

XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Cine y memoria. La evocación del exilio argentino y la guerra civil española desde la perspectiva de Adolfo Aristarain y Carlos Saura.

Poggian, Stella Maris.

Cita:

Poggian, Stella Maris (2009). *Cine y memoria. La evocación del exilio argentino y la guerra civil española desde la perspectiva de Adolfo Aristarain y Carlos Saura. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-008/1228>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Cine y memoria. La evocación del exilio argentino y la guerra civil española desde la perspectiva de Adolfo Aristarain y Carlos Saura

Poggian, Stella Maris

“El cine tiene un sentido, una lógica que la vida no tiene”

Adolfo Aristarain

Revisar la filmografía de estos artistas de la imagen supone dos estrategias a seguir: la primera vinculada con la proliferación de material artístico de gran envergadura; la segunda un repaso por la memoria de dos pueblos que padecieron severas censuras en el marco de regimenes autoritarios de la segunda mitad del siglo XX. Las historias políticas y artísticas difieren, las temáticas también; sin embargo, la representación de sus posibles narrativos operó en la proliferación de personajes, conflictos, argumentos que proporcionaron al espectador guiños o materiales para referir simbólicamente hechos o situaciones que la realidad política del momento no les permitía enunciar abiertamente. Tal forma de narrar creó un estilo en ambos que obraba en la memoria como refugio creativo y libertario de los mensajes icónicos en la cultura de masas. Referentes concretos del mundo contemporáneo y artistas consagrados, Aristarain y Saura, nos permiten revisar sus obras para decodificar algunos conceptos vinculados con la historia, la comunicación y el arte en tiempos críticos.

Carlos Saura pertenece a la generación de cineastas representativos de la transición española. Es a partir del film *La Caza* (1965) donde comienza el recorrido de un cine paradójal y misterioso, que recurre a alegorías para explicar lo oculto. Se trata de una película neorrealista y testimonial sobre los impactos de la guerra civil española. El reencuentro de tres amigos y el yerno de uno de ellos en un desierto, intentando cazar conejos, se transforma en el escenario sinuoso de la larga sombra de la guerra. La

película devuelve al cine la figura de Alfredo Mayo, actor referente de la filmografía franquista. Este no es un dato menor en el contexto de los tiempos que se vivían y de la filmografía que vendrá después. Entre las obras más destacadas de Saura figuran *Peppermint frappé* (1967); *Stress es tres, tres* (1968) *La madriguera* (1969) *Ana y los lobos* (1972). *La prima Angélica* (1973); *Cría cuervos* (1975); *Elisa, vida mía* (1977); *Los ojos vendados* (1978); *Mamá cumple cien años* (1979); *Deprisa, deprisa* (1980); *Carmen* (1983). En los noventa nos vamos a encontrar con la película que analizaremos: *¡Ay Carmela!*, a la que le siguen varios largometrajes más, entre ellos *Tango*, filmado en Argentina. De todo este largo periodo, las películas comprendidas entre los 70 y los 80 lo ubican como figura clave de la transición y refinado autor de temáticas complejas que abordan las relaciones familiares, los climas opresivos, la tortura física y psicológica.

Adolfo Aristarain, director argentino, antes de convertirse en realizador, participa de una treintena de películas como asistente de dirección hasta que se consolida en los años ochenta con *Tiempo de revancha*. Este filme relata la historia de un minero que por diversas complicaciones termina haciéndole juicio a la empresa en la que trabaja por un accidente planeado de antemano. La película, realizada durante la última dictadura militar, no deja de asombrar por sus analogías sobre el régimen y sus consecuencias sobre la población civil. La pérdida del habla por parte del protagonista, la actitud de resistencia de los personajes frente a la adversidad, el contrapunto entre el sometimiento y la libertad, son algunos de los indicios que el autor nos brindará para revisar el mundo cotidiano de los protagonistas de la historia, reflejo o espejo de una sociedad subordinada a un estado represivo. Antes le precedieron *La parte del león* (1978), los filmes comerciales *La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980). Después de *Tiempo*, vinieron *The Stranger* (unreleased - 1986) *Un lugar en el mundo* (1991), de la que vamos a hablar detenidamente. Le siguen: *La Ley de la frontera* (1995), *Martín (hache)* (1997), *Lugares comunes* (2002) y *Roma* (2004). Su particular forma narrativa lo acerca al cine clásico americano, en la dirección de realizadores célebres como John

Ford o Frank Capra, y de cierta destreza en los géneros vinculados al thriller político en una primera época y al cine social. Resulta interesante observar los títulos de sus películas, *Tiempo de revancha* o *Últimos días de la víctima*, filmadas en 1981 y 1982, respectivamente. Aunque se tratara de filmes policiales siempre se apelaba a sucesos concretos vinculados con la represión y el genocidio que desde 1976 transitaba Argentina. Si bien Aristarain no va a realizar películas en la inminente apertura democrática si lo va hacer antes y después configurando una filmografía que contiene y refiere ese periodo.

