



**Estudios Culturales Hispánicos**  
**2/2021**

# Estudios Culturales Hispánicos

Revista editada por el  
Centro de Estudios Hispánicos de la  
Universidad de Regensburg

ISSN: 2701-8636

## Directores

Jochen Mecke  
Ralf Junkerjürgen  
Hubert Pöppel  
Dagmar Schmelzer

## Equipo editorial

Trinidad Bonachera Álvarez  
Anne-Sophie Donnarieix  
Amanda González Gil  
Lluís Múrcia  
Montserrat Sans Ruiz

Centro de Estudios Hispánicos/  
Forschungszentrum Spanien  
Institut für Romanistik  
Universitätsstr. 31  
93053 Regensburg  
Alemania  
Spanienzentrum@ur.de

La versión electrónica (Open Access) de esta  
revista se publica en la página web  
<https://ech.uni-regensburg.de/index.php/ech>,  
Universitätsbibliothek Regensburg

Esta obra se publica bajo la licencia Creative  
Commons Atribución 4.0 (CC BY 4.0).



## Consejo editorial

*Lingüística, Literatura y Cultura*

Victoria Escandell (Madrid)  
Marie Franco (Paris)  
Susanne Greilich (Regensburg)  
Marina Hertrampf (Passau)  
Johannes Kabatek (Zürich)  
Wolfram Nitsch (Köln)  
Ulrich Winter (Marburg)

*Arte, Música y Cine*

José Luis Castro de Paz (Santiago de  
Compostela)  
Sally Faulkner (Exeter)  
Rainer Kleinertz (Saarbrücken)  
Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)  
Christian Wehr (Würzburg)

*Historia, Política, Sociología y Economía*

Birgit Aschmann (Berlin)  
Walther L. Bernecker (Erlangen-Nürnberg)  
Holm Detlev Köhler (Oviedo)  
Antonio Moreno Juste (Madrid)  
María del Rosario Sánchez Morales (Madrid)  
Fernando Vallespín (Madrid)

*Derecho, Filosofía y Teología*

Mariano Delgado (Fribourg)  
Martin Löhnig (Regensburg)  
Javier Tajadura (País Vasco)  
Ibon Zubiaur (Berlin)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter  
<<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

## Contenido

<b>Sección monográfica .....</b>	<b>7</b>
<i>Janett Reinstädler, Teresa Gómez Trueba</i> “Extranjeros en tiempos revueltos”. Representaciones de alteridad en el cine y la televisión contemporáneos. Introducción .....	9
<i>Janett Reinstädler</i> Cuentos crueles. La repres(entac)ión de alteridad en el nuevo cine de Carlos Saura .....	21
<i>Oleksandr Pronkevich</i> La emigración económica de los españoles a Alemania en los años 1960-1974 desde la perspectiva del cine y la televisión .....	49
<i>Daniel A. Verdú Schumann</i> Desmontando la identidad: la contrafigura del extranjero en la comedia española de los 80 .....	73

<i>Karen Genschow</i> “Extranjeros en tiempos revueltos”: figuras de lo extraño/ extranjero en la telenovela <i>Amar en tiempos revueltos</i> .....	93
<i>Bernhard Chappuzeau</i> Soñar con la vida cosmopolita en el cine español: (auto)imágenes en el extranjero .....	117
<i>Wolfgang Bongers</i> <i>Biutiful</i> : reflexiones sobre estéticas políticas de lo extranjero y de lo otro en el cine contemporáneo .....	139
<b>Foro de debate</b> .....	153
<i>Susanne Grimaldi</i> “Este presente de remolino”. La primera primavera pandémica en la Península Ibérica .....	155
<i>Jesús Izquierdo</i> Impresiones pandémicas .....	197
<b>Reseñas</b> .....	227
Elizabeth Amann / Diana Arbaiza / María Teresa Navarrete Navarrete / Nettah Yoeli-Rimmer, eds. (2020). <i>Con el fran- quismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)</i> (Frauke Bode) .....	229
Anthony Nuckols (2020): <i>Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI</i> (Dagmar Schmelzer) .....	237

Contenido

Henry Kamen (2020). *La invención de España. Leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*  
(Hubert Pöppel) ..... 241





## **Sección monográfica**



# **“Extranjeros en tiempos revueltos”**

## **Representaciones de alteridad en el cine y la televisión contemporáneos**

### **Introducción**

Janett Reinstädler, Teresa Gómez Trueba

#### **Lo propio y lo otro**

Si el estudio de lo extranjero y de los extranjeros se remonta a una larga tradición, esto se debe evidentemente a que el reconocimiento del otro es la única manera de percibir lo propio. Es de los demás de donde surge nuestro autoconocimiento. A partir de la productividad semántica de esta relación mutua, presentamos en esta sección monográfica bajo el título “*Extranjeros en tiempos revueltos*”. *Representaciones de alteridad en el cine y la televisión contemporáneos* artículos que se dedican al análisis de escenificaciones de “lo extranjero” relacionado con “lo hispano” en el cine y la televisión desde los años 60 del siglo pasado hasta la actualidad. A modo de introducción al tema general y con la intención de arrojar algo de luz sobre la relación indisoluble entre lo propio y lo otro y sus estudios, presentamos primero un breve recorrido etimológico. Este demostrará una vez más la quizás única verdad que nos queda en el entorno teórico de la posmodernidad: en el lenguaje está todo.

Empezando por el término *propio*, se aprende en los diccionarios básicos que el adjetivo es una derivación del latín “*proprius*” y significa algo que “pertenece de manera exclusiva a alguien”, algo “[C]aracterístico, peculiar de cada persona o cosa”. “Propio”, además, se define como “[c]onve-

niente, adecuado” y “[n]atural, no postizo ni artificial”, “[p]rincipal o fundamental, por oposición a figurado” (versión electrónica del DLE 2020). La palabra también se utiliza en el contexto artístico para designar “gran exactitud o precisión”, y en la filosofía como una entidad que “se sigue necesariamente o es inseparable de la esencia y naturaleza de las cosas” (DLE 2000). Lo “propio”, pues, lleva consigo una serie de valorizaciones positivas; es “principal”, “fundamental”, y tan “exclusivo” como “adecuado”.

Mientras tanto, el adjetivo *otro*, que deriva del latín “alter”, se define como “el otro entre dos” (Corominas 1980c: 323). Paradójicamente, puede ser algo “que vale lo mismo” (Monlau 1946: 903), o su contrario: “diferente, distinto, el que queda (de dos o más)” (Gómez de Silva 1988: 508). El DLE añade “[Otro:] Dicho de una persona o de una cosa: Distinta de aquella de que se habla”. A diferencia del término “propio”, el significado de “otro” es inestable, borroso: puede valer lo mismo o una alteridad, puede ser lo que sobra al final o ser justo aquello a lo que un enunciado *no* se refiere, es decir, una ausencia. No obstante, lo “otro” aparece indisolublemente ligado a lo “propio”: sin lo “propio”, o sea el uno, no puede haber el “otro”, y viceversa.

La otredad cultural entra en juego si se toma en cuenta que “otro” está emparentado con el adjetivo latino “alius”, del que deriva el adjetivo *ajeno* (documentado por primera vez en el *Cid*; cfr. Corominas 1980a: 95). “Ajeno” no solo indica “lo que es de otro, o de otra cosa” (Monlau 1946: 269), sino también algo que es de otro lugar, ya que tiene que ver con el castellano antiguo “ajubre”, que significa “en otra parte” o “de otra parte” (Corominas 1980a: 95). En consecuencia, lo “propio” no puede definirse sin lo “otro” que, a su vez, nos lleva no solo a lo “ajeno” en sí, sino también a lo “extraño”; palabra que procede del latín “extraneus” (“‘exterior’, ‘ajeno’, ‘extranjero’”; Corominas 1980b: 829). *Extraño*, a su vez, deriva de “extra”, y significa “fuera”; y “es una palabra “[m]uy frecuente en todas las épocas del idioma” (829). Según Gómez de Silva, “extraño” califica algo “‘raro’, singular, inusitado, exótico, extranjero, extraordinario; y ‘persona desconocida’”; en el pasado tenía acepciones muy diversas como “‘desertar’ [...], ‘culpar’” o “‘prescindir de (algo)’ [...], ‘hacer superfluo’” (1988: 292). En cambio, en Argentina, “extrañar” quiere decir “‘echar de menos

(a alguien)’ [...] o ‘añorar (un país, etc.)’” (Corominas 1980b: 829). En resumen, el lexema “extranjero” se refiere a algo o alguien “de *otro* país, de un país que no es el de *uno*” (Gómez de Silva 1988: 292; las cursivas son nuestras). Es una palabra que nace muy tarde en el siglo XIX, “como sustantivo en el sentido de los ‘países extranjeros’; empleo este último admitido por la Acad. después de 1899” (Corominas 1980b: 830). “Extranjero”, para terminar, se define a partir de esta última palabra como “Dicho de un país: Que no es el *propio*. *Natural* de un país extranjero. [...] País o conjunto de países que no son el *propio*” (DLE 2020).

En conclusión, la relación entre lo propio/lo hispano con lo otro y el/la /lo extranjero es el efecto de diferencias que son representadas intensamente por el lenguaje. Semánticamente, sus significados son relativos y a veces incluso dudosos, tan esenciales como efímeros, se enfrentan el uno al otro y al mismo tiempo están siempre necesariamente relacionados entre sí.

El estudio filosófico de esta constelación se vivificó con Descartes y, pasando por Hegel, Kant y Husserl, sigue vigente hasta la actualidad, flanqueado por otras ciencias como el psicoanálisis de Freud y Lacan. A principios del siglo XX, Georg Simmel abre una perspectiva sociológica, poniendo la atención (retomaremos su teoría más abajo) en una de las curiosidades que definen la relación entre lo propio y lo extranjero: una persona llamada “el extranjero” o “la extranjera” viene “del extranjero”, que es un lugar que para él o ella no le es nada extraño, sino ... propio. Como dice el refrán, todos somos extranjeros en algún lugar del mundo, o para ser más exactos, en casi todos los lugares del mundo. Para nuestra cooperación germano-hispánica, los estudios de la representación de identidad y alteridad tienen (entre otras muchas razones) el gran atractivo de que tomemos personalmente parte en este juego entre lo propio y lo extranjero, ocupando posiciones que cambian en función de los lugares donde nos reunamos, en Alemania o España.

La investigación del tema desde la perspectiva de los estudios culturales, que es nuestro enfoque, se ha intensificado desde el final del colonialismo y, más aún, con el impulso de la globalización en las últimas décadas. En especial durante los últimos cuarenta años, las investigaciones sobre lo propio cultural y lo otro abundan en casi todas las disciplinas

sociales. Hoy disponemos de todo un abanico de teorías sobre identidad, alteridad, ambigüedad y estereotipos, hay conceptos acerca de la poli-, multi-, inter- y transculturalidad, de la aculturación, integración y el mimetismo; existen la xenología, las teorías de razas y de racismos, los estudios de la frontera y los transfronterizos. Se ha definido el contacto entre culturas como hibridización, creolización, *coolitude* y, asimismo, la negociación entre ellas se relaciona en un tercer lugar o un no-lugar. Recientemente, ya entrados en la era de lo posthíbrido, los *Area-* y *TransArea-Studies* confluyen con los estudios archipélicos e insulares. Son muchos los teóricos dedicados al estudio de todas estas cuestiones, tales como Fernando Ortiz, Néstor García Canclini, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Stuart Hall, Walter Dignolo, Emmanuel Lévinas, Gilles Deleuze u Ottmar Ette, entre otros. Especialmente en Latinoamérica, los (des)encuentros culturales se han investigado intensamente, haciendo resaltar el eurocentrismo que marca todavía gran parte de las construcciones de identidad del continente.

Pero mientras abundan estos estudios sobre las relaciones entre lo propio hispano y lo otro americano<sup>1</sup>, lo cierto es que las escenificaciones culturales de lo propio hispano ibérico que, desde el franquismo, se enfrenta con lo ajeno y lo extranjero, han sido, en cambio, mucho menos estudiadas. Prueba de la necesidad de ahondar y reflexionar desde ambas perspectivas (la hispana y la extranjera) acerca de este campo tan poco trabajado fueron las numerosas inscripciones a nuestra sección “Extranjero(s): lo hispano frente a lo otro en la literatura y el cine en lengua española desde 1950”, que celebramos en el marco del congreso de la Asociación de Hispanistas alemanes 2019, en Berlín.

El primer grupo de artículos resultado de este encuentro científico se centra en el análisis del medio de la escritura. Investigadores procedentes de España, Alemania, Italia y Estados Unidos<sup>2</sup> analizan desde un rico repertorio teórico “extranjerías” de la representación de lo propio y lo ajeno

---

<sup>1</sup> La extensa bibliografía sobre este asunto resulta hoy prácticamente inabarcable. Un panorama impresionante de este campo presentan Arpini / Jalif de Bertranou 2010-2017.

<sup>2</sup> Verónica Abrego, Ana Calvo Revilla, María Pilar Celma Valero, Xavier Ramos Díez-Astrain, Alicia Fuentes Vega, Leila Gómez, Teresa Gómez Trueba, Rebecca Kaewert, María Martínez Deyros, Elide Pittarello, Ruben Venzon y Laura Wiemer.

en novelas como *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité (1958), *La tesis de Nancy* de Ramón J. Sender (1962) o *En la orilla* de Rafel Chirbes (2013), además de la imagen de la RDA en la prensa española del franquismo o el imaginario turístico de la España de Franco en diarios de viaje alemanes. Acabamos de publicar estos textos bajo el título *Extranjeros, turistas, migrantes – estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas* (Gómez Trueba / Reinstädler 2021) en la editorial hispano-alemana Iberoamericana/Vervuert.

### **La sección monográfica**

En esta sección monográfica de *Estudios Culturales Hispánicos* reunimos trabajos que se centran en las representaciones *visuales* de lo “extranjero” frente a algo definido como propio, o también nacional (hispano), en los medios masivos del cine y la televisión contemporáneos. Entendemos estas dos publicaciones en la lógica de la relación arriba descrita y creemos que se complementan mutuamente: la una sin la otra no se podrían pensar.

*Janett Reinstädler* (Saarbrücken, Alemania) analiza el conflicto entre la España franquista y su supuesto “propio hispano” en relación con el “otro extranjero”, puesto en escena en el cine temprano de Carlos Saura. Recurriendo a las teorías del espacio y del cine, describe las estéticas utilizadas por el cineasta para contraponer en *Ana y los lobos* (1973) a la actriz anglosajona Geraldine Chaplin a las tres esferas de poder de la sociedad franquista: el machismo, el militarismo y el catolicismo. El personaje ficticio que Chaplin representa aquí, o en cintas como *Peppermint Frappé* (1987), *Stress es tres, tres* (1968) y *Mamá cumple cien años* (1979), está marcado no solo por la alteridad femenina (pasando por alto los estereotipos contemporáneos acerca del turismo femenino), sino, sobre todo, por una otredad cultural, moral y política incorporada por la extranjera. Sobre el trasfondo estético de la *nouvelle vague* de François Truffaut y el surrealismo onírico, grotesco y delirante de Luis Buñuel, Saura desarrolla un lenguaje simbólico propio para poner en escena la intrusión de lo ajeno en el núcleo del franquismo –la familia castellana–

y las reacciones alérgicas de este “cuerpo nacional”. En *Ana y los lobos*, el uso fuertemente alegórico de los lugares de acción y la abundante escenificación de espacios cerrados, puertas cerradas o umbrales cuyo paso es negado, dibujan la imagen de una sociedad que, por ser incapaz de intercambiarse con lo otro/lo extranjero, falla en auto-conocerse a sí misma. Mientras *Ana y los lobos* (1973) subraya la violencia mordaz de lo “hispano franquista” frente a lo extranjero, el pesimismo de Saura no ha disminuido en *Mamá cumple cien años* (1979), ya que la modernización de la vida en la democracia, en vez de preparar a la sociedad española para el intercambio internacional, lleva a la disolución interna y al hedonismo.

Mientras Saura hace resaltar el fracaso del tardofranquismo rígido a la hora de modernizarse en el contacto con los extranjeros que llegan al país, buena parte del cine de la época enfoca el camino inverso, la emigración española hacia el extranjero. *Oleksandr Pronkevich* (Mykolajiv, Ucrania) estudia algunas obras populares del cine y la televisión producidas en España entre 1963 y 2015, que cuentan la llegada de trabajadores de la Península a Alemania en los años 1960-1974. Enfocando ejemplos escogidos desde las perspectivas de la hermenéutica imagológica y el análisis del discurso, Pronkevich rastrea los modelos de identidad nacional presentados en el NO-DO *Imágenes. Trabajadores españoles en Alemania* (1963) y el largometraje de ficción *Vente a Alemania, Pepe* (1971, dirigido por Pedro Lazaga) para compararlos con películas actuales sobre este período de migración. El artículo muestra que los tópicos franquistas de la emigración española (p. ej. el espíritu del grupo, la religiosidad, el conservadurismo, la amistad con los alemanes) solo reaparecen en parte en producciones recientes sobre la migración hacia la República Federal, como es el caso de *Perdiendo el norte*, dirigido por Nacho G. Velilla (2015). El documental *El tren de la memoria*, dirigido por Marta Arribas y Ana Pérez (2005), y el programa de RTVE *Como hemos cambiado – Emigrantes*, dirigido por Anna Solana e Isabel Tojo (2010), se enfrentan a estos modelos reduccionistas hasta deconstruir la perspectiva franquista acerca de lo “propio hispano” y de lo “otro alemán”, dando testimonio no solo de la absurdidad de conceptos de identidad o alteridad fijos, sino también de las rupturas debidas a las migraciones en los tiempos de globalización y crisis.

