan ciertas estrategias, por ejemplo, cuando entrevisté a Agnés Vardá, la productora previamente enviaba un dossier para que todo lo que estuviera consignado allí no fuera preguntado en la entrevista; Mario Monicelli era feliz hablando, lógicamente, de encuadres, de puesta en escena; Lina Wertmüller era un manantial de anécdotas, pero también de comentarios filosos muy ingeniosos y divertidos; Vera Chytilová era filosa pero mucho más ácida. Otros directores que entrevisté como Bertrand Tavernier, Andrzej Wajda, Carlos Saura o Patrice Chéreau adoraban hablar del cine en vínculo con la historia o con otras artes. Ken Loach las dos o tres veces que estuve con él me recibió diciendo: “las Malvinas son argentinas”.



Del cine internacional curiosamente entrevisté más actrices que actores, como Isabelle Huppert, Liv Ullmann, Vanessa Redgrave, Nathalie Baye, Charlotte Rampling. Recuerdo especialmente a Pierre Richard que demuele el mito de que los comediantes son gente necesariamente demasiado seria en la vida o un Jean-Pierre Leaud que no podía dejar de ser Antoine Doinel; y después los hallazgos que siempre periodísticamente son felices como el nieto argentino de Audrey Hepburn o el chileno Peter González Falcón que encontró el director del festival de cine de Paraguay y con quien tuve una hermosa charla sobre su Fellini joven en “Roma”, que había quedado relegado al olvido. En

algunos casos ayudó el azar, como con Jiri Menzel, que lo encontré en un hotel de Karlovy Vary porque iba a ver uno de los partidos del mundial de futbol; Christian Petzold en un cine durante la Berlinale o Jean-Claude Carriere en un ascensor para un homenaje a Buñuel. En líneas generales, sólo puedo confirmar lo de la humildad de los grandes cuando un ignoto reportero desde Buenos Aires franqueaba la indómita naturaleza del silencio.

Granada, 2025
ISSN 1988-8848



clasificación integrada
de revistas científicas_

BASE DE DATOS
ISOC |||