Cabe destacar que los procesos de transición y apertura en ambos países marcan espacios y situaciones totalmente diferentes. Debe entenderse como transición política en España el periodo que va desde la muerte de Franco en noviembre de 1975, hasta las elecciones de octubre de 1982. Román Gubern señala que fue un periodo muy complejo, donde los actores principales fueron el Jefe de Estado, Rey Juan Carlos de Borbón, los partidos aparecidos en la clandestinidad y los partidos y grupos políticos surgidos del seno del franquismo, pero con voluntad reformista, así como las movilizaciones de masas: manifestaciones, asambleas, encierros. En este apartado adquirió cierto protagonismo el sindicato Comisiones Obreras, de afinidad comunista, que se había fundado en la clandestinidad de los años sesenta. Los medios de comunicación de masas, las presiones de los llamados “poderes fácticos”, entre los que enumera al Ejército, una Iglesia católica dividida entre un ala reformista y otra conservadora y la banca y el gran capital; y por último, las posiciones internacionales favorables a la democracia en España. El autor realiza un repaso por los estudios de opinión señalando que “la socióloga Paloma Aguilar ha demostrado que para la mayor parte de la población española, pese a no haber vivido la Guerra Civil, los valores de paz, orden y estabilidad eran prioritarios en relación con los de la libertad y la democracia, revelando la persistencia colectiva del “trauma fundacional” de la dictadura. Este estado de opinión mayoritario tuvo un reflejo en las estrategias de las

fuerzas democráticas, que transitaron desde el ideal de la “reforma” (postulada por los sectores centristas), al de la “ruptura” (reivindicada por los comunistas), para desembocar en la “ruptura pactada” que finalmente se impuso. Esta guerrilla semántica fue ampliamente aireada en los medios de comunicación de aquellos años.”¹

En Argentina en cambio nunca se habló de transición sino de apertura democrática. La declinación final del llamado Proceso de Reorganización Nacional con la guerra de Malvinas, el justo y reiterado reclamo de las organizaciones de derechos humanos por la desaparición sistemática de personas, el clima de tensión económico y político, las reiteradas manifestaciones populares en Plaza de Mayo y posteriores al conflicto bélico ahogadas bajo represiones salvajes, la opinión pública generalizada y puesta de manifiesto en actos, medios de comunicación alternativos al gobierno de facto, la consolidación de los grupos políticos agrupados en la Multipartidaria, la creciente presión de los reclamos por la vuelta del país a las instituciones democráticas, crearon el caldo de cultivo para que los militares se retiraran a los cuarteles. A partir de 1980 el cine argentino transitará el camino hacia una filmografía menos proclive al régimen y con mayores libertades narrativas.

En estas dos situaciones políticas, relatadas de forma sucinta², los autores mencionados realizaron películas que atravesaron estos años y los reflejaron en sus representaciones artísticas. Aquellas realizaciones permitieron que años después surgieran otros filmes

¹ Gubern, Román: “*La transformación mediática en España*” (1975-1982) conferencia presentada en las *Jornadas sobre la Transición en España*, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad, Enero 2009.

² Su profundización excede los marcos de este trabajo.

donde el pasado cercano fue retratado de forma más detenida y con perspectivas diferentes.

Las películas: ¡Ay Carmela! y Un lugar en el mundo

¡Ay Carmela! de Carlos Saura y *Un lugar en el mundo* de Adolfo Aristarain no son películas realizadas en la transición española ni en la apertura democrática. Sin embargo, son obras que surgieron tras un recorrido ríspido que supone transitar dictaduras y transiciones hacia estados de derecho. Son ecos tardíos de aquellos momentos históricos. Acá se plantea hasta qué punto algunos filmes pueden reflejar el pasado desde el presente. Lo que sostengo como tesis es que estas películas eran imposibles de realizar sin las anteriores y que recién en los años noventa pudieron superar ciertos límites vinculados con la representación de problemáticas en conflicto; además de cuestiones relacionadas con la realización industrial y factores de producción comunes a toda filmación.

"Aristóteles señaló que es a través de la percepción del cambio como se obtiene la representación del tiempo y Kant añadió siglos después que el tiempo no es un objeto, sino un modo de representación del objeto. Como puede observarse, ambas nociones convienen para describir el *continuum* temporal de los comics".³ Los comics son

³Gubern, Román: *La mirada Opulenta*. Exploración de la iconósfera contemporánea, Editorial Gustavo Gili, Mass Media, Barcelona 1999, Pág.219.

referentes más o menos lejanos del cine pero la cita puede servir también para explicar el devenir de las películas analizadas.

Paso a explicarme. Tanto en *¡Ay Carmela!* Como en *Un lugar en el mundo* se estudian algunas líneas argumentales importantes para el tema que estamos tratando. En el filme de Saura se observa en primer término la historia de tres actores de izquierdas condenados durante la guerra civil a trabajar en el bando de los posteriores vencedores, en espacios ocupados por los llamados nacionales. La segunda línea argumental se relaciona con el final de la guerra y los fusilamientos. En *Un lugar en el mundo*, el relato propone conocer la vida de un joven que vuelve al pueblo de su infancia y adolescencia. Mediante el recurso del flash back nos enteramos de la vida de *Ernesto* y en segunda línea sobre los conflictos que llevaron a su familia a vivir allí. *Carmela* es el personaje principal del relato de Saura, símbolo de la mujer multifacética, de la tierra española, de la República, también del ser transfigurado obligado a representar lo que no quiere. *Un lugar...* tiene como personaje principal al padre de *Ernesto*, *Mario*. A su vez, *Mario*, es referente y motivación de la historia a su hijo. La trama no es casual, se trata de dos generaciones que se cruzan y una emerge mirando el pasado, necesita del ayer para ilustrarse, reconocerse, encontrar su identidad.⁴ En una segunda línea argumental aparece el exilio y las migraciones interiores donde transitan otros personajes, que, aunque secundarios pueden tener por momentos rasgos de principales. La temática de la familia, la pareja, el entorno social y político, son ejes fundamentales en el autor argentino. De tal forma que ambas filmes difieren en sus tratamientos y

⁴ Hobsbawm, E. “La izquierda y la política de la identidad”, en *New Left Review* N° 0, Akal Ed. Madrid, 2000

temáticas, pero se aproximan en tanto pertenecen a un mismo género: la ficción. Una en clave de comedia dramática, otra como drama cercano al western. Las dos contienen rasgos de ficción testimonial, en tanto reproducen un tiempo pasado y revisado históricamente y son contemporáneas. En ambas existe un sentido de heroicidad, de nobleza frente al infortunio o el desasosiego. Por otro lado, todas estas características suponen observar cómo, en ambas filmografías, algunos límites en la representación pudieron superarse formalmente tras la transición y consolidación de la democracia. Esto implica un análisis conclusivo para observar el tiempo y la madurez autoral que permiten representar con verosimilitud temas complejos y dolorosos para la sociedad como la guerra civil española y el exilio argentino.