Las “españoladas” de los años 60 y 70 con sus discursos reaccionarios, pero también con su muestra de los miedos y obsesiones del franquismo ante la modernidad, son el punto de partida de *Daniel Verdú Schumann* (Madrid, España). Su artículo estudia la reacción a este cine popular y sus presentaciones propagandísticas de una identidad nacional constituida por valores patrios de testarudez, honra y antimodernidad en el cine de la democracia. A partir del ejemplo de *Amanece, que no es poco* de José Luis Cuerda (1989) y *Laberinto de pasiones* de Pedro Almodóvar (1982), Verdú Schumann muestra meticulosamente cómo en el temprano posfranquismo algunas películas invertían los estereotipos de aquellas “españoladas” con sus choques entre costumbrismo local y exotismo extranjero, utilizando el mismo método: la confrontación entre lo propio y lo otro. La película de José Luis Cuerda ridiculiza los estereotipos del español tan pasional como reprimido y del extranjero cosmopolita, liberado y pasivo, llevando al absurdo la exaltación de la bondad de los hombres del campo y la demonización de lo extranjero como personificación de lo negativo. En *Laberinto de pasiones*, una película llena de incoherencias estratégicas, Pedro Almodóvar presenta a España como el edén de los homosexuales persas, apuntando al artificio de toda identidad. El artículo, que ofrece una excelente visión general del cine español de los años 80, termina con consideraciones sobre la popular serie para toda una generación *Verano Azul*, dirigida por Antonio Mercero (1981).

La telenovela es también objeto de estudio por parte de *Karen Genschow* (Fráncfort del Meno, Alemania), a quien agradecemos habernos dado la inspiración para el título de esta publicación. Después de presentar las características del género de la telenovela latinoamericana y su “importación” en la España de los años 80, Genschow estudia la manera en que en *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012) los extranjeros y sus “cuerpos extraños” son presentados en conflicto con el “cuerpo nacional” de la sociedad represiva del Franquismo. Tomando como ejemplo a extranjeros excéntricos de la serie, tales como un inglés republicano, la mujer musulmana y la mulata cubana, la investigadora muestra los diferentes niveles de xenofobia expresada frente a los extranjeros, reticencias existentes en parte hasta hoy día en la sociedad española. Un caso especial es la exiliada retornada de París en la España franquista de los años 50,

fuertemente relacionada con la cuestión de la democracia y la emancipación de la mujer, así como con la negociación entre la cultura de una España peninsular y de la España del exilio. En su mezcla de material, algunas partes documentales relacionan el pasado con las historias individuales y acciones ficticias, logrando de esta manera presentar un tema social con relevancia nacional: la parte de la memoria colectiva que se negó hasta mucho después del franquismo. Genschow arguye que la escenificación de los conflictos del pasado está llena de alusiones a la España contemporánea, en estado de grave crisis económica, política y social durante casi todos los años de emisión de la serie (2005-2012). El artículo termina con la observación perspicaz de que el formato de la telenovela, “extranjera” en España hasta los años 1980, no solo fue integrado y ampliado en la Península, sino que, más que eso, el género híbrido de la docuficción que propone la serie española *Cuéntame cómo pasó* llevó a adaptaciones en Chile y Argentina, convirtiéndose en un formato aceptado internacionalmente.

Las estéticas transnacionales del cine contemporáneo son también el tema del artículo de *Bernhard Chappuzeau* (Praga, Chequia). Debido a las transformaciones de la industria cinematográfica en España y el desarrollo del cine independiente desde 1990, existe todo un grupo de nuevos cineastas formado en escuelas de cine internacionales y en los talleres de los grandes festivales. Esta práctica de la comunicación multilateral influye en el desarrollo del cine *arthouse* y marca la estética y temática “internacionalizadas” de las obras filmicas del cine independiente. Sin embargo, películas como *También la lluvia* (2011) y *El olivo* (2016) de Icíar Bollaín, *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) de la catalana Isabel Coixet y *Qué tan lejos* (2005) de la ecuatoriana Tania Hermida ponen el enfoque en españoles que intentan (en vano) llevar una vida cosmopolita en el extranjero. Pero dichas expectativas casi nunca se cumplen, y los imaginarios de lo global y lo local se desencuentran, cuestionando también *en passant* el concepto de una “cultura originaria” como tal. Chappuzeau muestra cómo las tres cineastas recrean atmósferas especialmente densas que tienden a cambiar nuestros hábitos de percepción. Dejando atrás el cine de meras y

manidas emociones, se proponen influir en el público, invitándole a relacionarse de otra manera con el mundo, más allá de los imaginarios tradicionales.

El ensayo clásico “El extranjero” de Georg Simmel (1908/2012) y la réplica de Sara Ahmed (2000) son el punto de partida de *Wolfgang Bongers* (Santiago de Chile). Simmel concibe lo extranjero como un “ser-con-otros” de la condición paradójica de una exterioridad integrada en una sociedad y a la vez en confrontación con ella. A partir de esa idea, Ahmed concibe lo extranjero como un proceso social y visual del re-conocimiento, como un trabajo necesario en el que el sujeto tiene que distinguir constantemente entre lo familiar y lo ajeno. Mientras tanto, las migraciones multitudinarias en el mundo global y sus múltiples conflictos dificultan la demarcación del lugar del “nosotros” y de los “otros” (cfr. Wechsler 2015). Entre la ola de escenificaciones del extranjero y de lo extraño en el cine relacionado con el mundo hispánico, Bongers elige dos acercamientos cinematográficos a la ciudad de Barcelona por parte de dos directores extranjeros. Por un lado, el gran espectáculo masivo del hollywoodense Woody Allen, *Vicky Cristina Barcelona* (2008), donde encontramos una imagen límpida y despolitizada de una Barcelona familiar. Como un cuento de hadas posmoderno y lugar de pasatiempo de clase media alta (internacional) que suspende el proceso de re-conocimiento en lo otro (todo parece ser exageradamente familiar), la película de Allen es leída por Bongers como un síntoma de la superficialidad de los tiempos pospolíticos. Mientras tanto, el largometraje de ficción *Beautiful* del mejicano Alejandro González Iñárritu (2010), con su realismo sucio del inframundo de una Barcelona periférica, celebra una estética de lo extraño en deformación y en lucha existencial, centrando la atención en imágenes incómodas de una otredad miserable que, con su excesiva exhibición de crueldades y sufrimientos, tiende al sadismo visual. El artículo termina con referencias a otras películas internacionales de los últimos años que subrayan la necesidad de una toma de conciencia frente a la crisis migratoria y la renovación del pensamiento de lo otro en Europa (e.o.: *Welcome* de Philippe Lioret, 2009; *In a Better World* de Susanne Bier, 2010; *Le Havre* y *El otro lado de la esperanza* de Aki Kaurismäki, 2011 y 2017, y *Human Flow* de Ai Weiwei, 2017).

Los textos reunidos en el libro mencionado y en esta revista son testigos de que la narrativa y el cine contemporáneos no son ajenos a los debates y combates entre lo propio hispano y sus muchos otros. En la medida en que la globalización, el aceleramiento de la vida humana y las crisis mundiales han multiplicado los encuentros hispanos con turistas, extranjeros, migrantes, refugiados, se intensifican las producciones de novelas y obras fílmicas sobre estos encuentros entre lo propio y lo otro como extranjero<sup>3</sup>. El extranjero aparece como persona tan fascinante como preocupante, como vitalización o amenaza, y como símbolo de la posibilidad de una interacción social y transfronteriza, una oportunidad que no se aprovecha en muchas ocasiones.

No siempre la mirada ajena implica la objetividad que facilita el reconocimiento de lo propio, tal como lo ha propuesto Alfred Schütz (1975/2015), ni se propone la ilegibilidad del extranjero, el vacío de su palabra según Barthes, como liberación (cfr. Kimmich / Schahdat 2010: 152). En ocasiones, sin embargo, las producciones literarias y cinematográficas analizadas nos brindan modelos de contacto más allá del enfrentamiento y la diferencia, e imaginan encuentros culturales más allá de la dicotomía estereotipada, dejándonos la esperanza de que surjan nuevos modelos de contacto que se basen en la cercanía y el parecido, la semejanza y la proximidad, tal y como propusieron últimamente teóricos como Anil Bhatti y Dorothee Kimmich (2015). En este sentido, tenemos la esperanza de que nuestro trabajo común pueda ayudar a hacer frente a los acontecimientos políticos y sociales actuales, con sus nuevos esencialismos y fundamentalismos, sus reterritorializaciones, sus neorracismos y neofascismos. Esperamos contribuir a cuestionar, pues, los intentos de demarcar, limitar o excluir a la otra o al otro, a frenar los intentos de renacionalizar y repurificar lo propio. Nos gustaría, en definitiva, con estas aportaciones, dar espacio a las oportunidades que ofrece la interrelación indisoluble entre lo propio, lo otro y lo extranjero.

Valladolid y Berlín, 2021

---

<sup>3</sup> Pasamos por encima la pandemia de la COVID-19 actual, cuyos efectos (culturales) se habrán de estudiar en el futuro.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality*. London: Routledge.
- Arpini, Adriana M. / Jalif de Bertranou, Clara Alicia, eds. (2010-2017). *Diversidad e integración en Nuestra América*. Vol. 1-3, Buenos Aires: Biblos.
- Bhatti, Anil (2010). “Heterogenität, Homogenität, Ähnlichkeit”. En: Allerkamp, Andrea / Raullet, Gerard, eds. *Kulturwissenschaften in Europa – eine grenzüberschreitende Disziplin?* Münster: Westfälisches Dampfboot, 250-266.
- Bhatti, Anil / Kimmich, Dorothee, eds. (2015). *Ähnlichkeit: ein kulturtheoretisches Paradigma*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Corominas, Joan / Pascual, José Antonio (2018a). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 1: A-CA. Madrid: Gredos.
- Corominas, Joan / Pascual, José Antonio (2018b). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 2: CE-F. Madrid: Gredos.
- Corominas, Joan / Pascual, José Antonio (2018c). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Vol. 4: ME-RE. Madrid: Gredos.
- DLE – *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española* (2020), <https://dle.rae.es/> [consultado 31.03.2020].
- Gómez de Silva, Guido (1988). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: El Colegio de México.
- Gómez Trueba, Teresa / Reinstädler, Janett, eds. (2021). *Extranjeros, turistas, migrantes. Estudios sobre identidad y alteridad en las culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- Kimmich, Dorothee / Schahdat, Schamma (2010). “Das Eigene und das Fremde. Einführung”. En: Kimmich, Dorothee / Schahdat, Schamma / Hauschild, Thomas, eds. *Kulturtheorie*. Bielefeld: Transkript, 151-163.
- Monlau, Pedro Felipe / Monlau y Sala, José / Herrero Mayor, Avelino (1946). *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Buenos Aires: Gil.

- Schütz, Alfred (2015). “Der Fremde. Ein sozialpsychologischer Versuch” [1972]. En: Langenohl, Andreas / Poole, Ralph J. / Weinberg, Manfred, eds. *Transkulturalität. Klassische Texte*. Bielefeld: Transcript, 45-58.
- Simmel, Georg et al. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- Wechsler, Diana (2015). *Migraciones en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Eduntref.

## Cuentos crueles

# La repres(entac)ión de alteridad en el nuevo cine de Carlos Saura

Janett Reinstädler

**Resumen:** El conflicto entre el “Propio hispano” y el “Otro extranjero” es uno de los temas centrales del cine temprano del director español Carlos Saura. El artículo examina cómo en *Ana y los lobos* y *Mamá cumple cien años* se ponen en escena dimensiones de lo extranjero que se contraponen a las esferas de poder de la sociedad española. Vinculado a la cuestión de la alteridad femenina, transmitida por el cuerpo y la persona de Geraldine Chaplin, y la otredad cultural e histórico-cinematográfica de sus personajes ficticios, se examinará también la representación visual de las identidades del “Propio español” puestas en escena por Saura.

**Palabras clave:** espacio simbólico y poder; el nuevo cine español; lo Otro femenino; Geraldine Chaplin; Carlos Saura

**Abstract:** The conflict between the “Propio hispano” and the “Otro extranjero” is one of the central themes in the early films of Spanish film director Carlos Saura. The article examines the role of the actress Geraldine Chaplin, used by Saura in *Ana y los lobos* and *Mamá cumple cien años* to represent dimensions of foreignness that confront her to the spheres of power of “their own” Spanish society. Linked to the question of the female, cultural and also cinematographic alterity, the question of the spacial representation of “own” and “other” will also be examined.

**Keywords:** space and power; the New Spanish Film; the female other; Geraldine Chaplin; Carlos Saura

## Introducción

Tres hombres golpean a una joven en un matorral, la violan, la atan, le cortan el pelo, la matan a tiros. Esta es la última secuencia del largometraje de ficción *Ana y los lobos* (Carlos Saura, 1973) que cierra con un

primer plano del cadáver desfigurado, magullado y encorvado de la mujer. Es el final infeliz de un “cuento cruel” (López Sancho 1973), en el que una joven institutriz inglesa paga con su vida su empleo en una familia castellana a principios de los años setenta.

El final de *Ana y los lobos*, sin duda una de las secuencias más violentas del cine español del franquismo, es particularmente perverso porque el triple sometimiento, humillación y exterminio de Ana no significa el colapso criminal de un orden social y jurídico, sino que, por el contrario, restablece la paz en el seno de una familia. A lo largo de décadas, la narración cinematográfica sobre esta chica *au pair* extranjera asesinada en España ha sido leída como una alegoría del pervertido franquismo, que con mojigatería y fuerza bruta protege su sistema totalitario y anticuado ante la modernización (p. ej. López Sancho 1973, Neuschäfer 1994, Medina Domínguez 2001, Nieto Ferrando 2018).

A estos análisis, que se centran en la confrontación del director español Carlos Saura con el deteriorado Estado español y sus tres lobos –las fuerzas armadas, la iglesia y el donjuanismo–, me gustaría añadir otra interpretación. Pasando el enfoque de los lobos a su víctima y analizando la película desde su final brutal, es decir, la máxima sumisión de una mujer joven, investigo la lógica a partir de la cual el personaje de Ana ha podido provocar tanta violencia. En las siguientes páginas quiero mostrar cómo Carlos Saura representa a Ana, y también a la actriz Geraldine Chaplin, constantemente como “la Otra” para enfrentarla a lo “Propio hispano”. Se mostrará que esta alteridad de Ana/Geraldine es contruida sobre las tres dimensiones de lo femenino, lo cultural y lo cinematográfico. Tomando en cuenta la condición espacial del medio –“le cinéma comme un art de l’espace” (Aumont 1995: 137)–, analizaré cómo las identidades de Ana y los tres “lobos” están relacionadas con lugares concretos del escenario que se territorializan convirtiéndose en espacios simbólicos. Estos territorios son demarcados, atacados, defendidos y penetrados una y otra vez para llegar a constituir territorios de identidad, representando lo “Propio” o lo “Otro”, o sea, lo “Ajeno”. Ampliando al final la perspectiva a las películas de Saura desde *Peppermint frappé* (1967) hasta *Mamá cumple cien años* (1979), mostraré que las obras cinematográficas en que Carlos Saura trabaja con Geraldine Chaplin, además de cuestionar críticamente las condiciones sociopolíticas de la España de entonces, presentan una reflexión

profunda del encuentro entre “lo hispano” y “lo extranjero”, en proceso de cambio durante el franquismo tardío y la transición.

### **Carlos Saura, el viejo y el nuevo cine español**

Carlos Saura (\*1932) es uno de los principales impulsores de la renovación cinematográfica española durante el franquismo. A pesar del sistema político represivo y su rígida censura, Saura entró ya como estudiante en los años 50 en contacto con las vanguardias cinematográficas en España y el mundo, quedando fascinado con el *neorrealismo italiano* y, más tarde, con la *nouvelle vague*. Su primer largometraje, *Los golfos*, de 1959, se convirtió en el punto de partida de un *nuevo* cine español que quiso diferenciarse del cine comercial, un “cine de comedias ligeras, patriótico, histórico-imperialista” (Gompper 1994: 24) que confirmaba el sistema del francocatolicismo con sus figuras y géneros estereotipados –como el “cine de enredo”, “cine de paleta”, “cine desarrollista” (Rincón 2014: 8)–. Contraponiéndose a este cine, titulado por Luis García Berlanga como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (Berlanga 1955, cit. en Jurado Morales 2011: 118), directores como Berlanga, Juan Antonio Bardem, Carlos Saura y Mario Camus empezaron a buscar un nuevo lenguaje estético para crear “un cine dentro de un subdesarrollo español, es decir, con base mucho más realista y con pocos medios” (Saura, cit. en Gompper 1994: 26). *Los golfos* da testimonio de la fuerza innovadora a nivel estético y de la orientación sociocrítica de Carlos Saura. Después de este primer enfrentamiento con los órganos estatales de censura el contacto del director con las instituciones franquistas se iba a convertir en

un continuo forcejeo con los resortes del poder franquista: los informes de censura, que amputan sus guiones con el lápiz rojo; la Junta de Calificación, que infravalora sus realizaciones y le niega subvenciones; las distribuidoras comerciales, que retrasan o suspenden el reparto de algunas de sus cintas; el Sindicato Nacional del Espectáculo, que lo ningunea y le priva de cualquier premio (Jurado Morales 2011: 121).

Además de los –en parte drásticos– recortes en los guiones y las constantes demandas de mejoras de las películas ya montadas, el control estatal se dirigía también a su recepción. La distribución de obras filmadas pudo ser eficientemente obstaculizada con estrenos en pleno verano o clasificaciones en la categoría “2” o “B”, imposibilitando de esta manera su presentación en las grandes e importantes salas (Jurado Morales 2011: 121)<sup>1</sup>. Estas “pugnas de Carlos Saura con la censura franquista” (Jurado Morales 2011) condujeron también al desarrollo de un lenguaje cinematográfico muy específico, un estilo narrativo alegórico, sugestivo y ambiguo, que no es necesariamente accesible a un público amplio, pero que convence al “espectador cómplice” y a los críticos (cfr. Neuschäfer 1994, Nieto Ferrando 2018).