Sobre el marco teórico de la discusión

Los dos filmes son sin duda representaciones audiovisuales. El cine, tanto documental como ficcional, es un texto escrito en forma de libro con características literarias y técnicas que deviene visible tras la edición final. Cuando las obras se caracterizan por ser testimoniales de una época, como los citados, la necesidad de recurrir a verificaciones históricas se hace más evidente que en otras realizaciones supuestamente fantásticas. Existe una exigencia ligada a la noción de verosimilitud que está directamente relacionada con la puesta en escena, el vestuario, las interpretaciones y los diálogos. La “verdad” entendida como un poliedro se presenta en los modos discursivos interpelando al pasado en su visión desde el presente, desde la perspectiva de cada artista. Temática revisada por las distinciones aristotélicas en torno al tipo de acciones sobre las que versa la poesía y la historia. “Si un poeta tuviese que crear sobre hechos realmente sucedidos, por eso no sería menos poeta; si bien entre los hechos realmente sucedidos nada impide tampoco que existan algunos de tal naturaleza como para poderlos concebir no como efectivamente sucedieron, sino como hubiera sido posible y

verosímil que sucedieran. Es justamente bajo este aspecto, el de su posibilidad y verosimilitud, que quien los trata no es su historiador sino su poeta”⁵

Para el analista de cine Jacques Aumont, la representación está ligada a nociones de traslación. Esto es: la trasmutación de relatos textuales en imagen mediante la interpretación y la puesta en escena y, a mecanismos técnico-artísticos como el encuadre, el montaje y la expresión plástica.⁶ Alain Robbe-Grillet consideró al cine como acto del presente, acción hecha acto, presente contemplado.⁷ Estas nociones nos permiten abordar dos cuestiones: por un lado, existe un traslado de registros históricos a relatos audiovisuales y por otro el pasado puede ser evocado pero siempre observado desde el *continuum* de la imagen cinematográfica. En definitiva, en el cine lo que se enuncia se materializa en el presente.

Las obras analizadas, *¡Ay Carmela!* y *Un lugar en el mundo*, proponen pensar de forma estética acerca del pasado, para luego ser vehículos artísticos de la memoria. Entonces la imagen en movimiento es un documento que intenta recuperar la historia y comunicarla a través de la reflexión simbólica que compone su estructura. En el filme español toda la narración se vincula al pasado visionado desde el presente mientras que en el filme argentino la estructura plantea regresar al pasado y una vez allí, plantear el exilio y la migración interna. La compresión tiempo-espacio sitúa al relato audiovisual en el dilema de su propia enunciación. Cuando *Ana* (Cecilia Roth) habla del exilio

⁵ Aristóteles, Obras filosóficas, Poética IX, Océano Editorial, Barcelona. Pág. 371.

⁶ Aumont, Jacques: *Diccionario Teórico y crítico del Cine*, La marca editora, 190 y 191

⁷ Gubern, Román: “*Cine contemporáneo*”, Editorial Salvat, Barcelona 1973, Pág.25

también deberá recordar los hechos trágicos que se desencadenaron a partir de la desaparición de su hermano. Esta secuencia de alta nivel dramático sólo recurrirá a planos medios y primeros planos de la actriz. El relato deberá ser interpretado-imaginado por el espectador.

Nuestro análisis nos sitúa en las perspectivas vinculadas con los análisis comunicacionales de Román Gubern, con su vocación por contextualizar a la cinematografía como arte vinculado a la historia universal y a simbologías singulares. Entendemos a todo filme como susceptible de revisiones – visibles y legibles – desde la mirada de Gilles Deleuze tanto en *La imagen tiempo* como en *La imagen movimiento*. Se profundiza en las propuestas en torno a la representación planteadas históricamente por autores como Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert A. Rosenstone.⁸ Así como también se adhiere a las perspectivas de Natalie Davis. Los filmes ficcionales no sólo explican el pasado sino que pueden oficiar como materiales pedagógicos en tanto proporcionan conocimiento. La autora legitima las películas como materiales históricos dignos de ser preservados.⁹

El director y escritor Jean Luc Godard a través de *Historia(s) del cine*¹⁰ propone analizar los filmes desde su lenguaje, composición de planos, montaje, edición, en directa rigurosidad con los movimientos artísticos que permitieron crear y discutir

⁸ Rosenstone, Robert: *Does a Filmic Writing of History Exist?*, California Institute of Technology; pág. 138. *History and Theory*, Theme Issue 41 (December 2002), 134-144

⁹ Davis, Natalie: *Slaves on screen: Film and historical vision*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. Pp. 164.