En 1965, Saura se dio a conocer internacionalmente con *La caza*, una parábola sobre las pervertidas estructuras de poder del tardofranquismo, por la que recibió el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín, premio que en 1968 recibió de nuevo por la dirección de *Peppermint frappé*. Otros premios importantes de aquellos tiempos fueron el Prix L’age d’Or de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina por *Ana y los lobos* (1973), el Gran Premio especial del Jurado de Cannes por *La prima Angélica* (1974) y *Cría Cuervos* (1976). Estas dos últimas películas, así como *Mamá cumple cien años* (1979), fueron preseleccionadas para el

---

<sup>1</sup> La producción cinematográfica de Saura también se vio afectada en especial por los cambios en la administración de la entidad censora española en la década los 60, lo que representó para los cineastas no solo una distensión, sino también una problemática adaptación a la censura: “Manuel Fraga Iribarne –que ostenta la cartera del Ministerio de Información y Turismo entre el 10 de julio de 1962, en que sustituye a Arias Salgado, y el 29 de diciembre de 1969, en que lo reemplaza Alfredo Sánchez Bella– cuenta durante casi todo su mandato, desde julio de 1962 hasta diciembre de 1967, con el católico José María García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro. Su dirección no acaba con las restricciones censorias, pero al menos saca adelante una Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 donde se aprueban unas ‘Normas de censura cinematográfica’ que se mantienen en vigor hasta 1975. Estas normas en el fondo resultan bien acogidas por la gente del cine porque así se disipan ciertas arbitrariedades al indicarse a los cineastas a qué limitaciones políticas, religiosas y morales deben atenerse. En parte se pasa a un periodo censorio ‘liberalizado’ en el sentido de que se amortiguan la severidad y las valoraciones caprichosas de la Comisión de Censura de Guiones y de que los creadores conocen los límites de su libertad –e incluso muchos cineastas prefieren ceñirse al código con el objeto de poder recibir subvenciones estatales” (Jurado Morales 2011: 122).

Óscar (cfr. D’Lugo 1991). Entre 1968 y 1979, la actriz anglosajona Geraldine Chaplin actuó en nueve de diez películas de Saura<sup>2</sup>, y, a excepción de *El jardín de las delicias* (1970), siempre en un papel protagónico. En la mayoría de estos ejemplos, Carlos Saura varía el topos literario del “maravillarse con lo Ajeno dentro de lo Propio” (Kimmich 2010: 184)<sup>3</sup>. Sin embargo, según la observación de Roland Barthes<sup>4</sup>, lo primero que se necesita para reconocer a lo Ajeno es la ignorancia. Buen ejemplo para esta expresión da la película sauriana *Ana y los lobos*.

### ***Ana y los lobos* (1973): lo Propio hispano y lo Otro anglosajón, ignorándose**

Al igual que *La caza* (1965) y *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1973) está concebida como una alegoría<sup>5</sup> política de “lo hispano franquista”. Dice Saura mismo (en Grueso 2019: 92): “lo que tenía absolutamente claro era la idea de hacer una película donde estuvieran representados los tres grandes poderes de la sociedad de aquel tiempo, y todo con una visión muy alejada de la realidad inmediata, mucho más simbólica”. Estos tres poderes identificables con la religión, el ejército y la sexualidad masculina están representados por los tres hermanos Fernando, José y Juan: “Tres perturbados de manual a los que la llegada de la nueva

---

<sup>2</sup> Las películas de Saura con Geraldine Chaplin son las siguientes: *Peppermint Frappé* (1967), *Stress es tres, tres* (1968), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970; papel secundario), *Ana y los lobos* (1973), *Cría cuervos* (1976), *Elisa vida mía* (1977), *Los ojos vendados* (1978), *Mamá cumple cien años* (1979).

<sup>3</sup> “Das Staunen über das Fremde im Eigenen” (Kimmich 2010: 184).

<sup>4</sup> Cfr. Barthes (1970) y Kimmich (2010: 184).

<sup>5</sup> La alegoría fue, debido a su función desplazadora y sustitutiva, uno de los principales recursos de las “estrategias posibilistas” (Nieto Ferrando 2018: 82), de un trato estratégico de los artistas a los tabúes de la censura. “La alegoría [...] se configura a partir de algunas figuras [de] pensamiento por sustitución –la alusión, la prosopopeya, la disimulación y la simulación a y de tropos– metonimia, la propia sinécdoque, metáfora, ironía, perífrasis o hipérbole. Utilizando estos recursos, la alegoría se sustenta en la simbolización tanto de los existentes –ambiente y personajes– como de los acontecimientos [...] y destaca la simbolización de los personajes a partir de la personificación de entidades más amplias o más abstractas” (Nieto Ferrando 2018: 61). Neuschäfer (1994) resalta la metonimia y la metáfora como formas retóricas principales para “bur-larse” de la censura.

institutriz les hará rivalizar para intentar ganarla para sus respectivas causas y obsesiones” (Grueso 2019: 91). Al igual que Franco en aquella época, la Mamá-caudillo de los degenerados hijos-lobo gobierna envejecida, pero aún omnipotente sobre la casa-España. Luchi, la esposa de Juan, encarna el drama de la reprimida mujer española de clase media, socialmente silenciada por la política de género del francocatolicismo; sus tres hijas son símbolo de una juventud descuidada que crece en un clima de hipocresía y violencia.

La exageración grotesca de este patológico mundo familiar español proporcionó a la censura suficientes razones para prohibir la película. Sin embargo, su desciframiento no se consideró como algo fácil: la narrativa lineal de un solo argumento es carente de tensión y poco apta para un cine de masas, y hay enigmáticas escenas irreales que rompen parcialmente, con su “surrealismo ideológico” (Navarrete Cardero 2007), el realismo imperante de la película. Existe el rumor de que al propio Franco se le pidió su opinión y que a este la película “no le parecía peligrosa porque no se entendía nada” (Saura 2003: 127-128). Después de largos meses, *Ana y los lobos* fue liberada, ya sea por la aprobación del caudillo o por evitar un escándalo internacional, o, peor aún, por evitar llamar demasiada atención sobre ella<sup>6</sup>. De hecho, a los españoles no les fue muy difícil descifrar

---

<sup>6</sup> José Jurado Morales detalla el proceso de censura de *Ana y los lobos*: “Conforma una de sus películas que más trabas obtiene por parte de los censores, pues hasta tres veces recortan el guion, en buena medida por la custodia inquebrantable de Sánchez Bella. Los censores la rechazan porque entienden que hay una apología del fetichismo [...] y porque retrata un ambiente social lúgubre y aciago, y en su conjunto porque hay una crítica demoledora de la familia como institución. Cuatro meses después admiten su guion con la advertencia de que se abstenga de presentar símbolos políticos, religiosos y militares. Padece así el retraso de un informe positivo de censura y, solo cuando esta entiende que resultaría más dañina para la imagen exterior del régimen la prohibición que la aprobación, se autoriza con la creencia de que su repercusión sería escasa dada la complejidad alegórica de la misma. Se repite la historia: los censores despachan a Saura como un director difícil, con películas complejas dirigidas a un público minoritario incapaz de comprenderlas. De todas formas, no conviene menospreciar a los censores en bloque. De hecho, uno de estos anota una interpretación ajustada y sugerente” (2016: 128). Esta versión invalida el estudio de Cremades Romero (2009: 1-2) que opina, sin entrar en detalles, que “resulta sorprendente que esta película superara la barrera censora sin dificultad”. Ya en 1973, López Sancho subraya la influencia negativa de la censura en la producción de la película: “Técnicamente la planificación, el montaje, los encuadres son de estricta calidad, de sentido cinematográfico moderno, funcional y válido. *Ana y los lobos* es como la fotografía amarilleada por el tiempo de un original que no conocemos: de la película que Saura hubiera podido hacer

el simbolismo nacional<sup>7</sup>, como se ve en la primera recensión publicada, saturada de una crítica política nada oculta: “*Ana y los lobos* señala una actitud digna. La del examen crítico de nuestra sociedad actual, condicionado inevitablemente, por los rigores de una censura de cortísimo vuelo que en tanto persista mantendrá en su actual postración a la creación cinematográfica española” (López Sancho 1973). En la película, continúa el crítico, la sociedad española, “ese sistema equívoco, antinatural, enfermizo”, solo sabría reaccionar con destrucción ante la energía innovadora proveniente del exterior: “Solo esa destrucción, el aniquilamiento de todo lo que venga de fuera, de todo lo que innove, de todo lo que introduzca en la mansión un aire al que está cerrada, puede tranquilizarles, garantizarles la continuidad de una vida a cuyo horror están habituados” (López Sancho 1973).

Este “todo lo que venga de fuera” se condensa en la figura de Ana, que es interpretada por Geraldine Chaplin, a quien el cine temprano de Saura le debe gran parte de su estética visual. Si bien ya el hecho de ser extranjera residente en España distingue a Geraldine de otras actrices del nuevo cine español (cfr. Duprat de Montero 2015: 89)<sup>8</sup>, ella es sin duda una “extranjera familiar”. Como hija del inglés Charlie Chaplin y, por así decirlo, heredera anglosajona de una fama mundial<sup>9</sup>, Geraldine comenzó su propia carrera internacional en 1965 al lado de Omar Sharif en *Doctor Zhivago*. Especialmente en España, donde se hizo gran parte del rodaje, “la Chaplin” se hizo famosa de la noche a la mañana y *Ana y los lobos* llega a

---

con su tema si se le hubieran dejado. Con todo, una película sobresaliente en nuestro cine de estos años”.

<sup>7</sup> La familia, como *pars pro toto* de España, era un topos muy difundido en la cultura franquista y atacado por el Nuevo Cine Español (NCE). Si se percibe “a la familia como el mediador privilegiado del sistema para asegurar su continuismo y corrupción”, escribe Alberto Medina Domínguez en 2001, “gran cantidad de títulos del NCE y sus secuelas (*El jardín de las delicias*, *Ana y los lobos*, *La prima angélica* [sic] de Saura [... y otros]) se centran en la crítica radical a un núcleo familiar foco de todos los males del individuo e instancia represora del estado franquista” (111).

<sup>8</sup> El tema de la mujer en el cine español –del franquismo– ha sido estudiado internacionalmente. Remito a los trabajos principales de Cenarro (2017), Francisco et al. (2010), González del Pozo (2018), Labanyi (2000), Rincón (2014) y Seitz (1997).

<sup>9</sup> Geraldine Chaplin, a quien a menudo se la consideraba inglesa por causa de su padre, también tenía la nacionalidad estadounidense por parte de su madre. Creció principalmente en la Suiza francófona.

ser la quinta película que realiza bajo la dirección de Carlos Saura. Es más que probable que el público español haya asociado a la mujer joven que en la larga toma inauguratoria de *Ana y los lobos* arrastra una maleta a través de un matorral con una viajera desconocida y, aún más, con una persona de otra nacionalidad. Esta paradoja de la proximidad y familiaridad de Ana y su obvia ajenidad se acentúa a lo largo de toda la película, visualmente a través de su cuerpo que se presenta como un cuerpo “extranjero”, como “body out of place” (Ahmed 2000: 8): Geraldine/Ana es más alta que la media y de constitución extremadamente delgada, que se asemeja a la estrella de la moda internacional, Miss Twiggy. Sus movimientos son desenvueltos y se diferencia también por su vestimenta, sus pantalones de campana, sus minivestidos, el pelo largo a veces suelto, todo en contraste con la moda modesta y casta del franquismo. Otro aspecto corporal que subraya su extrañeza “innata” es su voz: Geraldine habla un español correcto y claro, pero con acento. A diferencia de otras películas, en *Ana y los lobos* Geraldine Chaplin no se dobla, y, a lo largo de la trama, ella recurre varias veces a su lengua materna.

La alteridad de la protagonista se resalta también a nivel de la narración que empieza con un *setting* que no podría ser más clásico: la llegada de un forastero a un lugar desconocido. Esta conocida estructura, acentuada por las asociaciones con los cuentos de hadas (*Caperucita roja* y *La bella durmiente*), es simultáneamente subvertida por la película al presentar a una heroína femenina que se abre paso a través de la maleza. Ana –con zapatos de tacón alto y cargando una maleta pesada– avanza con dificultad a través de los arbustos, atraviesa una plaza grande, descuidada y abandonada, y finalmente se detiene frente a la puerta principal de una casa antigua y señorial. Técnicamente “clásicos” son también los dos planos y el tiempo real en que se filma esta llegada con una cámara fija, situada en la maleza, transmitiendo la mirada de una persona (¿un lobo?) que, sin ser visto, observa a la forastera. Esta perspectiva distanciada, sobria, casi documental –que es realzada por el sonido natural de los pasos, del viento y del chirrido de los grillos– cambia delante de la puerta de la casa, desde donde se toma reiteradamente la perspectiva de Ana. El realce de su acercamiento a la casa, su entrada y la subida al primer piso, en tiempo real (de 2:37 minutos), recurre a un motivo acreditado del cine, “el motivo

cinematográfico de salir y entrar, de atravesar y cruzar el umbral” (Elsaesser / Hagener 2007: 49). Durante esta clásica exposición, la forastera (el extranjero) que entra en la casa (España) es acompañada por el público, que a su vez se mueve desde afuera, que es su realidad, al interior de la “realidad cinematográfica” (57). En esta situación, el cambio de perspectiva de la cámara, que –en el umbral de la casa– pasa al plano subjetivo y con esto a la mirada de la “otra”, invita al espectador español a ver “su casa” con una mirada ajena, a autocontemplarse y reevaluarse.

### **Simbolización cinematográfica de espacios “propios” y “ajenos”**

El espacio cinematográfico, subraya Gutiérrez remitiendo a André Gaudies (1993), no se debe concebir desde “un aspecto físico de un medio en tres dimensiones donde ordenan los objetos, sino desde la perspectiva de una abstracción de tipo estructural mayor” (Gutiérrez 2018: 220)<sup>10</sup>. En la historia del cine, puertas, portones, umbrales son topoi frecuentemente utilizados para determinar lugares simbólicos vecinos, adyacentes, y al mismo tiempo separados unos de otros. La puerta significa simultáneamente la diferencia y la separación, así como la posible transición entre los espacios y su conexión (cfr. Elsaesser / Hagener 2007: 50-51). La función de la puerta como “separación próxima” (Gutiérrez 2018: 223, siguiendo a Gaudreault / Jost 1990) es muy evidente en *Ana y los lobos*, donde las puertas y entradas marcan reiteradamente el momento de liminaridad entre lo Propio y lo Ajeno. El lugar intermedio del umbral representa una condición transgresiva donde se fijan y se rebasan los límites en el intercambio cultural entre la forastera y los miembros de la familia española. La permeabilidad del marco de la puerta abre la posibilidad de encuentro y, al mismo tiempo, representa un peligro potencial, definido como la invasión del Otro que lleva consigo el cuestionamiento del orden que rige en la esfera de lo Propio. Siguiendo esta lógica, la “intrusión” de Ana en la casa española es respondida con “contrarreacciones” por parte

---

<sup>10</sup> Escribe Christian Metz acerca del tema: “Au cinéma, en effet, l’espace est toujours présent; il l’est même dans le récit, puisque le récit filmique se réalise par l’image” (Metz 1981: 27).

de los residentes, que emprenden una reconquista de su territorio, entrando en el espacio de Ana, regulándolo o apropiándose de él.

La estructuración mayor y abstracta de los espacios cinematográficos surge de las relaciones específicas que se establecen en un lugar concreto, con las personas y sus actitudes: “la disposición espacial depende de la situación de los objetos, del sujeto y su posición en el espacio” (Gutiérrez 2018: 220). En *Ana y los lobos*, Saura no solo establece cuidadosamente relaciones simbólicas entre las personas y los lugares que se les asigna, sino que subraya el concepto hombre como “ser fronterizo” (Simmel 1986)<sup>11</sup>, es decir, la necesidad humana de establecer fronteras y romperlas constantemente. El peligro al que se expone Ana, metiéndose en la boca del lobo, se materializa desde el principio en su habitación, que tiene un total de seis puertas, la mitad de ellas de cristal. A pesar de que la puerta principal está “fortificada” con un biombo adicional, el recinto privado no da abrigo a la joven. Tan pronto Ana llega a su habitación, José entra para revisar su pasaporte y su equipaje, y hojear su literatura de viaje (00:05:33 - 00:08:06)<sup>12</sup>. También Juan, el faldero, se meterá varias veces, durante el día y la noche, en el dormitorio de Ana, incluso en su baño. En varias escenas los enfrentamientos en los umbrales se convierten en grotescos “bailes” de puertas que se abren y cierran repetidas veces, con connotaciones fuertemente eróticas. Sin embargo, las puertas de la habitación de la forastera constituyen “fronteras” permeables, sin protección, y subrayan la vulnerabilidad del lugar de lo Otro dentro de lo Propio<sup>13</sup>.

A nivel de la narración fílmica, la repetida escenificación de puertas que llevan a distintos “territorios minados” que forman espacios simbólicos que se convierten en agentes que contribuyen a la narración. Las transgresiones de los umbrales mantienen la acción en movimiento, aumentan la tensión y tienen una función metanarrativa: el uso frecuente de ventanas y puertas en la historia del cine apunta al desdoblamiento estético del

---

<sup>11</sup> “[E]l hombre es el ser fronterizo que no tiene ninguna frontera” (Simmel 1986: 34).

<sup>12</sup> Dice José: “Buenos compañeros, los libros, sobre todo para una persona sola. Pero a veces peligrosos compañeros” (00:06:51 - 00:06:58). Neuschäfer lee el “control de pasaportes y libros” como “una deliciosa parodia de las medidas de la censura española” (Neuschäfer 1991: 71).

<sup>13</sup> “L’Espace n’est plus seulement ce décor sur le devant duquel s’enlève l’action, il est l’un des acteurs évoluant sur la scène narrative” (Garies 1993: 161, cit. en Gutiérrez 2018: 223).

rectángulo de la cámara y de la pantalla para iniciar una reflexión medial (cfr. Elsaesser / Hagener 2007: 49). Al igual que el marco de la toma, puerta y ventana abren la vista a ciertos lugares, eventos, aspectos, excluyendo al mismo tiempo otras perspectivas. En *Ana y los lobos*, la repetición serial del abrir y cerrar de puertas resalta la limitación de la escena capturada por el enfoque de la lente y hace referencia a la medialidad de la película y la artificialidad del cine. Así mismo, el paso combatido a través de las puertas refleja la penetración de la cámara (y del director) en los espacios íntimos, las zonas prohibidas, los tabúes de “lo Propio español” protegidos por las instituciones oficiales del Estado que, por su parte, intentan penetrar y dominar el espacio de la creación artística.

La importancia que Saura le dio a una estética visual que lleva a la metarreflexión del espacio se evidencia también en el cartel de la película (fig. 1).

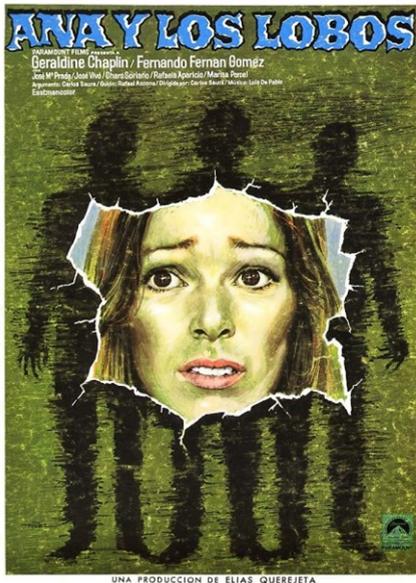


Fig. 1: Cartel de cine “Ana y los lobos”

Como paratexto cinematográfico, el cartel permite el primer contacto visual del espectador con la imagología de la película, dirigiendo así desde el principio y desde afuera la interpretación preliminar del público. En el

cartel de la película, Ana irrumpe a través de una pared/una tela/la pantalla y da un vistazo a un mundo aparentemente espeluznante. Es un mundo cuyo marco es un rectángulo irregular que evoca desde lejos los contornos de España, y es un mundo del que nosotros, los observadores del cartel, solo percibimos tres sombras inquietantes. Ana, sin embargo, ve a los tres hombres de los que se proyectan las sombras y a los observadores/espectadores que se encuentran del lado de los lobos y, siguiendo la perspectiva del cartel, dentro del marco, es decir, de “España”. El motivo aparentemente simple esconde, pues, otra “ANalogía”: la proximidad entre los lobos y el público de la película. Por último, la perforación de la pantalla representa la irrupción de la vista del exterior hacia el interior, a nivel de la hermenéutica: de la realidad hacia la ficción<sup>14</sup>.

En la película, como ya se ha dicho, la narración surge de una sobredeterminación de los lugares, que se convierten en espacios con significados múltiples y contrapuestos entre sí. El dormitorio de Ana representa arquitectónicamente la grandeza de la España eterna (y sus valores) y al mismo tiempo la modernidad extranjera, la cultura pop, y una intelectualidad crítica, no censurada. Es símbolo del bienestar de la vieja burguesía castellana en la que se quiere acomodar una cultura moderna, y extranjera, representada en Ana y sus particularidades como su “otra música” repro-

---

<sup>14</sup> Otras estrategias “posibilistas” (Nieto Ferrando 2018), que no solo eluden la censura, sino que también invitan a la reflexión metanarrativa sobre la artificialidad del cine, son los momentos que rompen la ilusión en las visiones surrealistas de Fernando. En ellos se revelan los límites entre el cine y el mundo. En repetidas ocasiones, estando en trance, Fernando visualiza escenas del desenfreno de los habitantes de la casa, que muestran sus perversiones –frente a la casa– en una representación teatral-grotesca. Con base en estas visiones, se ha discutido si el asesinato de Ana “realmente” ocurre o si es producto de la imaginación de Fernando. Nieto Ferrando escribe acerca de las consecuencias del surrealismo parcial para la representación cinematográfica: “[L]a irrupción de elementos extraños en el relato [...] fuerzan la coherencia de la diégesis y la historia. Sin duda lo extraño depende de la convención establecida dentro de un marco de referencia –lo que puede considerarse desviación en un marco es norma en otro–, y resulta mucho más evidente en películas cuyas historias responden a una concatenación causal, temporal y espacial de los acontecimientos dentro del modo de representación institucional que aquellas otras que toleran en mayor medida la digresión o el predominio del personaje sobre la evolución de los acontecimientos” (2017: 265).

ducida en su pequeña grabadora (00:05:07 - 00:05:28) y la “otra literatura” que ella lee<sup>15</sup>. De la misma manera, los espacios de los tres hombres españoles son cargados de significados contradictorios. La cueva a la que el penitente Fernando se retira en busca de una experiencia mística es símbolo de la religión y del asceticismo, pero por su forma y sus objetos, la cueva remite igualmente a la mojigatería y perversión erótica<sup>16</sup>. También el museo militar de José, un salón grande con una galería en una segunda planta en que se exponen uniformes y armas, es tanto el lugar del poder ejecutivo, de su jerarquía y de la ostentación del orgullo nacional, como también de los pecados mortales de la iracundia y de la vanidad (o dicho por el psicoanálisis: de la obsesión por el fetiche). Por último, el despacho de Juan, con el escritorio grande y la biblioteca, representa, por un lado, el núcleo administrativo de la familia burguesa y el poder patriarcal, mientras que, por otro, las cortinas cerradas, los sofás exageradamente anchos y la criada escondida indican la lujuria y el adulterio.

La acción en esta casa “española”, configurada por espacios simbólicos contradictorios, surge de las transgresiones de las personas que salen de sus lugares, cruzan “fronteras” y se enfrentan con los “otros” territorios y sus respectivas personas. Los lobos quieren contener la influencia “contaminante” de la cultura ajena que transmite la forastera y, sobre todo, se defienden contra el desenmascaramiento de su condición propia, tan corrompida y pervertida. Ana, por su parte, no permanece inactiva, sino que entra a los cotos vedados del mundo español contra viento y marea. De hecho, el castigo colectivo al final, tan repugnante, excesivamente cruel, repulsivo y criminal, tiene su origen, como lo muestran primero el cartel y después la película, en la audacia de la joven, en sus “violaciones de territorio”, sus entradas imprudentes en los recintos privados de los tres

---

<sup>15</sup> Acerca de la importancia que tienen las cosas desconocidas, los objetos extraños, traídos del extranjero y por el extranjero, para la negociación simbólica (inter)cultural, véase el destacado ensayo de Dorothea Kimmich (2015).

<sup>16</sup> La cueva como lugar de búsqueda (aquí cuestionable) de una experiencia meditativa y ascética tiene asimismo una fuerte connotación sexual en la película: las paredes sucias tienen que ser emblanquecidas y limpiadas, y el banco de oración de piedra de un antiguo ermitaño es llamado “la cama” (00:23:02). Según Jung, la cueva es el arquetipo de lo femenino, de la fertilidad y maternidad.

poderes<sup>17</sup>. Ella provoca al eremita Fernando, sabiendo muy bien de sus reprimidas fantasías sexuales fetichistas. A pesar de la evidente incomodidad de Fernando, entra varias veces en la cueva. Si en un principio Ana ensucia involuntariamente “la cama” del ermitaño con pintura blanca y la limpia después frenéticamente (00:22:59 - 00:23:20), más tarde disturba conscientemente sus meditaciones con provocaciones eróticas, poniendo su cama en la cueva y pasando la noche allí<sup>18</sup>. Sus (malogradas) imitaciones de eremita y la poca devoción con que busca una experiencia mística propia van junto con un cuestionamiento abierto de la tradición sacral (“¿cien años de rodillas? ... no sé...”, 00:24:25 - 00:24:34).

Los mismos disturbios se evidencian en la relación entre “extranjera” y “militar”. Ana parece admirar el museo de José, pero al mismo tiempo se burla del fetichismo del militar. Para colmo, pone en duda repetidamente la legitimidad de los actos de José llegando a acusarlo y amenazarlo directamente: “usted ha estado censurando mis cartas. [...] ¿Y con qué derecho? [...] Eso que ha hecho usted es un ... [*muy enfadada*] ¡A criminal offence! ¡A criminal offence! ¡Ahora mismo voy a llamar a la policía!” (00:31:48 - 00:32:23). También a Juan, cuyo romance con la criada descubre al aparecer inesperadamente en su oficina, Ana se dirige con una clara condena: “no puedo hacerme cargo de la educación de unas niñas que viven en estas circunstancias” (00:40:13 - 00:40:17). Las amenazas de violencia que emanan de los tres hombres –Fernando le arranca la cabellera y mutila a la muñeca “extranjera” llamada Dolly, José dispara a un pájaro de juguete colorado y descontrolado, Juan acosa a Ana con una violencia física cada vez mayor– no intimidan a la joven mujer, quien reacciona con nuevas provocaciones. A un nivel alegórico, se descubre una falta de diplomacia por parte del extranjero, que interviene en los asuntos interiores, juzga según su sistema jurídico y condena moralmente a la familia española, subestimando su soberanía y su peligrosidad. En el mundo

---

<sup>17</sup> Es sorprendente que Schmid (2002), en su artículo sobre la resistencia femenina en el cine español, no subraye esta característica “rebelde” de Ana.

<sup>18</sup> Nieto Ferrando subraya la ironía de esta escena que surge con las palabras de Fernando: “Fernando representante de la religión hipócrita, blanquea su cueva-sepulcro, citando con ello [el] pasaje del evangelio según Mateo en el que Jesús achaca a los fariseos justamente su hipocresía –‘Sepulcros blanqueados, bien arreglados por fuera, pero llenos por dentro de huesos de muertos y de toda inmundicia!’” (2018: 62).

de los lobos, la desestabilización causada por la forastera es tan profunda que tienen que impedir que Ana regrese a su país. Al final de la película, la matan para exterminar su alteridad y su fuerza antagónica. Un verdadero encuentro entre lo Propio y lo Otro, como dice Georg Simmel, solo puede tener lugar más allá de los territorios de ambos, más allá de la dicotomía de identidad y alteridad (cfr. Kimmich 2010: 182). Este más allá en la película no existe –el más allá de la casa, el campo, no es el lugar de la libertad de las determinaciones, sino del fin de cualquier orden humano.

### **La aniquilación de lo Otro como aniquilación de lo Propio**

Con el final atroz de su película, Saura logra un juego subversivo que se dirige también en contra del cine popular español. Este utilizó “personajes arquetípicos” en un “mundo esquemático y reduccionista” y escenificó encuentros de lo Propio con lo Otro, que

pretendieron provocar el rechazo hacia las figuras situadas al otro lado, hacia los personajes contruados como contramodelos. A través de estos últimos, las historias veían surgir el conflicto narrativo, el dilema que obligaba a una resolución argumental. En este tipo de cine, la solución narrativa tomó casi siempre forma de una restauración del orden, una afirmación de los modelos normativos, que fueron presentados así como los únicos deseables y aceptables (Rincón 2014: 20).

A diferencia del cine comercial franquista, el orden restaurado en *Ana y los lobos* es todo menos un retorno a la armonía. La imposición de las pretensiones de poder españolas solo tiene éxito mediante la destrucción absoluta de lo Otro/la Otra. Para llevar a cabo la exterminación de la extranjera, los lobos tienen que salir de su casa/de su propio sistema para meterse en la espesura –tanto fáctica como simbólica– del matorral, el espacio de lo precivilizado, lo bárbaro. Su violencia extrema hace resaltar la verdadera cara de un sistema de poder que no tolera ninguna contradicción, ningún concepto de identidad alternativo, y que solo puede encontrar autosatisfacción en la brutal apropiación y exterminio de lo Otro: “Y en esa veracidad”, declara el propio Saura en una entrevista,

reside la parte más brutal de la película, porque lo que se narra antes tiene un carácter grotesco, casi de farsa, en la que el humor está muy presente, pero en ese final los personajes consiguen por fin realizarse, así que es un final onírico pero también muy realista, en el que los sueños y las perversiones de los tres hermanos por fin se realizan (Saura, cit. en Grueso 2019: 93).

En esta última secuencia destaca el manejo de la cámara, la cual, a diferencia de su posición distanciada y moderada en la escena de apertura, actúa al final subjetiva e incluso voyeurísticamente. Encontrándose cerca del suelo como una cuarta fiera, la cámara en mano dirige su mirada agitadamente a través de las ramas en dirección al crimen, acercándose finalmente al cadáver de la mujer. Con este movimiento cambia la relación del espectador con respecto al suceso: en lugar del observador neutral que fue al principio de la película, al final, el público se convierte en un testigo cómplice del crimen.

A pesar de la destrucción total de la extranjera, el final de la película insinúa el fin del poder “español”. Sicológicamente, el Yo necesita al Otro para realizar su subjetividad, como ha subrayado Lacan. El filósofo Levinas habla de la condena del Yo que depende del Otro para constituirse: el Otro es “aquel lugar donde el ‘no-lugar de la subjetividad encuentra su sitio’” (Kampits 2013: 311). De ahí la superioridad del Otro, que, por su alteridad, provoca y acusa (cfr. Askani). Según la definición del filósofo francés Michel Foucault, la resistencia (del Otro) es la base indispensable del poder: “Il n’y a pas de relation de pouvoir sans résistance, sans retournement éventuel” (Foucault 1994: 242). Así, el poder –arguye Vittoria Borsò– es el resultado de una confrontación, el efecto de un “acto de gobernar, de administrar (*gouverner*), de la estructuración del posible radio de acción de los demás (*gouvernement des autres*)” (Borsò 2005: 108; trad. de aquí en adelante: J.R.). Por lo tanto, el poder nunca puede existir por sí mismo, sino que depende, para realizarse como poder, del Otro y su autonomía: “Solo la libertad de los otros (que ha de ser delimitada) es la condición habilitante para la existencia del poder” (Borsò 2005: 108). El cuerpo del Otro/de la Otra y su resistencia son la condición mínima e indispensable del poder:

Une relation de violence agit sur un corps, sur des choses: elle force, elle plie, elle brise, elle détruit: elle referme toutes les possibilités [...; elle est] indispensable: que l'autre (celui sur lequel elle, la relation de pouvoir, s'exerce) soit bien reconnu et maintenu jusqu'au bout comme sujet d'action; et que s'ouvre devant la relation de pouvoir, tout un champ de réponses, réactions, effets, inventions possibles (Foucault 1994: 236).

En el momento en que el poder restringe la libertad del Otro de una forma tan radical que imposibilita cualquier resistencia, se pone paradójicamente en peligro: “toda forma de ejercicio del poder lo lleva a sus límites” (Borsò 2005: 109). En este sentido, el final de *Ana y los lobos*, en el que los lobos alcanzan en la humillación, violación y el asesinato de Ana la cima de su poder, también es el momento en que pierden su hegemonía –no solo porque salen del marco de la civilización humana, sino también porque junto con Ana eliminan la condición previa de su propia existencia<sup>19</sup>.

### **Alteridad femenina, femineidad alternativa y el doble cinematográfico**

Ambas posiciones, “lo Ajeno” y “lo Propio” están representadas de forma ambivalente y distorsionada en *Ana y los lobos*. Ana no solo confronta –como alegoría cultural de un país extranjero democrático demasiado seguro de sí mismo– las pervertidas constelaciones de poder del franquismo, sino que marca como *mujer* un agudo contraste con los otros personajes

---

<sup>19</sup> Esta anticipación del fin del poder del gran lobo, el Franquismo, históricamente ya previsible en 1973, se anticipa también en la película en una visión onírica que tiene Fernando poco antes del asesinato, y en la que su familia se encuentra en un estado de caos y descomposición: la esposa engañada, harta de su vida insensata, quiere tirarse a gritos del tejado de la casa, la matriarca que perdió el control de la situación empieza a convulsionar de la rabia, el militar narcisista pasa en caballo por la escena como si nada de esto fuera de su incumbencia, y el “don Juan” español, desprovisto de su “don” seductorio, tira su colchón en la plaza pública e intenta violar a Ana delante de todos. La visión de Fernando es, pues, una visión sin futuro, dada la imposibilidad de regresar a la cotidianidad después de tales excesos.

femeninos de la película: la matriarca vieja, intolerante y sedienta de poder, la esposa engañada, aislada e histérica, y la criada frívola. Son identidades femeninas paradójicas, deshechas, resultado de los ideales femeninos represivos del francocatolicismo y sus valores anacrónicos, que exigen la castidad, el sacrificio y la abnegación de la mujer, valores asegurados por la Iglesia y un sistema jurídico que prescribe la sumisión de la mujer a la voluntad del hombre<sup>20</sup>.

El personaje de Ana contrasta con estos ideales de femineidad sin repetir el modelo típico de la extranjera en el cine español contemporáneo, el de la turista aventurera que no entiende nada y regresa a su tierra natal al final, si no es dominada por medio de un matrimonio (cfr. Rincón 2014: 249-272). En contraste con las mujeres extranjeras superficiales y frívolas en películas como *Bahía de Palma* (Juan Bosch, 1962) o *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), Ana representa un nuevo modelo de feminidad: el de la mujer cosmopolita, autoconsciente, independiente, intelectualmente indagadora. Ana es una mujer joven que hace preguntas y juzga las respuestas. Con su muerte, muere este modelo ultramoderno (e internacionalmente combatido) de mujer emancipada, demócrata y autónoma<sup>21</sup>. Sin embargo, la Ana de Saura ofrece a las espectadoras españolas un modelo alternativo de identificación. El modelo de una identidad femenina que escapa a la estandarización y que se niega a servir como espejo en el que el hombre se puede reflejar para afirmarse a sí mismo. Así Ana,

---

<sup>20</sup> La situación de la mujer en el Franquismo está ampliamente estudiada. El sistema social y familiar jerárquico de género fue aplicado por instituciones eclesiásticas, estatales o privadas como la Sección Femenina de la Falange, el Auxilio Social y el Patronato de Protección a la Mujer, en los que las mujeres tenían importantes funciones de liderazgo (Prieto Borrego 2018: 19-25; cfr. también Morcillo 2015).

<sup>21</sup> “Ana, por su libertad de espíritu, por su curiosidad, por su complacencia, trastorna el orden establecido” (López Sancho 1973). Pero no es ni la sueca libidinosa, ni la estricta maestra de inglés, ni la sofisticada y fascinante extranjera que será la futura esposa. Aintzane Rincón ha demostrado convincentemente que estos ejemplos negativos de otra feminidad tienen un potencial subversivo inherente: “[las extranjeras son una] amenaza que supone la presencia del contramodelo abriéndose posibilidades interpretativas disidentes con el discurso estructurador del propio relato. [...] Y fue precisamente ahí donde residió el punto débil de la función prescriptiva del cine, la apertura de posibilidades de fractura, porque el público cinematográfico podía, de algún modo, identificarse con ese *otro* inaceptable. O podía no identificarse con el ajusticiamiento al que este era sometido como requisito para la restauración del orden y para la construcción de finales felices” (2014: 20).

en lugar de ser la víctima pasiva, mantiene su estatus existencial, deja de ser paria para convertirse en heroína<sup>22</sup>.