¹⁰ En *Historia (s) del Cine*, a través de cuatro ensayos literarios acompañados de cinco películas, Godard explica la historia del cine desde su visión de cineasta, teórico y crítico de los *Cahiers du Cinema*.

teóricamente sus implicancias sociales e históricas. Entonces tenemos que ser capaces de volver a ver. Observar, por ejemplo, que los estudios de la semiótica visual referidos al cine están dejando lugar a otros ámbitos vinculados con la neuroestética, la neurociencia y sus patrones universales de la composición. Supuestos que, por otro lado, refuerzan los postulados de la Gestalt de los años 20. En esta línea se suscriben los estudios neurocientíficos que avalan la primacía de leyes vinculadas al gusto, lo equilibrado y lo armónico. La “*Ley de la buena forma*”, la pregnancia, se coloca frente al estancamiento de la semiótica, dándonos respuestas a muchas inquietudes.”¹¹ Estas formulaciones se ratifican al comprobar que el cine de autores como Bergman, Hitchcock, Kurosawa o Kubrick, trascendieron en la medida que la sabiduría y la intuición del artista se relacionaron directamente con el uso del color y la composición, obedeciendo a leyes universales. En esta misma línea se puede inferir que las películas analizadas también tuvieron amplio éxito de público por estas mismas razones.

Sobre la representación visual y sonora, los filmes proponen utilizar colores cálidos y fríos en forma equilibrada. El tratamiento estético acompañará el clima dramático de la película. Los ocres y amarillos sostienen a los créditos en el principio de *¡Ay Carmela!* con una panorámica de la ciudad bombardeada e iluminada por el sol de la tarde en el frente republicano. A continuación colores más fríos pueblan el pequeño teatro donde los intérpretes cantan canciones como *Mi Jaca*. La actuación se detiene cuando el sonido de los aviones simula sobrevolar el escenario. Asistimos a planos generales de los espectadores. Pasado el temblor regresan al mundo festivo. La partida de los artistas

¹¹ Cine y Artes Audiovisuales, *Revista de cinematografía*, INCAA, Bs.As, 2005, Págs-.18 y 19.

los sumirá en la niebla. Despertarán en medio del ajetreo fascista, la bruma apenas deja ver a los personajes determinados por los colores fríos, que se reiteran en la cárcel escuela y en el pelotón de fusilamiento. Luego, durante los ensayos sobresale el vestido rojo de *Carmela*. La reiteración de la canción *Ay Carmela*, o clásicos de la canción española como *Suspiros de España*, se suman para completar la banda sonora de música original de Alejandro Massó.

En *Un lugar en el mundo* la banda sonora acompaña los créditos que se funden con el paisaje de las sierras. Es el comienzo de un viaje. Los colores naturales del paisaje son tonos cálidos, destacando la utilización documental y paisajística de la introducción. La llegada de *Ernesto* a la estancia es tratada por el iluminador Ricardo de Angelis, perteneciente a una generación de artesanos de la fotografía cinematográfica argentina. Es de mañana, aún, y los colores también son cálidos. La música es de Emilio Kauderer y está interpretada por La Camerata Bariloche dirigida por Elías Khayat. La banda de sonido equilibra el mundo cotidiano de los Dominici y los momentos casi de epopeya vividos por ellos. Adolfo Aristarain explicó que “Quería que fuera una música barroca, que fueran sólo cuerdas”.¹² En ese sentido adherimos a la propuesta de Aumont en tanto la estética del cine es el estudio del cine como arte, el estudio de cine como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo “bello” y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico.¹³

¹² Revista “*El amante cine*”. Año 1, N°4, Abril de 1992, Buenos Aires, Pág. 23.

¹³ VV.AA: “*Estética de cine*”, Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje, Edición Paidós, Segunda Edición, Barcelona, 1996. Pág.15

Estructuras narrativas audiovisuales

La sinopsis de la película *¡Ay Carmela!* que proporciona el mismo Carlos Saura dice: "*Ay Carmela*" nos cuenta la historia de un grupo de cómicos que ameniza como puede a los soldados republicanos durante la Guerra Civil. Cansados ya de pasar penalidades en el frente, Carmela, Paulino y Gustavete se van a Valencia. Pero, por error, van a dar a la zona nacional. Allí, son hechos prisioneros. La única manera de salvar la vida es interpretando una comedia que choca de lleno contra las ideas de los cómicos".¹⁴

La película reproduce el esquema clásico de la estructura en tres actos, introducción, desarrollo y desenlace. No hay flash back ni elementos narrativos que alteren el drama. En la primera parte vemos a *Carmela* (Carmen Maura) junto a su pareja *Paulino* (Andrés Pajares) y un joven actor mudo *Gustavete* (Gabino Diego) que entretienen al ejército republicano con sus espectáculos de comedia. *Gustavete* suele hacer bromas y traer complicaciones en un frente donde la comida era escasa y los esfuerzos por frenar a los fascistas eran cada vez más difíciles de sostener. Los actores deciden marcharse y, de regreso, se pierden en el camino. Por equivocación terminan en la llamada zona nacional. Aquí son detenidos en una escuela que se utiliza de prisión. Allí *Carmela* se vincula con miembros de las brigadas internacionales, intenta enseñar a un *oficial polaco* (Edward Zantara) a pronunciar su nombre. Lo verá mucho tiempo después desde la tarima de un escenario nacional. Un militar italiano de rango, el teniente *Ripamonte* (Mauricio Raza), a cargo de la tropa fascista, les propone trabajar para ellos a cambio de no ser fusilados. Esta estrategia no conforma a *Carmela*, ni a *Gustavete* pero *Paulino*