Para simbolizar lo “multifacético” irritante de la mujer extranjera, su incontrolabilidad amenazante, su capacidad de resistencia, pero también su condición de víctima, Carlos Saura utiliza en muchas de sus películas el motivo del desdoblamiento. En *Ana y los lobos*, el cuerpo de Ana se reproduce en la muñeca “Dolly”, querida por las niñas, desgarrada por Juan, mutilada y enterrada por Fernando: “pobre Dolly: [...] han sido los lobos” (*Ana*, 00:36:11 - 00:36:15). Ana también es duplicada en el colorido pájaro “de la libertad”, que en dos escenas revolotea abruptamente; una vez es derribado por José con una pistola, la otra Fernando lo captura y lo esconde detrás de una piedra. En *Peppermint frappé* (1967), Geraldine Chaplin desempeña un papel doble en el que ambas formas de feminidad –la “española” y la “extranjera”– están igualmente separadas y unidas. De un lado, Geraldine representa a la bella Elena, una elegante y divertida americana, esposa de Pablo. Del otro, ella personifica a la española Ana, una chica insípida y tímida. Esta Ana es auxiliar médica de Julián, el amigo de Pablo, quien, completamente fascinado por la inasequible extranjera, hace todo lo posible para que su empleada se parezca cada vez más a esta. Cuando Ana alcanza la perfección de Elena, Julián mata al original y también al rival. Sin poder profundizar en este tema, remito a otros “desdoblamientos” de la mujer extranjera/Geraldine Chaplin que existen p. ej. en *La madriguera* (1969), en *Cría cuervos* (1976) y en *Elisa, vida mía* (1977).

## Fin del cuento

Considerada desde la relación entre lo Propio hispano y lo Otro, y tomando en cuenta la teoría del espacio cinematográfico, *Ana y los lobos* no solo es una parábola sobre el perverso y violento tardofranquismo, sino también y sobre todo la puesta en escena del fracaso de los encuentros culturales entre “lo hispano” y “lo extranjero”. En sus múltiples escenificaciones

---

<sup>22</sup> Cfr. acerca del estatus de la exterritorialidad del paria-héroe Kimmich (2010: 181).

de lo Propio, que se desenmascara en su contacto con lo extranjero, la película ofrece visiones caleidoscópicas y profundamente pesimistas sobre la posibilidad de España de renovarse mientras perdure el franquismo: mientras estos lobos estén en el poder, no será posible desarrollar otras formas de masculinidad ni de femineidad, de convivencia social ni de comunicación, sea nacional o internacional. Siguiendo la teoría de Foucault sobre el poder, en *Ana y los lobos*, los tres poderes españoles, al no dar ningún espacio al extranjero y su modernidad política y cultural, se autocondenan a su propia extinción.

También en sus otras películas contemporáneas, Carlos Saura le asigna a Geraldine Chaplin una función multifacética: ella no solo representa, sino que es la extraña, una mujer en todos los sentidos diferente, que sin embargo se acerca lo máximo posible a lo Propio. El mutuo interés de Saura y Chaplin de trabajar juntos en este campo minado dura, por cierto, hasta 1979, año del rodaje de *Mamá cumple cien años*. La trama es (sorprendentemente) una continuación de *Ana y los lobos*. El argumento hace referencia directa a los “acontecimientos” del año 1973, y el lugar de acción es de nuevo el viejo caserón en el campo (en Torreldones).

Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Mamá, Ana llega otra vez a la casa de la familia española, esta vez en coche junto con su marido Antonio, un español mayor que ella. Todo parece haber cambiado, hasta el lugar mismo: la casa ahora está conectada al mundo, se puede llegar a ella por carretera y desde el jardín se ve Madrid a lo lejos. A pesar de ser el mismo lugar, la casa como espacio simbólico se ha convertido en un mundo en transición, del cual los tres lobos parecen haber desaparecido: el católico Fernando, en lugar del retiro místico, practica el ala delta (sin embargo, en vez de despegues, lo único que experimenta son choques) y corteja agresivamente a Ana (igualmente sin éxito). Juan ha abandonado a Luchi y a su familia, y José, el militar, ha fallecido. Solo Mamá, aunque en cuestiones de salud más dependiente que nunca de la ayuda de otros, sigue vigilando y manipulando los acontecimientos familiares. Ni las malas horas, ni el asesinato parecen haber pasado, la bienvenida que se da a Ana no puede ser más afectuosa, y se recuerdan con alegría aquellos buenos tiempos de su primera estancia; hasta todos se burlan de José y su manía por el control.

Sin embargo, una visión de *Ana y los lobos*, la secuencia del fusilamiento del pájaro de la libertad, que es integrada como *insert*, hace alusión al lado oscuro del pasado (y, de paso, al poco interés de la transición por enfrentarse a los traumas del pasado). La integración de Ana en la familia española “democrática” podría llamarse perfecta, de no ser por las tres jóvenes españolas que Ana educó y que se han convertido en las nuevas lobas. Es el caso de Natalia, fumadora de marihuana, heredera de la promiscuidad de Juan y representante de la movida madrileña, quien arrastra sin escrúpulos al marido de su exniñera a su cama. Cuando Ana se entera de la infidelidad de Antonio, huye de la casa, pero se queda atrapada en una de las trampas de hierro para lobos que la familia ha tendido entre la maleza. En esta trama secundaria, el donjuanismo del pasado ha pasado a la generación más joven –de las mujeres españolas–<sup>23</sup>.

Mientras tanto, la trama principal se centra en la economía precaria que es la nueva fuerza motriz de la casa española<sup>24</sup>. La familia está en bancarrota y quiere, liderada por Luchi, vender el terreno frente a la casa para construir una urbanización. La resistencia de Mamá se elude mediante la falsificación de documentos, en la que las nietas también están involucradas. Simultáneamente, se planea un atentado a Mamá, cuya muerte promete una generosa herencia. Y es así como Ana, la forastera, se convierte en la nueva confidente de Mamá: “Ana, que eres un sol. Eres la única persona en que puedo fiarme en esta casa [...]. Tú eres distinta [sic]. Tú eres extranjera” (*Mamá* 01:15:08 - 01:15:24).

Mamá sobrevive al atentado, aunque no es seguro si ha sido por la ayuda de Ana. La película termina con el relato del último sueño de la anciana, el sueño en que repasó toda su vida, desde su niñez, pasando por el bombardeo de la Guerra Civil hasta el presente. En el último plano, en un *travelling* retro la cámara se aleja en un movimiento virtuoso hacia atrás, se

---

<sup>23</sup> Sin embargo, Ana y Antonio se reconcilian, y Antonio lleva a la mujer herida, llorando, con dificultad en la espalda, de regreso a la casa.

<sup>24</sup> En este sentido, la interpretación de Duprat de Montero, que examina ambas películas desde la perspectiva de la religión, se queda corta: “El díptico parece entonces rendir cuentas de la posibilidad de la desaparición de la religión católica en esa época. La ausencia del padre iría más allá de la metáfora política para cobrar una dimensión divina” (2015). Por el contrario, las películas de Saura muestran más bien que la “dimensión divina” del poder personalizado está en sus últimas etapas, que el futuro de España está abierto y en gran medida desprotegido contra otras pretensiones de poder.

distancia de la celebración familiar, pasa por el vestíbulo, sale a través de la puerta, atraviesa la plaza hasta el comienzo de los matorrales, y cierra con una vista de la “casa española”, cuya puerta ahora está –para los extranjeros, el futuro o el pasado– abierta de par en par (01:33:48 - 01:34:15). Es así como se cierra visualmente el círculo que comenzó con la llegada de Ana en *Ana y los lobos*. Si en *Mamá cumple cien años* la puerta abierta simboliza las nuevas posibilidades de la democracia española, también evidencia la falta de preparación para los nuevos desafíos –que se definen con gran previsión como la descomposición interna debida al neoliberalismo y la corrupción, así como los traumas no resueltos del pasado. El cuerpo de la mujer extranjera, que, como su marido comenta explícitamente, ya ha envejecido<sup>25</sup>, se ha vuelto irrelevante, si no superfluo, para el registro de lo “nuevo Propio”. Ana/Geraldine ha pasado a un plano secundario.

Me permito añadir un detalle biográfico: el tiempo de Geraldine Chaplin como extranjera en España y como protagonista en las películas y la vida de Saura terminó poco después del rodaje de *Mamá cumple cien años*. Antes de terminar el año 1979, al enterarse de que Saura mantenía desde hacía más de un año una relación con la joven niñera en su casa, Geraldine abandona junto con su hija al más destacado representante del nuevo cine español y España para no volver<sup>26</sup>. Con esto termina su papel en el cine sauriano, un papel de extranjera oponente sin pasado, de espejo esperpéntico (Grueso 2019: 93) que por su belleza atrae y por su valentía choca una y otra vez con lo Propio hispano.

---

<sup>25</sup> Cuando Ana no puede seguir el ritmo de Natalia cuando corren, su marido hace el comentario burlón “serán los años” (00:39:17).

<sup>26</sup> Escribe Román (2017), refiriéndose al documental biográfico *Saura(s)* de Félix Viscarret (2017): “Carlos le confesó [a Geraldine] haberse enamorado de la criada que tenían, una joven-cita veintiocho años más joven que él llamada Mercedes Pérez, quien se ocupaba también en calidad de niñera del niño de la pareja, Shane. Las relaciones de Carlos Saura con su criada habían comenzado en 1978, es decir, cuando aún convivía con Geraldine Chaplin y ésta, al enterarse de haber sido engañada, hizo las maletas, compungida lógicamente, abandonando el hogar que creía iba a ser más duradero”.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
- Askani, Hans-Christoph (s.a.). “Emmanuel Lévinas”. En: *Metzler Philosophen - Lexikon*. Disponible en: <https://www.spektrum.de/lexikon/philosophen/levinas-emmanuel/197> [consultado 28.10.2020].
- Aumont, Jacques (1995). *L'œil interminable: cinéma et peinture*. Paris: Nouvelles Éditions Séguier.
- Barthes, Roland (1970). *L'empire des signes*. Genève: Albert Skira.
- Borsò, Vittoria (2005). “Machtgrenzen und Körperschwellen. Zur performativen Macht des Populären in der Literatur und Massenkultur Mexikos (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska)”. En: Braig, Marianne / Ette, Ottmar / Ingenschay, Dieter / Maihold, Günther, eds. *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen. Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 103-134.
- Cenarro, Ángela (2017). “Entre el cambio y el inmovilismo: las mujeres españolas en los años sesenta”. En: Castro Díez, María Asunción / Díaz Sánchez, Julián, eds. *XXV años de paz franquista. Sociedad y cultura en España hacia 1964*. Madrid: Silex, 49-74.
- Cremades Romero, Carmen Itamad (2009). “Cuando no se podía hablar. *Ana y los lobos* de Carlos Saura”. En: *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 5, 4-9.
- D’Lugo, Marvin (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: Princeton University Press.
- Duprat de Montero, Arnaud (2015). “De Ana (*Ana y los lobos*, C. Saura, 1973) a Mamá (*Mamá cumple cien años*, C. Saura, 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas”. [Ponencia dada en el VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid]. Disponible en: <https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01809862> [consultado 29.10.2020].
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Foucault, Michel (1994). “Le sujet et le pouvoir” [1982]. En: Foucault, Michel. *Dits et Écrits: 1954-1988*. Tomo IV. Ed. Defert, Daniel / Ewald, François. Paris: Gallimard, 222-243.

- Francisco, Israel de / Planes Pedreño, José Antonio / Pérez Romero, Enrique, eds. (2010). *La mujer en el cine español*. Madrid: Arkadin.
- Gardies, André (1993). *L'espace au cinema*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gaudreault, André / Jost, François (1990). *Le récit cinématographique*. Paris: Nathan.
- Gompper, Renate (1994). *Carlos Saura und die "totale Realität". Die Kraft der Erinnerung in seinem filmischen Werk*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- González del Pozo, Jorge, ed. (2018). *Mujer y cine en España: industria, igualdad y representación*. Madrid: Wisteria.
- Grueso, Natalio (2019). *Carlos Saura. En busca de la luz*. Córdoba: Editorial Berenice.
- Gutiérrez, Julia Sabina (2018). "Las distintas concepciones del espacio en la teoría de la narración audiovisual". En: *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 23, 215-225. DOI: 10.5209/CIYC.60688.
- Jurado Morales, José (2011). "Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista". En: *Campo de Agramante: revista de literatura*, 15, 115-132. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcowoc7> [consultado 28.08.2020].
- Kampits, Peter (2013). "Lo Propio, lo Otro y lo Ajeno". En: Velázquez Mejía, Manuel, ed. *Humanismo y ética como puente entre culturas*, 297-314. Disponible en: <http://148.215.126.225/siestudiosa/FrmHermeneutica/docs/60/MYE/3.2.pdf> [consultado 29.10.2020].
- Kimmich, Dorothea (2010). "Migration und Kultur: Literatur als Kulturkritik". En: Allerkamp, Andrea / Raulet, Gérard, eds. *Kulturwissenschaften in Europa: Eine grenzüberschreitende Disziplin?* Münster: Westfälisches Dampfboot, 235-249.
- Kimmich, Dorothea (2015). "Der Fremde und seine Dinge. Bemerkungen zur Funktion fremder Dinge in der Literatur der Moderne". En: Brunner, José, ed. *Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur*. Göttingen: Wallstein, 177-189.
- Labanyi, Jo (2000). "Feminizing the Nation: Women, Subordination and Subversion in Post-Civil War Spanish Cinema". En: Sieglöhr, Ulrike, ed. *Heroines without Heroes: Reconstructing Female and National Identities in European Cinema 1945-51*. London: Cassell, 163-184.

- López Sancho, Lorenzo (1973). “*Ana y los lobos*, cuento cruel, alegoría, crítica mitigada”. En: *ABC*, 21 de junio Disponible en: [http://www.cevantesvirtual.com/obra-visor/critica-a-ana-y-los-lobos-cuento-cruel-alegoria-critica-mitigada/html/ff4270f6-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_o\\_](http://www.cevantesvirtual.com/obra-visor/critica-a-ana-y-los-lobos-cuento-cruel-alegoria-critica-mitigada/html/ff4270f6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_o_) [consultado 29.10.2020].
- Medina Domínguez, Alberto (2001). *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*. Madrid: Libertarias.
- Metz, Christian (1981). *Essais sur la signification au cinema*. Tomo 2. Paris: Klincksieck.
- Morcillo, Aurora G. (2015). *En cuerpo y alma: ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Navarrete Cardero, José Luis (2007). “*Ana y los lobos*: la metáfora fílmica o el surrealismo ideológico”. En: *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 2, 1-10.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Nieto Ferrando, Jorge (2017). “Espectador implícito y estrategias retóricas en el cine antifranquista posibilista”. En: *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 7, 254-275.
- Nieto Ferrando, Jorge (2018). *La oposición al franquismo en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Prieto Borrego, Lucía (2018). *Mujer, moral y franquismo: del velo al bikini*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Rincón, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Universidad de Santiago de Compostela.
- Román, Manuel (2017). “Carlos Saura, padre de siete hijos con cuatro mujeres”. En: *Chic*, 11 de diciembre. Disponible en: <http://www.libertaddigital.com/chic/corazon/2017-11-12/carlos-saura-padre-de-siete-hijos-con-cuatro-mujeres-1276608889/> [consultado 29.10.2020].
- Saura, Carlos (2003). “Una ventana a la imaginación”. En: VV.AA. *Doce miradas sobre el cine europeo. (El autor y su obra)*. [Valladolid]: Junta de Castilla y León, 61-72.

- Schmid, Georg (2002). "Patriarchal Structures and Female Resistance in Films by Carlos Saura: *Ana y los lobos*, *Deprisa, deprisa*, *Taxi de noche*". En: De Diego, Fernando / Schwartz, Agatha, eds. *Repensando la violencia y el patriarcado frente al nuevo milenio: Nuevas perspectivas en el mundo hispánico y germánico*. Ottawa: University of Ottawa Press, 211-218.
- Seitz, Dorothee (1997). *Der Film im Franquismus: moderne und antimoderne Strömungen im spanischen Film der fünfziger und frühen sechziger Jahre unter Berücksichtigung von Geschlechter-, Klassen- und Rassendifferenzen*. Alfeld/Leine: Coppi.
- Simmel, Georg (1986). "Puente y puerta" [1909]. En: Georg Simmel. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 29-34.

## Filmografía

- Ana y los lobos*. España: 1973. Duración: 102 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Bahía de Palma*. España: 1962. Duración: 97 minutos. Dirección: Juan Bosch.
- Cría cuervos*. España: 1976. Duración: 110 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Elisa, vida mía*. España: 1977. Duración: 117 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- El jardín de las delicias*. España: 1970. Duración: 90 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La Caza*. España: 1966. Duración: 92 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La madriguera*. España: 1969. Duración: 102 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La prima Angélica*. España: 1973. Duración: 107 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Los golfos*. España: 1959. Duración: 88 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Los ojos vendados*. España, Francia: 1978. Duración: 110 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Mamá cumple cien años*. España, Francia: 1979. Duración: 95 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Peppermint Frappé*. España: 1967. Duración: 92 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- Saura(s)*. España: 2017. Duración: 85 minutos. Dirección: Félix Viscaret.

*Stress es tres, tres*. España: 1968. Duración: 94 minutos. Dirección: Carlos Saura.

*Vente a Alemania, Pepe*. España: 1971. Duración: 95 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.

## Ilustraciones

Fig. 1: Cartel de cine (1973): *Ana y los lobos*. <https://de.todocoleccion.net/kino-poster-plakate/ana-lobos-poster-cartel-original-carlos-saura-geraldine-chaplin-f-fernan-gomez-mac~x154160774> [29.10.2020].

**Sobre la autora:** Janett Reinstädler es catedrática de Filología Románica de la Universität des Saarlandes (Alemania). Sus investigaciones y publicaciones se dedican al estudio de problemas de género, poscolonialidad, posdictaduras y trauma, y sobre el sueño en las literaturas y culturas peninsulares y latinoamericanas. Es coeditora de series y colecciones científicas y de la revista *Iberoromania. Revista dedicada a las lenguas, literaturas y culturas de la Península Ibérica y de América Latina* (cfr. [www.uni-saarland.de/lehrstuhl/reinstaedler.html](http://www.uni-saarland.de/lehrstuhl/reinstaedler.html)).



# **La emigración económica de los españoles a Alemania en los años 1960-1974 desde la perspectiva del cine y la televisión**

Oleksandr Pronkevich

**Resumen:** En el artículo se analiza la autoimagen de los españoles y la imagen del Otro (los alemanes) en las obras de cine y televisión producidas en España entre 1963 y 2015, dedicadas a la emigración económica española a Alemania en los años 1960-1974. Usando la hermenéutica imagológica y el enfoque discursivo, el autor del artículo demuestra cómo el arte audiovisual popular refleja transformaciones de la identidad nacional española durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI.

**Palabras clave:** arte audiovisual popular; emigración económica; identidad nacional española; autoimagen de los españoles; imagen de los alemanes

**Abstract:** The paper provides a study of the auto-image of the Spaniards and the image of the Other (Germans) in the films and the TV programs produced in Spain between 1963 and 2015 telling about Spanish economic emigration to Germany in 1960-1974. Using the imagological hermeneutics and discourse analysis, the author of the paper demonstrates how the popular audiovisual arts reflect transformations of Spanish national identity in the second half of the 20<sup>th</sup> and the first decades of the 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** popular audiovisual arts; economic emigration; Spanish national identity; auto image of Spaniards; image of Germans

## **Introducción**

La emigración económica de los españoles en los años 1960-1974 a Alemania es definida por historiadores y periodistas como un éxodo, debido al gran número de personas integradas en este flujo humano en busca de otro tipo de vida. Antonio Muñoz Sánchez informa de que

entre 1960 y 1974, aproximadamente 600.000 españoles fueron a trabajar a Alemania. De ellos, unos 400.000 lo hicieron asistidos por el Instituto Español de Emigración. Esto es, emigraron con un contrato por un año y viajaron en los trenes especiales. Los restantes 200.000 llegaron a Alemania por vías alternativas a las previstas por las autoridades franquistas (Muñoz Sánchez 2012: 30).

Es decir, se puede hablar de un encuentro masivo de los españoles del franquismo con el mundo europeo. Es, como concluye el autor citado, un “complejo fenómeno migratorio, fundamental en la modernización y la europeización de España” (23).

Siendo un episodio histórico tan importante, no sorprende que esta primera generación de la emigración económica española a Alemania haya sido llevada a las pantallas de los cines y a la televisión ya desde los años sesenta y hasta nuestros días. Cabe citar el reportaje *Imágenes. Trabajadores españoles en Alemania* (1963, director Christian Anwander) del NO-DO, la comedia *Vente a Alemania, Pepe* (Pedro Lazaga, 1971), la película documental *El tren de la memoria* (Marta Arribas / Ana Pérez, 2005), el programa de RTVE *Cómo hemos cambiado – Emigrantes* (Anna Solana / Isabel Tojo, 2010) y la comedia *Perdiendo el norte* (Nacho G. Velilla, 2015).

En cada obra cinematográfica o televisiva que se estudiará en el artículo se trata el proceso de interacción de los españoles con los alemanes, lo que hace oportuno el uso de la imagología. Esta se entiende como

una disciplina que colabora en la lectura hermenéutica de textos que surgen de la convivencia o del conflicto entre dos o más culturas / etnias / comunidades / géneros / clases, en los que se construye una imagen del Otro y su mundo. Esta imagen suele presentarse idealizada, invertida o distorsionada, lo que para la imagología se denomina *mirage* (Pérez Gras 2016: 12-13),

es decir como una imagen estereotipada. Al mismo tiempo, la convivencia/lucha de culturas o grupos mencionadas en la cita constituye el proceso dialéctico de la creación de la autoimagen del Yo, también estereotipada. Esta última es también un constructo mental que los individuos

producen para percibirse como miembros de un colectivo con una identidad imaginada (el concepto de Benedict Anderson). La autoimagen surge como reacción al Otro: el Yo se reconoce a sí mismo mirándose en el espejo de lo Extranjero que es representante de lo Ajeno, al cual el Yo se contrapone y/o se identifica. De tal modo, “se inventa” el concepto de lo Propio.

Los teóricos de la imagología (Daniel-Henry Pageaux, Jean-Marc Moura, Hugo Dyserinck, Joep Leerssen, Celeste Ribeiro de Sousa, Lila Bujaldón de Esteves, Antonio Martí, etc.) y sus continuadores más jóvenes subrayan que la cultura (aquí entendida en el sentido antropológico como un conjunto de sistemas representativos de todas las prácticas vitales) se usa para la construcción tanto de la autoimagen del Yo como de la imagen del Otro. Los mismos estudios indican que ambas imágenes obligatoriamente se inscriben en discursos ideológicos, historiográficos, estéticos, dominantes en cada época concreta. Además, en los siglos XX y XXI, en la producción de la imagen pública el cine y la televisión desempeñan un papel decisivo. Por esta razón el análisis de los productos audiovisuales a través de la óptica discursiva se ha convertido en requisito teórico obligatorio:

En todo caso, el significado de las imágenes públicas se genera siempre por prácticas discursivas, las cuales son más que una simple representación del discurso, pues a la vez definen este último. Por esto la interpretación iconográfica tiene que tomar en cuenta el funcionamiento de instituciones sociales y políticas, así como las convenciones culturales específicas de cada época (Schuster 2014: II).

El punto de vista discursivo propuesto por Sven Schuster permite profundizar en la comprensión de la autoimagen de los españoles y la imagen del Otro (los alemanes) en las películas y programas televisivos que serán analizados en el artículo. Cabe señalar que sus salidas a las pantallas de cine o televisión coincidieron cronológicamente con las etapas principales de los cambios en la conciencia cultural española en el camino de modernización del país. *Imágenes. Trabajadores españoles en Alemania* del NO-DO y *Vente a Alemania, Pepe* tratan sobre la emigración a Alemania durante el periodo conocido como el franquismo desarrollista. La película

documental *El tren de la memoria* fue filmada en la época en la que España ya había pasado la transición desde la dictadura franquista hacia la democracia y formaba parte de la Unión europea. El programa televisivo *Cómo hemos cambiado – Emigrantes* y la comedia *Perdiendo el norte* aparecieron después de la crisis económica de 2008. En cada producto audiovisual el modo de presentar el encuentro de lo Propio (los españoles) y el Otro (los alemanes) está integrado en la retórica sobre cómo se entendía lo Español y lo Extranjero en las épocas concretas. Como resultado, la selección de las películas y los programas televisivos sobre el tema por sí misma forma un discurso que puede ilustrar las etapas principales de las transformaciones de la identidad nacional española durante la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI.

Basándonos en las posturas teóricas expuestas arriba, se puede sintetizar el enfoque metodológico que será utilizado en el estudio. En particular, el artículo se centrará en el análisis de las obras de artes audiovisuales seleccionadas como ejemplos de la producción discursiva formada por las estrategias de la creación de la autoimagen de los españoles como representantes de la nación española y la imagen del Otro (los alemanes y Alemania) que personifican un modo de percepción del mundo yuxtapuesto a lo Propio. Y se estudiarán estos ejemplos en estrecha conexión al contexto histórico-cultural y a la evolución de los modelos narrativos de la identidad nacional española en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Por último, no se puede olvidar la importante influencia de la censura y de las convenciones de los géneros cinematográficos analizados, que también determinan las peculiaridades del tratamiento del tema de la emigración en la cultura popular.

### ***Imágenes. Trabajadores españoles en Alemania (1963)***

El primer producto audiovisual dedicado a la emigración económica a Alemania es el reportaje del NO-DO (Christian Anwander) que narra la vida de los 12.000 españoles que fueron a Fráncfort del Meno y que se estrenó el 1 de enero de 1963. Los creadores del filme parten de la idea de la identidad nacional española esencialista difundida por la cultura fran-

quista. Esta última, según Eamonn Rodgers (2001: 206), elogiaba el nacionalcatolicismo como núcleo espiritual de la nación española, glorificaba el pasado español imperial, cultivaba el respeto a los Reyes Católicos y a Felipe II como gobernadores y políticos ideales, interpretaba la Reconquista como el periodo más destacado de la historia española, tomaba como ejemplos a caballeros castellanos, etc. Además, se idealizaba el carácter patriarcal de la familia, se cultivaba el recelo al extranjero y el odio a los enemigos del pueblo (comunistas). El instrumento principal para imponer este ideal nacional a las masas era la censura.

En sus rasgos generales, *Imágenes* es la película documental que combina los elementos de publicidad y de propaganda. Con su ayuda, el Gobierno franquista buscaba a nuevos potenciales trabajadores para viajar a la RFA. Este planteamiento pragmático determina las estrategias de la construcción de las imágenes de españoles y alemanes en el filme. Sus creadores hicieron un esfuerzo grande para dibujar un cuadro idílico. Por eso las palabras “emigración” o “emigrante” están ausentes en el vocabulario del narrador. En vez de estos conceptos sospechosos se usa el eufemismo “los trabajadores”. Trabajadores que, por supuesto, están presentados como satisfechos y felices. Parte de la atención se centra en los episodios dedicados al Consulado general de España (00:01:13 - 00:01:42) que sirven para ilustrar la idea de que la patria protege los intereses de sus ciudadanos en el extranjero. Otra manifestación de la misma idea son fragmentos que elogian las acciones culturales financiadas por el Gobierno (la Operación Patria, Radio de Soria, Instituto de Emigración y Peregrinos de la Caridad) que se realizaban para mantener el ánimo de los españoles en Alemania: “España no olvida a sus hijos” (00:10:44 - 00:10:51).

Los emigrantes españoles, a pesar de su estancia en un mundo modernizado, conservan en la película la identidad nacional, tal como la entendía el franquismo: son trabajadores excelentes y disciplinados, son católicos que leen *Arriba* y escuchan música española. El sábado por la tarde y el domingo lo dedican a escribir cartas a sus familias, o a la diversión con la guitarra y las canciones españolas, juegan al tute y al dominó. Las traumáticas separaciones de sus familias son explicadas por el narrador de una forma un poco curiosa: “Los hijos van creciendo en España mientras los padres acrecientan el pequeño capital familiar” (00:03:30 - 00:03:36).

Como españoles auténticos, ellos sufren la nostalgia por España y tienen ganas de volver. En un episodio (00:06:41 - 00:07:43), un sevillano se queja del frío y en sus sueños se traslada a Sevilla donde le espera su familia y su comida típicamente española. Sus amigos y él “ante una salchicha de Frankfurt no pueden evitar el recuerdo del buen chorizo colorado, aromático y picante de su tierra” (00:07:35 - 00:07:43).

Las imágenes de alemanes y de Alemania también son exclusivamente positivas. En su arquitectura, el país sabe combinar el “típico carácter germánico” (00:00:46 - 00:00:58) con el espíritu más moderno y avanzado (00:01:00 - 00:01:10). Se subraya la puntualidad y alta organización de los alemanes; de tal modo, ellos son maestros de vida y trabajo para los españoles. Siendo una nación civilizada, los alemanes preparan las residencias limpias, cómodas y cercanas a las fábricas para que los españoles descansen bien y no se sientan incómodos en su nuevo ambiente. Los alemanes aparecen en la pantalla bien vestidos, con puros y cervezas, son fanáticos de himnos y canciones que se cantan “siempre que hay ocasión”. Mucha atención prestan los creadores de la película a lo que llaman la amistad entre dos pueblos: los alemanes practican tertulias y reciben bien a los españoles, ante todo a los andaluces, de los cuales aprenden el arte popular del jaleo (00:04:29 - 00:04:53). Otra evidencia de la fraternidad hispano-germana es el intercambio de la buena cerveza con el rico Valdepeñas (00:04:57 - 00:05:20). La película subraya que la vida en Alemania está organizada prácticamente como en España: el domingo todo el mundo va a misa; después los trabajadores españoles tienen tiempo para conversar entre ellos, para pasear por las calles, para conocer la ciudad, comprar las cosas y comparar la diferencia de divisas y reunirse en bares españoles, con la prensa española y los típicos juegos nacionales (00:05:51 - 00:06:40).

El mensaje de la película del NO-DO es bastante evidente. Alemania es un excelente sitio para ir a trabajar un par de años, ganar dinero y regresar a España. Se puede suponer que, como producto de la publicidad y propaganda, el noticiario resultaba bastante efectivo porque trataba con maestría los problemas vitales de los españoles de los años 1960. Además, la película concentraba brevemente todos los tópicos del discurso emigratorio español: la existencia de los españoles en grupos compactos, las condiciones de vida y de trabajo, la religiosidad de los españoles y sus actitudes

positivas respecto al franquismo, sus relaciones amistosas con los alemanes, etc. Los directores de las películas y los programas televisivos que se produjeron en las décadas posteriores desarrollaron algunos de estos tópicos; otros cineastas polemizan con el cuadro dibujado en el noticiario del NO-DO, pero en cada caso el filme de 1963 sirve de punto de referencia para la producción audiovisual sobre el tema.

### ***Vente a Alemania, Pepe (1971)***

La comedia “landista” *Vente a Alemania, Pepe* (1971) de Pedro Lazaga es la obra cinematográfica más conocida sobre la emigración económica española a Alemania. A pesar del hecho de que la cinta salió a la pantalla hace casi cincuenta años, su protagonista Pepe, el campesino aragonés, sigue siendo una parte inseparable de la conciencia colectiva de las masas. “Los tiempos del *Vente a Alemania, Pepe*” – así tituló Conrado Granado Vecino el primer capítulo de su libro *Y los españoles emigraron. Una mirada actual a la emigración española* (2015). De tal modo, el nombre del personaje aquí es representante de todos los emigrantes españoles en Alemania desde 1960 hasta 1974. En su presentación del libro, Granado caracteriza la película como obra de arte en la que “se hablaba de las muchas mentiras de la emigración” (*Y los españoles emigraron*, 2015: 00:07:30 - 00:07:32). Por mentiras Granado entiende los tópicos propagandistas franquistas sobre los que se ha tratado más arriba. Otro ejemplo del uso del nombre del protagonista de la película es el libro *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles* (Junckerjürgen *et al.* 2015). Aquí Pepe personifica a los españoles que emigraron a Alemania en los años 2000-2010. Por último, Pepe se convierte también en sinónimo del emigrante español a Gran Bretaña. Así juega con este nombre un autor anónimo del Blog Salmón hablando de la película documental *One Way Ticket to London* de Borja Calvín y Clàudia Mateus:

*Vente a Alemania, Pepe* es una película de Lazaga de 1971. No he podido evitar acordarme de ella cuando he visto el documental *One way ticket to London*, un vente ‘pa’ Londres en toda regla, dirigido y

producido por dos jóvenes emigrantes, Borja Calvín y Clàudia Mateus (IC 2014).

Sin ninguna exageración, Pepe se ha convertido en un mito cultural de la emigración económica española de la segunda mitad del siglo XX, a pesar de toda la crítica del “landismo” como cine escapista ligero.

La larga vida del filme se debe al hecho de que sus creadores supieron depositar en su obra cinematográfica muchísimos significados sociológicos que los públicos españoles, después de haber pasado por las décadas de la experiencia emigratoria, descubren con sorpresa reconociéndose en ellos. Así lo afirma Luís E. Parés en la entrevista que presentaba la película el 2 de agosto de 2008 en el programa *Historia de nuestro cine* de la RTVE (2008). Con esta observación se solidarizan Alejandro Zabaleta (2011) y María José Esteban Zuriaga (2012). Este último investigador realiza una prueba interesante integrando la película en el proceso educativo como reflexión de los procesos sociales en la España de los años 1960-70:

El interés de la película está fundamentado, sobre todo, por las imágenes arquetípicas que presenta, y que serán de utilidad para explicar algunos aspectos históricos y sociales de la emigración que se dio desde España a algunos países europeos durante los años 60. [...] Gracias a la película podremos identificar los perfiles sociales de los emigrantes, sus condiciones de vida en el extranjero, las redes de relación que se crearon, etc. (Esteban Zuriaga 2012: 122).

El método imagológico-discursivo aplicado en este artículo a los productos audiovisuales sobre la emigración económica a Alemania permite profundizar en la interpretación sociológica de la película. A pesar de la diferencia estética, la comedia tiene rasgos comunes con el noticiario del NO-DO. En particular, las dos obras cinematográficas se basan en el mismo modelo de la identidad nacional española. Es el mismo ideal franquista, pero en *Vente a Alemania, Pepe*, al tratarse de una comedia, presentado desde un prisma humorístico. La censura sigue funcionando, sin embargo los cineastas han aprendido a articular los problemas sociales sin salir del paradigma cultural impuesto por la ideología oficial.

La comedia cuenta la vida de un grupo compacto de españoles que viven en Múnich. En la película de Lazaga, como en el reportaje del NO-DO, los españoles son personas conservadoras que mueren de nostalgia por su país y regresan a su patria porque aman a su tierra y a sus familiares. Sin embargo, la distancia cronológica entre los dos filmes es de ocho años, durante los cuales los españoles ya se habían modernizado y habían acumulado mucha información sobre la vida de los emigrantes en Alemania, que los espectadores del noticiario no poseían. El resultado es la presencia en la comedia de un conjunto de nuevos motivos en la imagen de los españoles de la emigración. En particular, Pepe no es un trabajador abstracto en la fábrica alemana. Es un sacristán de Peralejos que está enamorado de sus vacas. Es un campesino aragonés ignorante y desconocedor del mundo entero, como la mayoría de los emigrantes españoles de aquella época que salían de las zonas rurales más pobres. Él llega a Alemania sin papeles (sin contrato ni permiso de trabajo) y un sinvergüenza español le “ayuda” a él y otros muchos como él de un modo ilegal. Pepe tiene que limpiar las ventanas de un rascacielos, pegar carteles e incluso se convierte en instrumento de promoción para el depilador Zaruk. El truco de la publicidad consiste en mostrar a dos hombres casi desnudos: a un español con pecho velludo (Pepe), que no se depila con Zaruk, y a un alemán (sin pelo en el pecho), que se depila con este producto, para que los clientes vean la diferencia y compren el depilador (00:54:57 - 00:55:42). Aunque el trabajo es absolutamente indecente y humillante para un hombre español tradicional, Pepe lo acepta porque gana 100 marcos por dos horas diarias.