¹⁴ <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/peli-carmela.htm>

los convence de que sólo de esa forma podrán salvarse. En otra escena, con el conflicto más desarrollado, vuelven a comer, esta vez en el lado republicano. *Carmela* dice, *Si así comen aquí, seguro perdemos la guerra*. La interpretación de Maura muestra a un personaje en constante conflicto con ella misma. No quiere representar nada de lo que le piden, se niega a colaborar. Su marido en cambio, repetirá hasta el cansancio “*Ay Carmela*”, como llamado a la cordura. Paulino cree que, o se hace lo que piden los fascistas, o los fusilarán. Esta actitud pusilánime lo llevará a recitar un poema, *Romance de Castilla en armas* de Federico de Urrutia, con el que no concuerda, pero lo hará de tal modo, que logra emocionar. Son estos pasajes los que permiten comprender los lados oscuros y pasionales de quienes se sublevaron, dotando al filme de la verosimilitud propia de una obra de arte. Durante los preparativos de la presentación *Gustavete* observa comer a *Paulino* supuestamente un conejo y escribe en su pizarra con la que se comunica, “*Es gato*”. En otra escena de supuesto anticlimax, *Carmela* y *Paulino*, controlados por un militar italiano, viven en la casa del ex alcalde republicano. Ellos no lo saben. Hasta que van al cuarto matrimonial y al intentar hacer el amor, *Carmela* ve la foto del alcalde en la pared, fusilado recientemente. *Carmela* se angustia y resiste al acoso de *Paulino*. Finalmente hacen el amor en medio de tantos recuerdos terribles. En términos de Georges Batalle es la aprobación de la vida, inclusive en la muerte.¹⁵ Estas apreciaciones también fueron revisadas por Roland Barthes. Al estudiar la fotografía mimética en “*La cámara lúcida*”, la distinguirá como “*ectoplasma de lo que había sido*”, “con connotaciones de monumento funerario, y acerca de cuya fuerza Susan

¹⁵ Para revisar esta temática resulta importante revisar el ensayo de Georges Batalle, *El erotismo*, así como el texto *Sobre la fotografía* de Susan Sontag.

Sontag nos recuerda el tabú afectivo de romper las fotos del ser amado¹⁶”. Mientras los muertos son alojados en los camposantos, lejos del mundo de los vivos –apunta el texto–, sus dobles icónicos permanecen allí donde éstos no están, en la casa de sus parientes en fotografías y cuadros. En la película cada espacio recuerda a sus dueños. Finalmente el desenlace trae para los actores la tragedia de un final terrible. Sobre el escenario *Carmela* caerá bajo el fusil fascista y la mirada atónita del improvisado público. Está vestida con la bandera de la república.

La obra de teatro, *¡Ay Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, representa una reflexión sobre la labor teatral en la guerra y posguerra pero también pretendía no olvidar. “Quería hablar de *la segunda muerte de los muertos*, en referencia al largo silencio histórico que había sobrevenido tras la matanza civil, obstruyendo su memoria. En este sentido la obra de Saura omite la aparición de *Carmela* como fantasma, tal como figura en el libro. La decisión del guionista Rafael Azcona fue la de no abordarla desde esa perspectiva. La transustanciación al cine cambia el rumbo de la obra y se torna más realista que las películas del neorrealismo”.¹⁷

¡Ay Carmela!, también está asociada a una canción popular del siglo diecinueve, recitada contra las tropas napoleónicas en 1808. Durante la guerra civil se la retomó, entre otros tantos himnos, para cantarla como aliento a los brigadistas. La canción

¹⁶ Gubern, Román: “*La mirada opulenta*”, *Ibidem*, Pág. 154 y 155.

¹⁷ Dulce, José Andrés: “*Cómicos en Belchite*” en *Nickel Odeon*, Revista trimestral de cine. Verano 2000, Número diecinueve, Madrid, pág.112

figura también en la película. Mientras la actriz habla con el oficial polaco en la escuela – prisión y los brigadistas repiten *¡Ay Carmela! ¡Ay Carmela!...*

Un lugar en el mundo tiene una estructura montada a través de un largo flash back que permite apreciar y reconocer también, a partir de allí, la estructura en tres actos. *Ernesto* (Gastón Batyi) llega en un autobús a Valle Bermejo, en la provincia de San Luis. De allí toma una bicicleta para recorrer el pueblo. La cámara se detiene en el arco de madera que da entrada a la propiedad de *Andrada*. Hay grabados unos signos hebreos. Una canción idish lo llevará a revivir parte de su infancia y adolescencia. Es allí donde vemos al chico corriendo con el sulky una carrera al tren. Esta escena se repite varias veces, como metáfora de los obstáculos y de los retos. Se trata de un juego, donde peligra la vida. La historia está narrada desde el punto de vista del chico quizá por eso en el filme se percibe “Una rara alegría que brota de la voluntad de desafiar lo irreparable, ya sea la muerte o la velocidad de los trenes, el control de las multinacionales o el éxito del cine complaciente”.¹⁸

Además de mostrar los riesgos a los que se somete un joven, con toda su energía ante el desafío de las máquinas. La escena se repite varias veces de este modo:

(Exterior. Día. Ernesto-niño corre con su calesa para ganar al tren)

ERNESTO: ¡Vamos, Dumas! ¡Vamos! ¡Vamos, Dumas! ¡Vamos! ¡Vamos Dumas!

El maquinista hace sonar la locomotora para que el niño desista)

¹⁸ Revista “*El amante cine*”. “*Un invierno para recordar*”. Año 1, N°4, Abril de 1992, Buenos Aires, Pág. 21.

ERNESTO: ¡Dumas, vamos! ¡Vamos, Dumas!