Los trabajadores españoles cualificados de la película del NO-DO también aparecen en esta película. Son los esposos Mora que trabajan en la fábrica de BMW. Sin embargo, la composición sociológica de los españoles en la comedia es mucho más compleja que en el noticiario: además de los emigrantes económicos, que trabajan y ahorran, en la pensión de Frau Müller vive Don Emilio, el emigrante político. Él no puede regresar a España porque no está de acuerdo con lo que pasa en el país y porque todos sus familiares en la patria se le han muerto. Es importante subrayar que el personaje está presentado no como un enemigo, sino como un hombre simpático, profesional, inteligente pero absolutamente abandonado. Es

una persona infeliz porque está separada de su patria para siempre. Además, en la película su destino se interpreta como la evidencia de la complejidad y la tragedia de la historia española.

Mucha atención se presta en *Vente a Alemania, Pepe* a las condiciones de vida. Los españoles habitan no en una residencia, sino en una pensión, con habitaciones para dos personas, con cuarto de baño, con agua caliente y con desayunos y cenas compartidas. Es una opción bastante lujosa para emigrantes. Se puede suponer que el director coloca a sus personajes en condiciones más o menos humanas, no solamente porque él quería reproducir una imagen de la vida decente de los emigrantes españoles en Alemania, como lo exigía la propaganda franquista, sino también porque de esta manera podía ilustrar otro fenómeno del que escribe Muñoz Sánchez: la tendencia a vivir en “guetos” (2012: 39). En la película de Lazaga el contacto cultural con alemanes casi no existe porque los españoles no quieren salir de su mundo cerrado.

Tampoco se confirma la religiosidad de los emigrantes españoles. En Peralejos la Iglesia tiene mucho poder, pero el respeto a los curas es formal. El director lo afirma a través del tratamiento irónico de las prácticas eclesióásticas de la aldea. El sacristán Pepe, tocando las campanas, habla de la necesidad de crear el sindicato de sacristanes. La influencia de la Iglesia católica en la vida de Peralejos consiste en censurar los contenidos de programas televisivos: los hombres en el bar miran a mujeres semi-desnudas bailando en la tele y Pepe, dirigido por el cura, desconecta la electricidad de todo el pueblo en el momento más erótico (00:01:45). En Alemania, los españoles no van a misa los domingos, sino que se divierten de otros modos menos decentes, por ejemplo, tratando de ligar con las mujeres. En el Bar “Casa Baco”, que es otro gueto típicamente español, hay de todo: bailes y juegos españoles, comida auténtica y vino tinto, gaiteros, fútbol y fiestas, pero no hay ni una referencia a la Iglesia.

La película *Vente a Alemania, Pepe* también trata de un modo irónico el otro aspecto fundamental de la imagen mitológica del español en Alemania elogiado por el noticiario del NO-DO. Es la nostalgia por España. En la escena de la primera cena de Pepe en Múnich, el director crea la situación cómica que revela la conexión del amor por la patria con sabores gastronómicos: los españoles se olvidan de las buenas maneras y empiezan a devorar el jamón, los chorizos y el vino que ha traído Pepe; incluso

Don Emilio, con todo su escepticismo respecto al franquismo, no puede resistir el deseo de compartir la comida típicamente española. Como resultado, él se hunde en recuerdos tristes sobre el pasado.

Otro episodio que ilustra la maestría del uso de la ironía en temas nostálgicos es la escena de la Navidad que celebran Don Emilio y Pepe. Se han quedado solamente ellos dos en Alemania porque los demás se han ido. Pepe ve por la tele unos bailes tradicionales aragoneses y exclama: “Cuando ponían estos folclores en la tele del pueblo, los quitaban porque eran un rollo, y aquí se me está subiendo la bola [a la garganta]” (01:29:20). Él huye para comprar un billete a España y regresa a casa de una manera simbólica –en el autobús con actores de Aragón que había conocido en el bar “Casa Baco” (01:32:25). Sin embargo, su regreso no resulta completamente feliz. Pilar está embarazada, Pepe critica a Alemania y elogia a España, pero confiesa: “En cuanto bauticemos al niño, si la Pilar no se pone de manos, que se pondrá, yo me voy pa’llí para completar la vaquería” (01:32:31 - 01:33:36). Es decir, él habla como si le encantase su patria, pero como si le faltase algo para estar completamente satisfecho con su país.

En general, la ironía juega un papel fundamental en la construcción de la imagen de los españoles en toda la película. La ilustración más convincente de esta observación es Pepe, el protagonista del filme. Es un aldeano típico –maleducado, avaro, arrogante, pero, al mismo tiempo, optimista, lleno de alegría vital y amable. Es esta combinación de rasgos, su carácter contradictorio, lo que hace del personaje una imagen arquetípica del emigrante español.

La imagen de los alemanes se construye en *Vente a Alemania, Pepe* a través de la demostración del proceso de desengaño, también presentado irónicamente. La fuente de la información primaria sobre Alemania para los que viven en Peralejos son mitos contados por Angelino. Según él, Alemania “es como Lourdes, pero mecanizado” (00:06:00) porque produce milagros. Los alemanes saben multiplicar el rendimiento de la labor y el precio de la divisa nacional: “¿Qué vale una peseta? Una peseta. ¿Qué vale un marco? Veinte pesetas. Esta es la trampa que han inventado ellos” (00:06:16 - 00:06:26). Pilar, la novia de Pepe, duda de las mitologías de emigrantes. Ella dice que no hay razones para emigrar a Alemania, porque

España es un país de “pobres pero honrados” (00:10:48), aunque Pepe no la escucha.

Las imágenes de los alemanes sirven de fondo para las aventuras de emigrantes españoles. La gente en las calles es amistosa. El policía demuestra paciencia. El ritmo de trabajo simboliza los sonidos que indican las horas de turnos y que son inseparables elementos del paisaje urbano: golpes de reloj en las torres, sonidos del despertador, silbatos de fábricas, etc. En breves palabras, como en el NO-DO, la RFA es el país moderno y avanzado, y los alemanes son buenos maestros de la vida: ellos trabajan mucho y por esto son ricos, explica Angelino (00:20:10 - 00:20:15). El único grupo que llama especialmente la atención de los cineastas en la película es el de las mujeres alemanas. Pepe y sus amigos creen que es fácil ligar con ellas, porque en comparación con España, en Alemania hay “mucho libertad en el mujerío”. El mito provoca situaciones cómicas.

Concluyendo la comparación del reportaje del NO-DO con *Vente a Alemania*, Pepe se puede constatar que los creadores de ambos productos audiovisuales construyen la misma imagen de los españoles, basada en el modelo tradicionalista de la identidad nacional de la época franquista. La imagen de los alemanes como maestros de la vida, que aparece en la comedia como fondo, es también estereotipada. Sin embargo, hay cambios en la forma de representar a las dos naciones en la comedia landista que se explican por transformaciones culturales en la sociedad española y en la conciencia de los españoles: el país, ya modernizado, sigue formalmente los postulados de la ideología franquista, pero en realidad no se los cree y en el aire se respira más próximo el camino hacia la democracia y la libertad.

### ***El tren de la memoria (2005)***

*El tren de la memoria* (Marta Arribas / Ana Pérez) es una película documental filmada en 2005, en un momento en que España ya había terminado la transición de la dictadura hacia la democracia y había sido miembro de la Unión Europea durante casi veinte años. Como resultado, el modelo cerrado de la identidad nacional española de los tiempos de Franco

estaba dejando paso a la idea de España como un país plurinacional, tolerante, abierto. La difusión del nuevo ideal de la nación se realizaba a través de la reevaluación crítica del pasado, especialmente de los episodios silenciados de la historia, entre los que las creadoras de la película incluyeron la emigración económica de los españoles a Alemania en los años 1960-1974.

Estas predisposiciones determinan las estrategias discursivas de la construcción de las imágenes de los españoles y de los alemanes en el documental *El tren de la memoria*: las creadoras del filme intentan desmitificar el cuadro falso de realidad dibujado en el noticiario del NO-DO y en *Vente a Alemania, Pepe*. Desde el punto de vista formal, la película es una grabación que incluye algunas voces de los testigos, de personas sencillas, de narradores-víctimas que vivían como emigrantes en Núremberg, además de los comentarios de los expertos.

Para dar a su investigación periodística más credibilidad, las directoras presentan un archivo impresionante de evidencias: fotos, fragmentos de vídeos filmados por los emigrantes y sus familias, episodios de las publicaciones propagandísticas (incluso el noticiario del NO-DO), cartas que comentan muy detalladamente todos estos aspectos de la existencia de los españoles en Alemania, etc. El enfoque polémico de las cineastas hacia el tema también se puede definir como marxista, porque su atención se centra en el análisis material del mito de la emigración española (Serrano 2012) y en los temas de la lucha de clase, la conciencia de los trabajadores (proletariado) y el papel del partido comunista en la movilización de los emigrantes en diferentes protestas contra el franquismo.

Al mismo tiempo, *El tren de la memoria* es una obra destacada del arte cinematográfico. El aspecto visual de la película está construido como un sistema de motivos recurrentes: caras, ojos que expresan congoja e incertidumbre, imágenes de trenes, de estaciones, de la madre minusválida de una de las narradoras y, sobre todo, de los paisajes urbanos de Núremberg, que surgen en un ritmo regular para producir una atmósfera triste. Las directoras usan el montaje paralelo de las imágenes de los mismos sitios o de las mismas situaciones filmadas en la década de 1960 y a principios del siglo XXI (el viajero mira por la ventana del tren). No se puede olvidar que la banda sonora está compuesta por sonidos de la calle, de

fábricas, de música popular y de canciones de Pablo Guerrero (“A cántaros”, “A tapar la calle” y “Emigrante”).

Lo primero que distingue el documental *El tren de la memoria* de otros productos audiovisuales anteriores dedicados al tema es que en este filme la imagen de los alemanes tiene mucha más importancia que la de los mismos españoles. Además, el enfoque de la representación de Alemania es más crítico. Las tres narradoras principales son representantes de la España tradicional: católica, pobre, rural, con familias patriarcales numerosas; ellas son prácticamente del mismo mundo en que vive Pepe. Las tres vinieron a Alemania siendo muy jóvenes (a la edad de 18 años) y no eran capaces de solucionar aquellos problemas a los que se enfrentaban. En el tren que llevaba a los españoles a Alemania –cuenta una de las señoras– viajaban treinta mujeres como ella: “Ninguna de nosotras había salido de nuestros pueblos, nunca” (00:08:10).

La imagen del tren, que dio título al filme, es símbolo de la ruptura con España, de la experiencia triste y dolorosa: “Todas las semanas entre 1960 y 1973 una media de 800 españoles salieron de sus casas con un contrato firmado bajo el brazo y tomaron el tren con destino a Alemania” (Muñoz Sánchez 2012: 28). Para los emigrantes, llenos de miedos y angustias, el encuentro con Alemania resultó un choque profundo; y los alemanes desde el principio les parecieron gente enemiga, demasiado pragmática y cruel, una nación de capitalistas despiadados.

Las metáforas que usan las narradoras en sus memorias confirman esta observación. La Narradora 3 testimonia: “Nos trataban como a gente sucia, diferente” (00:15:20). Cuando los emigrantes cruzaban la frontera, les ponían cartones con los números atrás y delante. “No éramos nombres, sino que éramos números”, comenta la Narradora 2. Ella concluye: “son los mismos números que ponía mi padre en los sacos de patatas... Y nosotros no somos sacos de patatas” (00:16:00 - 00:16:10). En las palabras de las mujeres se siente una humillación aguda: una de las narradoras compara a los españoles con las víctimas del Holocausto. De tal modo, Alemania está representada como heredera del Tercer Reich: “Éramos como las ovejas. Lo mismo que los judíos” (00:15:55).

El motivo de la humillación se repite en los testimonios sobre las condiciones de las viviendas, que en realidad no tenían nada que ver ni con las residencias del NO-DO ni con la pensión de Frau Müller. Los españoles

vivían en barracas prototipo de campo de concentración (00:24:05). Alberto Torga, párroco español en Núremberg, informa de que a los emigrantes los colocaban en barracones (00:24:25) situados cerca de la fábrica, en habitaciones con cuatro camas estrechas, un armario metálico para meter la ropa, una cocina compartida por todos, sin calefacción y con la ducha a campo libre.

Más detalles de las viviendas de emigrantes ofrece una pareja española que se quedó a vivir en Alemania para siempre. Cuando llegaron a Núremberg, ellos vivían en una barraca que se había usado como establo de caballos y después, cuando los seres humanos se fueron, fue convertida en un centro para animales abandonados. De tal modo, la historia de los habitantes de la barraca es así: “Animales – personas – animales” (00:27:50).

En general, los emigrantes españoles en sus memorias ven a los alemanes como explotadores pragmáticos. Los jóvenes rurales debían funcionar como autómatas en fábricas de textil, de coches, en grandes almacenes tipo *Quelle*. Lo que los mataba era el ritmo de trabajo: ellos tenían que ir al mismo paso que las máquinas. La Narradora 3 se queja de “un manejo bárbaro” (00:35:25). Muchos tenían problemas de salud. Vivían una vida poco diferente de los siervos de la gleba: el permiso de estancia estaba ligado a un permiso de trabajo y el permiso de trabajo estaba ligado a una empresa; además, los emigrantes tenían que renovar el permiso de estancia cada año. Según las palabras de la Narradora 2, los españoles emigrantes se encontraban en “un mundo fantástico donde todo estaba prohibido” (00:37:10). No podían disfrutar de la hermosura y riqueza cultural de Núremberg porque todo el tiempo lo pasaban en sus residencias o en las barracas y en la fábrica: “dormir y volver a trabajar” (00:38:30).

Además de las malas condiciones de vida y de la explotación, los emigrantes españoles dan testimonios del espíritu xenófobo de la sociedad alemana de aquella época. Los episodios de la fraternidad entre los españoles y los alemanes del noticiario del NO-DO en la película *El tren de la memoria* se exponen como otra gran mentira. Hedi Stroinski, trabajadora social, comunica que las relaciones estrechas entre representantes de las dos naciones eran imposibles porque los españoles vivían apartados en sus residencias, trabajaban duro en las fábricas y no tenían acceso a la sociedad alemana (00:42:00 - 00:42:10). Les quedaban solamente las estaciones y las plazas para reunirse con sus compatriotas.

La Narradora 3 recuerda que “los alemanes [...] hablaban a todos los extranjeros como a los indios. Tú – hacer, tú – mirar, tú – comprar” (00:32:50 - 00:33:00) y acompañaban la palabra “extranjero” con un gesto que significaba que los españoles olían mal. Hedi Stroinski comenta el trato que los alemanes daban a los emigrantes extranjeros del modo siguiente: “A muchos emigrantes se les llamaba [...] ‘trabajador extranjero!’ en el sentido de ‘ajeno’, de ‘extraño’” (00:41:10 - 00:41:22). Los hombres españoles se veían además como una amenaza para las mujeres alemanas porque eran solteros y eran muchos. Un obrero español entrevistado dice que los alemanes buscaban pretextos para entrar en conflicto y para iniciar peleas, insultaban a los españoles, los cuales, para protegerse, siempre andaban por la ciudad en grupos.

Sin embargo, la imagen del Otro alemán dibujada en la película documental tiene algunos rasgos más atractivos, y no solamente negativos. “El capitalista cruel” resulta ser, como en el noticiario del NO-DO y en *Vente a Alemania, Pepe*, un maestro para la vida y un factor de modernización y de europeización para los españoles. Además de este motivo, *El tren de la memoria* comunica que los emigrantes españoles aprendieron no solamente a trabajar bien, sino a ser independientes, a apreciar la libertad de la sociedad alemana, que no tenían en España, y a imitar a los obreros alemanes en la lucha por sus derechos. Este tipo de información no se podía mencionar por razón de censura en los filmes anteriores.

Insatisfechos con las condiciones laborales y los accidentes en las fábricas, los emigrantes españoles creaban sus sindicatos y comités de todo tipo, lo que supuso el crecimiento rápido de la conciencia de clase: “La vida en la RFA fue para la inmensa mayoría de los emigrantes españoles una escuela de democracia” (Muñoz Sánchez 2012: 37). La estrategia produjo sus resultados: “Nos construyeron una residencia para seres humanos, no carne de cañón” (01:05:36). Los españoles se solidarizaban con manifestaciones europeas, sobre todo en 1968; al mismo tiempo, los alemanes les apoyaban en sus protestas públicas contra el régimen franquista. La Narradora 2, hablando de la reacción de los alemanes a los fusilamientos de 1975, subraya: “El pueblo alemán tomó conciencia de que en España no estaba todo bien” (01:09:28).

No se puede olvidar que los españoles se integraban gradualmente en la cultura alemana y aprendían la lengua progresivamente. Gracias a las

relaciones íntimas, amistades, matrimonios con alemanes, los emigrantes descubrieron que las leyes humanas significan más que las leyes políticas y económicas (01:03:45). Es decir, ellos progresivamente fueron percibiendo al pueblo alemán no como una masa homogénea estereotipada, sino como una nación que se nutría de individuos que podían ser buenos o malos, como en España.

A pesar de la orientación crítica, la imagen de los españoles creada en el filme *El tren de la memoria* tiene rasgos comunes con Pepe y sus amigos, por supuesto, sin elementos cómicos previstos por el género de la comedia. A los personajes del documental les importan las mismas cosas: trabajar y ahorrar. Ellos, como Angelino, regresan a sus pueblecitos en coches alquilados para jactarse de sus éxitos y para difundir los mitos sobre la emigración. Ellos son buenos católicos. Sin embargo, también la película documental llama la atención sobre algunas peculiaridades. Ante todo, el filme se distingue por el tono emocional de las memorias. Son productos de la nostalgia, pero contienen el sabor amargo del drama o, en muchos casos, de la tragedia.

Los españoles pagaron un precio demasiado alto para convertirse en europeos. La transformación personal de los emigrantes españoles es tan profunda que ha cambiado su identidad. De todos los narradores entrevistados en la película solamente una mujer (Narradora 1) volvió a España después de la crisis del petróleo de 1973, cuando el Gobierno alemán prohibió que la Administración contratara más mano de obra. Los demás se quedaron en Alemania. Hasta cierto punto es posible hablar de la identidad desdoblada o híbrida. Uno de los narradores resumió así el fenómeno: “La primera generación de [emigrantes – O.P.] es la generación de los cuerpos partidos. Tienen la cabeza allí y los pensamientos aquí, el cuerpo allí y el corazón un poco aquí” (01:17:45 - 01:18:10). Del mismo sentimiento habla la Narradora 3. Ella quiere regresar a España con su madre minusválida y confiesa: “Una parte mía se queda en Alemania y otra se va”; “Voy a echar de menos Núremberg como si fuera mi ciudad” (01:21:03).