(Ernesto consigue cruzar delante del tren, con escasa ventaja. Detiene la calesa y levanta el brazo en señal de triunfo. El maquinista le responde con un gesto de enfado)

Pero la trama se desarrolla cuando *Ernesto* conoce a *Hans* (José Sacristán), un geólogo, que se irá introduciendo en su vida familiar. Se trata de la historia de *Mario* (Federico Luppi) y *Ana* (Cecilia Roth), quienes luego de vivir ocho años en España, se instalaron en San Luis, viviendo en un pueblo de pocos habitantes. *Mario*, creó una cooperativa para la venta de lana y tiene una pequeña escuela para los nativos del lugar. *Ana* es la médica del pueblo. Al grupo se suma la hermana de *Mario*, *Nelda* (Leonor Benedetto), una monja con ideas libertarias. *Hans* trabaja para *Andrada* (Rodolfo Ranni), quien maneja varios de los negocios del pueblo. *Hans* supuestamente está buscando petróleo, aunque finalmente revela a sus amigos que es contratado por una multinacional ligada a *Andrada* con fines luctuosos sobre la zona. Esto desata el enojo de la familia de *Ernesto* que se disipa con las disculpas de *Hans*. En el desarrollo de cada personaje se puede vislumbrar una vida anterior, salvo en *Ernesto* para quien está todo por llegar. El joven despierta al amor de la mano de la hija de un empleado de *Andrada*, a la que le enseña a leer. En un galpón repleto de choclos los jóvenes se besan; luego se encuentran en la iglesia, debajo de la mesa celestial se abrazan, cada encuentro entre los chicos tiene su juego de colores cálidos y fríos, una particular manera de hacer cine desde la perspectiva de la expresión plástica.

La historia se complica cuando en una sutil trama de la narración asistimos a distintos juegos de miradas entre *Ana* y *Hans*. Si el cine indica, señala y simboliza, en estos casos estamos frente a una breve historia de seducción, en el sentido estricto de la concepción de Baudrillard¹⁹. En este delicado terreno también se cruzan complicidades entre *Mario* y *Hans*, cuando van al cine, cenan como en una fiesta y terminan ebrios y con resaca hasta el otro día. De regreso a la casa, los amigos dormidos en la parte de atrás del auto, *Ana* conduce y señala a su hijo que *estas acciones también se heredan*.

Un lugar en el mundo tiene varios mensajes interesantes para analizar pormenorizadamente. Las adversidades, los obstáculos, el disfrute, el hartazgo, la lucha social, el compromiso, la pérdida de los seres amados, la búsqueda de la identidad, el deseo de encontrarse con la tierra, con la historia y la memoria. De este último tema nos ocuparemos a continuación.

Escena y laberinto

¿Qué representa una escena en Cine? Sabemos que forma parte del guión cinematográfico y que debe tener unidad de tiempo y espacio. Vamos a detenernos en algunas escenas y secuencias (esta tiene un sentido más amplio, de continuidad) para ir entrando, en términos de Godard, en el misterio del plano.

Existen momentos o tramos de una película que el espectador no olvida fácilmente, sobre todo cuando se está frente a obras maestras del cine, como en estos casos. Hemos

¹⁹ Baudrillard, Jean: *“La seducción”*, Anagrama, Barcelona, 1994.

seleccionados dos momentos de cada película para analizar desde la narración y los recursos icónicos y de sonido.

Durante el primer giro de la película, cuando *Carmela* se encuentra en prisión, se produce el denominado *crecimiento del personaje*. La actriz conoce a un prisionero polaco. Para el hombre, *Carmela* es una flor en medio del descampado. Dialogan, ella intenta enseñarle el idioma español. “Es-pa-ña”, le dice ella, “Es-pa-na”, repite él. *No, no, no Es-pa-ña* y él responde *Es-pa-ña-ña*. Ese encuentro es clave en el devenir del destino de *Carmela*. Ella sabe que ese hombre ha venido de otro país a defenderlos del fascismo. De alguna forma se puede ver como un homenaje de Saura a los brigadistas. Tiempo después, desde arriba del escenario verá nuevamente al oficial polaco. Está por representar la escena de la bandera de la republicana y vulgarizarla, cuando lo visualiza entre el público. Es que, en vísperas de ser ejecutados, los invitan a él y otros prisioneros, a observar la representación de “*Variedades a lo fino*”, título de la parodia que representan. Esa mirada lejana y próxima revela el espíritu de *Carmela*. La trastoca a tal punto de cambiar su personaje en una actitud de defensa de la República y de sus propias ideas. “En su obra, Saura disecciona arquetipos o maneras de ver la realidad social bajo un prisma subjetivo, nada conciliador. Y, cuando sus mensajes se tiñen de crítica (*La caza*, 1965), el resultado es un rotundo ataque que lleva sus finalidades hasta las últimas consecuencias.”²⁰ En ese espacio aparecen dos personajes más. Apenas llegar a la prisión escuela, *Carmela* pregunta si es una cárcel. *Qué te parece, hija*, le dice una señora. Al rato de estar conversando con el oficial polaco, entra la guardia civil

²⁰ “España en Hollywood. Los matices del éxito.” En *Miradas de cine*. Revista digital. http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/03_oscars/articulo4.html

y se llevan a varios prisioneros. Descubren a uno al que señalan como el alcalde comunista y los fusilan a todos. *Carmela*, *Paulino* y *Gustavette* ven por la ventana los fusilamientos. Poco tiempo después los tres personajes serán alojados en la casa del alcalde.

En cuanto a *Un lugar en el mundo* otras dos escenas resultan luminosas para revisar el pasado y representarlo. La primera está ubicada en el desarrollo de la película, la otra en su final o epílogo. En la primera, *Hans* es invitado a la casa de los Domenici. Cenar *Ana*, *Mario*, *Ernesto*, *Hans* y la tía monja. Mientras cada uno confiesa su vida pasada la filmación recorre el rostro de cada personaje; es una cámara que se desliza sin notarse siquiera.²¹ *Hans* cuenta cómo vino de una familia nazi a convertirse en anarquista y terminar trabajando a órdenes de *Andrada*; *Nelda* comenta cómo eligió su profesión de monja; *Ana* y *Mario* recuerdan su vida en España. Aquí sucede algo importante en torno a la temática de la memoria y su puesta en escena. Sin utilización de recursos de flash back, sólo a través de la interpretación, *Ana* comentará por qué se exiliaron.

Esta secuencia del guión revela la agudeza del drama y su puesta en escena:

(Interior. En un apartado, Mario le muestra a Ernesto cómo enseñar a leer, mientras el resto habla al fondo)²²

²¹ Ricardo de Angelis, el director de fotografía de “*Un lugar en el mundo*” cuenta que la escena fue grabada sin que los personajes se levantaran de la mesa, en verdaderos ingenios de su director para mover la cámara sin que se notara. Este dato fue tomado de una conferencia dictada por el fotógrafo en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes y de una entrevista audiovisual realizada en la ciudad de General Roca, Río Negro, durante el año 2006.

²² Secuencias del guión literario de la película “*Un lugar en el mundo*” de Adolfo Aristarain.

MARIO: ...llamado. Mudo llama, dame, mide, ¿eh? Copia hasta aquí. Para empezar está bien.

(Mario se une al grupo. Ernesto les escucha, mientras sigue con su tarea)

HANS: ...una colega de...¿cómo se llama?

ANA: (Riendo, a Mario) ¿Cómo era?

MARIO: Sor Angela de la Cruz.

ANA: Eso. Un departamento antiguo, con una luz bárbara. Lindísimo. Y antes de eso vivimos casi un año en París. Pero como Madrid no hay.

NELDA: Buenos Aires.

ANA: No. Nada que ver, Objetivamente no puedes comparar. Ahora, si empezás a meter los afectos en el medio, es otra cosa.

NELDA: Yo no los meto. Los afectos están.

ANA: Pero también están en Madrid. Yo extraño más Madrid que Buenos Aires. Fuimos muy felices en Madrid. No sé por qué carajo nos vinimos.

MARIO: Nos vinimos porque nunca nos fuimos. Teníamos que volver, no había otra.

HANS: ¿Qué estábais, con los montoneros?

ANA: Peronistas, no más.

MARIO: Ni siquiera eso yo. Izquierda infiltrada.

ANA: Los compañeros echaron a Mario de la facultad. Tenía una...una cátedra de Sociología y lo rajaron.

MARIO:No vale la pena hablar se eso ahora.

ANA: Después las cosas se empezaron a poner más feas...Empezó a desaparecer gente amiga. Amigos cercanos. Una noche volvimos a casa y estaban los milicos adentro. Zafamos de milagro. Mmm. Nosotros zafamos (llorando), porque a Ernesto lo engancharon. Ernesto era mi...mi hermano. No tenía nada que ver con nada. Me estaban buscando a mí. Nosotros estábamos en Brasil en ese momento. Habíamos...estado guardados en Buenos aires y ...nos habíamos cruzado a Brasil. No le...no le dijimos

nada...a mi hermano para evitarle problemas. Fue peor. ¿Qué iba a decir si no sabía nada, no?

(Silencio. Ana llora)

MARIO: ¿Hago más café?

ANA: No, lo hago yo (Se levanta)

MARIO: Hans, cuando tengas un poco de tiempo me gustaría que les hablaras a los chicos. Que les des una clase, una charla sobre geología. Digo sin apuro, ¿no?

(Ernesto se levanta y abraza a Ana)

Esta transcripción literal del guión plantea claramente el dolor del personaje frente a la ausencia-presencia de su hermano desaparecido. Al contar la historia por la que fuera víctima su hermano, *Ana* se para y va a llorar frente a la cocina económica y es allí cuando se abraza a *Ernesto* y vuelve a comentar su angustia con *Hans*. “Los años de dictadura, a su vez, son un recuerdo doloroso pero no evocan una derrota sino la posibilidad de volver a las fuentes, en un contexto en el que el tiempo ha disipado algunas confusiones”²³

En la misma secuencia se aborda el exilio interno.²⁴

ANA: Perdona la pálida, Hans, pero ya pasó, ya pasó (abrazando a Ernesto) ¿Mmm?

HANS: ¿La pálida?

²³ Revista “*El amante cine*”. “*Un invierno para recordar*”. Año 1, N°4, Abril de 1992, Buenos Aires, Pág. 21. Pág.21

²⁴ Secuencia del guión literario de “*Un lugar en el mundo*”.

ANA: La pálida, el mal rollo. Es el riesgo de caer en una cueva de ermitaños. Te gastan la oreja. Pero ya pasó, no te preocupes.

HANS: No, no me preocupo. Y tú no te disculpes, al contrario. Yo creo que lo lleváis muy bien. Porque, ¿qué tiempo hace que estáis aquí? ¿Tres años?

MARIO: Cuatro años.

HANS: ¿Cuatro años? En un sitio como éste. Yo no estaría pálido, yo estaría cirrótico, y hablando solo.

NELDA: No tiene nada de malo. Es un lugar como cualquier otro. Ni mejor ni peor.

HANS: Eso sí es misticismo. Pero en vuestro caso es más complicado, porque...yo entiendo Madrid; vamos, que dejarais Madrid. ¿Pero por qué Buenos Aires? Vosotros no sois hippis, ni verdes, ni monjes franciscanos.

MARIO: Era cuestión de elegir, Hans. Vivir como turistas en tu país, o vegetar como profesionales de clase media en Buenos Aires. Nelda tuvo la culpa. Nos habló de lo que estaba haciendo aquí, y de que se sentía sola... triste, abandonada...Y nos convenció.

NELDA. Eso es una vil mentira. Fue idea de ellos.

MARIO: Teníamos unos dólares ahorrados en España y...con eso arrancamos la cooperativa. Levantamos el galpón de la capilla, financiamos las primeras compras comunitarias. Lo que hacemos es concreto, se ve, y eso...te hace sentir muy bien. Se extraña, pero se aguanta.

HANS: O sea, que en estos momentos, entre vosotros tres controláis la educación, la salud, la fe y la economía de Valle Bermejo y sus alrededores, ¿no?

ANA: Dicho así suena peligroso. Por favor, no lo repitas porque podemos tener problemas. No controlamos nada. Ayudamos un poco nada más.

HANS: Detrás de esa modestia veo flamear las rojas banderas de la revolución. ¡Proletarios del mundo, seguid nuestro ejemplo!

MARIO: Bah, ¿qué proletarios? Ni siquiera campesinos... Algunos arriendan, pero la mayoría de los ovejeros de la cooperativa son pequeños propietarios. Yo hubiera preferido otra cosa, pero buah, algo es algo.

HANS: Por algo se empieza. El reguero de pólvora: el pueblo, la ciudad, la provincia, el mundo...

Hans se asombra con el idealismo de sus amigos aunque les recuerda que “La guerra la ganaron los primates. La fuerza de la especie contra Cristo, contra Marx, Contra Bakunin. La vuelta triunfal a la noche de los tiempos. Cada uno a su árbol y a luchar. Libertad, fraternidad...¡Leches! Suena muy bien, suena muy bien, pero es aburrido. Somos primates, y no podemos cambiar. El riesgo nos hace sentir vivos. El riesgo, la aventura, la lucha por la vida. Nada nos divierte tanto como aplastarle la cabeza al que tenemos al lado y comerle el hígado. Eso sí, con un poquito de ajo y perejil, para que resulta hasta civilizado.”

La idea de la película surgió en el año 1983 y el guión, rico en diálogos e interpretaciones, lo escribiría nueve años después, en apenas tres meses. Los planos medios y generales de *Ana* recordando el pasado siniestro en el que desaparece su hermano, resultan emblemáticos. Relata, expresa y llora durante esos escasos diez minutos y allí el tema de la memoria, asociado a la historia de los pasados recientes tiene la impronta de la epifanía. Para poder representar esta escena Aristarain tuvo que atravesar un largo camino de laberintos, de metáforas, de expresiones explícitas e implícitas en otras películas. Sobre este particular tratamiento del tema de los desaparecidos, Aristarain señaló “Si evito la denuncia es porque doy por sentadas muchas cosas que para mí no son materia de discusión. Para mí hubo un plan represivo perfectamente orquestado. Y ésta es la actitud que transmiten los personajes. Esto pasó

fue una época del país.”²⁵ Es por esa razón que el relato trágico aparece narrado sin necesidad de recursos que refuercen la escena, apenas un corte entre planos, y el mensaje llega como la revelación de un secreto que unirá a los protagonistas más que antes. El espectador podrá reconocerse o simplemente saber que aquellos personajes y sus historias son reflejos de otras tantas que superan la ficción. En esta vertiente la revista española *Dirigido*, califica a *Un lugar en el mundo* como *un cine con dimensión ética* mientras subraya que es una historia de personajes en la que Mario trasmite a su hijo, una concepción del mundo donde la justicia puede existir, tanto como la solidaridad.²⁶

La otra escena está vinculada al cierre del flash back inicial y a la finalización de la película. *Ernesto*, adulto, visita la tumba de su padre. En esta instancia del relato se utilizan recursos cinematográficos como el montaje para invocar el recuerdo de *Mario*. Federico Luppi aparece de espaldas a los acantilados de la sierra, en una escena vinculada con el sentido de lo sublime en el cine y la rememoración de la figura romántica que supone la figura del padre en relación con el hijo. La película cierra con la imagen de *Mario* contemplando el paisaje rojo de Valle Bermejo. Mientras se escucha en off a *Ernesto* diciendo: “Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cuál es su lugar. Yo por ahora no lo tengo. Supongo que me voy a dar cuenta

²⁵ “*El amante cine*”. *Ibidem*, Pág.23.

²⁶ “*Dirigido*”, N^o208. “*Un lugar en el Mundo*” por Antonio Castro, Editorial Asociación Revistas Culturales de España, Madrid Pág. 51 y 52.

cuando esté en un lugar y no me pueda ir. Supongo que es así. Ya va a aparecer. Todavía tengo tiempo de encontrarlo.”²⁷

La belleza plástica del film encuentra a padre e hijo en dos escenas diferentes. Mientras *Ernesto* reflexiona frente a la tumba, *Mario* está vivo en su recuerdo y mediante un corte neto vemos al padre de espaldas e intuimos que mira-respira el paisaje y lo hace suyo.

Las dos películas seleccionadas en esta ponencia encierran múltiples interpretaciones para observar, son espejo y reflejo de tiempos pasados que merecen más de una revisión y el compromiso intelectual de abordarlos.

²⁷ Extracto del guión literario de “*Un lugar en el mundo*”.