No sería exagerado constatar que la película *El tren de la memoria* construye la imagen de los emigrantes españoles como víctimas de la modernización de España, engañados por el régimen franquista, explotados por Alemania y rechazados por sus familiares. Con dolor describe su regreso a la patria la Narradora 1. Ella volvió a su tierra natal deprimida

después de siete operaciones, y lo más traumático para ella fue comprobar el hecho de que los familiares y los vecinos que no habían emigrado no querían apreciar el sacrificio que habían hecho por sus familias y no entendían lo dura que era la vida de los emigrantes (01:18:50 - 01:19:03). La misma conclusión confirma la Narradora 2, su amiga: “Es cierto que mucha gente muere aquí [en Alemania – O.P.] totalmente aislada y ha perdido los contactos con sus familias precisamente por eso, porque no han tenido éxito” (01:19:25 - 01:19:41). De tal modo, *El tren de la memoria* es la versión más desesperada de la historia de la emigración económica española a Alemania en 1960-1974.

### ***Cómo hemos cambiado (2010) y Perdiendo el norte (2015)***

La cultura audiovisual española actual también trata el tema de la emigración económica española a Alemania en los años 1960-70. Sin embargo, el nuevo contexto histórico-cultural una vez más se refleja en las prácticas discursivas del tratamiento del tema: España misma se ha convertido en tierra que recibe flujos de emigrantes de todas las partes del mundo, mientras los españoles siguen saliendo de su patria, incluso a Alemania, y migran dentro del país buscando una vida mejor. Ser emigrante es un hecho universal en el mundo globalizado y la experiencia emigratoria contribuye a la formación de la identidad nacional española como un fenómeno abierto e incluyente.

Desde estas posturas ideológicas se considera el fenómeno de la emigración económica española a Alemania en los años 1960-1974 en el programa televisivo de RTVE de 2010 *Cómo hemos cambiado. Emigrantes* (Anna Solana / Isabel Tojo). Es un producto audiovisual inspirado en la idea de la xenofilia, la ética de hospitalidad que educa a los españoles a ayudar a los extranjeros-emigrantes, porque los españoles también eran y siguen siendo emigrantes. Además, el tema de la emigración se inscribe en las políticas de apoyo del turismo en España. La emigración económica a Alemania en los años 1960-1974 ocupa un lugar bastante importante en el programa y se analiza en el contexto más amplio de la experiencia emigratoria de los españoles y de representantes de otras naciones que llegan a Alemania en la segunda mitad del siglo XX y los principios del siglo XXI.

La imagen de los emigrantes españoles en Alemania durante el periodo estudiado está construida no como un caso único, sino como una manifestación de una tendencia universal. Todos tienen que enfrentarse a los mismos desafíos: buscar trabajo y vivienda, sufrir la ruptura con la familia y la patria. Para subrayar esta idea, las creadoras del filme usan el montaje anacrónico mezclando cuadros de los emigrantes de todos los tiempos y de todas las tierras. Los alemanes de los años 1960-70 son, como en otros productos audiovisuales, maestros de la vida. Sin embargo, las creadoras del programa afirman que ellos no se distinguen a este respecto de otros maestros, de otras naciones que explotan a emigrantes.

Otra forma de inscribir la emigración económica española a Alemania en 1960-1974 en el contexto global la encontramos en la comedia *Perdiendo el norte* (2015) de Nacho G. Velilla. La película cuenta la historia de Braulio y Hugo, dos jóvenes españoles con títulos universitarios, que, en la época actual, han emigrado a Berlín engañados por la publicidad televisiva, del mismo modo que sus abuelos habían creído en el noticiario del NO-DO y la propaganda franquista. La incapacidad de saber aprender de los errores de sus antepasados es el motivo fundamental en la construcción de las imágenes de los emigrantes españoles en este filme.

Entre los personajes actúa un anciano que se llama Andrés, emigrante de la primera ola. Él trata a los dos recién llegados como si ellos fueran unos chicos mimados y cuenta su historia: “Llegué aquí en el tren, vivía en un barracón, trabajaba 12 horas en una fábrica” (00:15:23). La imagen de Andrés simboliza la dramática ruptura entre las generaciones causada por la emigración. Nostálgicamente canta jotas aragonesas, sufre por la soledad y padece de Alzheimer. El tiempo se ha parado en su piso porque Andrés sigue viviendo del pasado, rodeado con los objetos de los años 60 y 70. No se comunica con su hija que quiere llevarlo a un geriátrico porque piensa que nunca se adaptaría a la España modernizada. Andrés acusa a sus compatriotas de que con la experiencia de la emigración los españoles no han aprendido nada: el que olvida su historia está condenado a revivirla. La memoria es lo más importante (00:37:58 - 00:40:24), dice él.

La confirmación de las palabras de Andrés es el retorno de las mentiras emigratorias en que vive la nueva generación de emigrantes españoles en Alemania: los jóvenes construyen el simulacro de la oficina para jactarse de su éxito en Berlín; como Angelino y muchos emigrantes de los sesenta

mentían a sus familiares cuando regresaban a sus pueblecitos en Mercedes alquilados y cargados con regalos para impresionar a sus compatriotas.

Es importante subrayar que en la comedia *Perdiendo el Norte*, como en *Vente a Alemania, Pepe*, la imagen de los alemanes y Alemania una vez más sirve de fondo y casi no está desarrollada con entidad propia. El público puede ver algunos episodios breves en los que los jóvenes españoles, a pesar de sus títulos universitarios, hablan con empresarios alemanes, pero no pueden conseguir trabajo porque no dominan el idioma. El personaje alemán más real de la película es la ciudad de Berlín con sus vistas turísticas maravillosas. Es curioso que Hugo y Braulio se ganen la vida trabajando en el restaurante de un turco. Para ellos ese otro emigrante de procedencia musulmana es el verdadero maestro de la vida en Alemania.

Las aventuras de los españoles y de sus amigos tienen un final feliz: las rupturas generacionales y culturales, la soledad, provocada por la separación de la patria, se superan mediante la solidaridad de emigrantes de todo el mundo y de todas las edades. Los jóvenes ayudan a Andrés a reestablecer el contacto con su hija, y el anciano regresa a España. Hakar reconoce a su hijo, aunque su padre biológico es Braulio. Hugo se casa con Carla, otra emigrante española, pero para hacerlo debe armarse de valor y despedirse de la novia rica pero no amada que le espera en su patria. La moraleja de la película es que para conseguir el éxito personal cada personaje tiene que cambiar su conciencia y aprender a vivir “perdiendo el norte”, es decir, no tomar su situación vital como una tragedia que lo persigue solamente a él o a ella. El ser humano debe conocerse y aceptarse a sí mismo en el contexto global para superar la enajenación.

## **Conclusión**

Los productos audiovisuales del cine y de la televisión dedicados al tema de la emigración económica española a Alemania en 1960-1974 contienen una amplia variedad de estrategias para la construcción de la imagen de los españoles y de los alemanes, que en su conjunto constituyen la ilustración diacrónica de los modelos de la identidad nacional de España durante la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Al mismo tiempo,

estos modelos reflejan el dramatismo de la existencia del individuo sacado de su medio ambiente habitual y obligado a ajustarse a la experiencia de lo desconocido.

Los cambios de la conciencia de la propia identidad están presentados como un proceso contradictorio. Por un lado, cada nueva generación interpreta la historia de los emigrantes españoles en Alemania en los años 1960-1974 a su propio modo, de conformidad con la visión de España que domina en cada época concreta. Por el otro, los filmes y los programas televisivos más recientes demuestran que el proceso a través del cual se borran las fronteras mentales no es fácil. Los alemanes y los españoles siguen perteneciendo a mundos distintos a pesar de toda la ética de hospitalidad hoy imperante: unos son siempre maestros y otros son alumnos en la escuela de vida moderna. En el lugar de los obstáculos borrados surgen las nuevas rupturas: entre los trabajadores en el extranjero y sus familiares, entre padres e hijos, entre emigrantes cristianos y musulmanes, entre Europa y África o América Latina. Así es la dialéctica de la modernización y de la globalización que el arte audiovisual popular español ha aprendido a revelar en toda su complejidad.

## **Bibliografía**

- Esteban Zuriaga, María José (2012). “Cine, educación y emigración. *Vente a Alemania, Pepe* y la emigración española de los años sesenta”. En: *Ecléctica*, 1, 122-125.
- Granado Vecino, Conrado (2015). *Y los españoles emigraron. Una mirada actual a la emigración española*. Guadalajara: Silente.
- IC (2014): “One way ticket to London: vente ‘pa’ Londres, Pepe (documental)”. En: *El Blog Salmón*, 31 de mayo. Disponible en: <https://www.elblogsalmon.com/mundo-laboral/one-way-ticket-to-london-vente-pa-londres-pepe-documental> [consultado 23.09.2019].
- Junkerjürgen, Ralf / Sánchez Rodríguez, Julia / Bonachera Álvarez, Trinidad / Pöppel, Hubert, eds. (2015). *¿Te has venido a Alemania, Pepe? Relatos de nuevos inmigrantes españoles*. Gijón: CICEES.

- Muñoz Sánchez, Antonio (2012). “Una introducción a la historia de la emigración española en la República Federal de Alemania (1960-1980)”. En: *Iberoamericana*, 12, 46, 23-42.
- Pérez Gras, María Laura (2016). “Imagología. La evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales”. En: *Enfoques: revista de la Universidad Adventista del Plata*, 28, 1, 9-38.
- Rodgers, Eamonn (2001). “Francoist Culture”. En: Rodgers, Eamonn, ed. *Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture*. London / New York: Routledge, 206.
- Serrano, Javier (2012). “*El tren de la memoria*, los mitos de la emigración española”. En: *La República Cultural*, 23 de febrero. Disponible en: <https://larepublicacultural.es/article5409> [consultado 23.09.2019].
- Schuster, Sven (2014). “A manera de prólogo”. En: Schuster, Sven, ed. *La nación expuesta. Cultura visual y formación de la Nación en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad de Rosario, 3-8.
- Zabaleta, Alejandro (2011). “Y Pepe cogió su maleta”. En: *La Provincia. Diario de las Palmas*, 6 de febrero. Disponible en: <https://www.laprovincia.es/sociedad/2011/02/07/pepe-cogio-maleta/351693.html> [consultado 23.09.2019].

## Filmografía

- Cómo hemos cambiado. Emigrantes*. España: 2010. Duración: 30 minutos. Dirección: Anna Solana / Isabel Tojo. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/como-hemos-cambiado/como-hemos-cambiado-emigrantes/949861/> [consultado 23.09.2019].
- Historia de nuestro cine. Vente a Alemania, Pepe*. España: 2008. Duración: 8 minutos. Dirección: Francisco Quintanar. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-vente-alemania-pepe-presentacion/4681684/> [consultado 23.09.2019].
- Imágenes. Trabajadores españoles en Alemania*. España / Alemania: 1963. Duración: 11 minutos. Dirección: Christian Anwander. Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/revista-imagenes/trabajadores-espanoles-alemania/2852857/> [consultado 23.09.2019].

- One way ticket to London*. Reino Unido: 2014. Duración: 27 minutos.  
Dirección: Borja Calvín / Clàudia Mateus.
- Perdiendo el norte*. España: 2015. Duración: 102 minutos. Dirección: Nacho G. Velilla.
- El tren de la memoria*. España: 2005. Duración: 85 minutos. Dirección: Marta Arribas / Ana Pérez. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HGdjSvdNo2I> [consultado 23.09.2019].
- Vente a Alemania, Pepe*. España: 1971. Duración: 95 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Y los españoles emigraron. Una mirada actual a la emigración española*. España: 2015. Duración: 90 minutos. Ponencia de Conrado Granado Vecino en la Universidad Popular Carmen de Michelena de Tres Cantos. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NXXk6fVCEew> [consultado 23.09.2019].

**Sobre el autor:** Oleksandr Pronkevich, Dr. Prof., director del Instituto de Letras de la Universidad Nacional del Mar Negro Petro Mohyla (Mykolayiv, Ucrania). Sus principales intereses de investigación son la historia de la literatura española, el cine español, la teoría de literatura; autor de más de 150 artículos académicos y nueve libros, entre ellos: Jorge Latorre / Antonio Martínez / Oleksandr Pronkevich, eds. (2015). *El telón rasgado. El Quijote como puente cultural con el mundo soviético y postsoviético*. Pamplona: EUNSA.



## **Desmontando la identidad: la contrafigura del extranjero en la comedia española de los 80**

Daniel A. Verdú Schumann

**Resumen:** A partir del análisis de *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982) y *Amanece, que no es poco* (Cuerda, 1989), el artículo analiza cómo la comedia española de los años 80 subvierte los estereotipos identitarios asociados por el franquismo a lo español mediante la inversión del mismo mecanismo de confrontación con lo(s) extranjero(s) que había empleado el cine del régimen en su última etapa, contribuyendo con ello a disolver en democracia la noción franquista de identidad como algo fijo, heredado e inmutable.

**Palabras clave:** cine español; identidad; extranjero; Pedro Almodóvar; José Luis Cuerda

**Abstract:** This article discusses how Pedro Almodóvar's *Laberinto de pasiones* (1982) and José Luis Cuerda's *Amanece, que no es poco* (1989) subvert the allegedly quintessential Spanish identity coined by late-Francoist cinema through the inversion of its stereotypes and particularly of its dialectic confrontation with the foreign(er). In doing so, these comedies from the democratic period pull apart the very notion of identity as something fixed, inherited and immutable so dear to Franco's regime.

**Keywords:** Spanish cinema; identity; foreigner; Pedro Almodóvar; José Luis Cuerda

### **Introducción**

En los últimos años ha aumentado notablemente el interés académico por las comedias populares de los años 60 y 70, conocidas en nuestro país respectivamente como “españoladas”. Consideradas habitualmente un subgénero de –siendo generosos– escasa calidad artística y discurso profundamente reaccionario, su análisis reciente se ha centrado en su valor sociológico en tanto que representaciones de los miedos y obsesiones de los españoles ante los desafíos de la modernidad (Huerta / Pérez 2015;

2018) y en su instrumentalización para la promoción turística (Del Rey-Reguillo 2007: 2013; 2017).

No pocas de aquellas películas se estructuraban en torno al contraste, generalmente en el ámbito vacacional y playero, entre unos hombres españoles rudos, raciales y sexualmente reprimidos, aunque simpáticos y en última instancia nobles, y unas extranjeras refinadas, voluptuosas y liberadas, pero a menudo superficiales y volubles. El éxito de esta fórmula, fruto de la combinación de costumbrismo local y exotismo extranjero y de la comicidad que el choque radical entre ambos provocaba –basada en un humor sin duda tosco, pero protagonizado por actores y actrices muy conocidos y queridos por el público–, daba cuenta de cómo la mayoría de los españoles, tras treinta años de nacionalcatolicismo, continuaba viviendo en un régimen sexual, moral y religioso decimonónico, cuando no directamente medieval. Que dicho choque cultural se utilizara para provocar las carcajadas del público a través de su identificación con los protagonistas masculinos y para, en última instancia, reforzar los valores patrios de la testarudez, la honra y la tradición antes que para cuestionarlos, da buena cuenta no solo de cuán ancha era la brecha de los Pirineos, sino también de hasta qué punto el régimen había conseguido convencer a los propios españoles de las virtudes de su supuesta identidad nacional. Esta, por lo demás, parecía forjada específicamente a partir de la inversión valorativa de los clichés que sobre España circulaban en el extranjero desde al menos el s. XVIII: una suerte de *aggiornamento* en clave reaccionaria del exotismo romántico aderezado con ingredientes de la leyenda negra, por el que la religiosidad, el tradicionalismo y la antimodernidad pasaban a presentarse como algo positivo (Ortega 2012). El famoso eslogan turístico de Fraga, “Spain is different”, resumía la operación con brutal sinceridad.

En casi todas estas películas, la figura del extranjero, y sobre todo de la extranjera, se utilizaba como un cliché contra el que recortar, en negativo, la imagen de lo que entonces se llamó, a medio camino entre lo despectivo y lo piadoso, el “españolito de a pie”. Comedias como *Amor a la española* (Fernando Merino, 1967), *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968), *Manolo la Nuit* (Mariano Ozores, 1973) o *Tres suecas para tres Rodríguez* (Lazaga, 1975) se hacían eco del auge del turismo y, con él, de las diferencias de toda índole que separaban a los –y sobre todo las– turistas procedentes del norte de Europa de los españoles y españolas de la

época: desde las puramente físicas –la altura, belleza y voluptuosidad de suecas y alemanas contrapuesta a la poca estatura, la fealdad y el escaso atractivo general de Paco Martínez Soria, José Luis López Vázquez o Alfredo Landa, actores fetiche de estas producciones– hasta las caracteriales – la liberación sexual, el cosmopolitismo y la modernidad de unas turistas cuyos bikinis requirieron el consentimiento expreso de Franco, frente a la represión, la rusticidad y el atraso de unos “machos celtibéricos” tan reprimidos como catetos– (Rincón 2014: 251-265). Similares resultados daban las visiones inversas, en las que los españoles viajaban al extranjero, como la conocida *Vente a Alemania, Pepe* (Lazaga, 1971). La mujer alemana o sueca, rubia y sensual, desempeñaba invariablemente “el papel de tentadora de virtuosos hombres de familia españoles” y “representaba la amenaza definitiva contra los valores españoles” (Pack 2009: 39).

Con la reinstauración de la democracia estas producciones, enormemente populares, fueron languideciendo, si bien su éxito continuó en forma de “memoria sentimental” de buena parte de la población. Emitidas regularmente por la televisión pública (TVE) hasta que esta perdió su monopolio en 1990, continuaron durante muchos años contribuyendo a difundir una autoimagen del país más bien desoladora, incluso entre aquellos espectadores que, como el autor de estas líneas, no comenzaron a consumir cine y ver la televisión hasta entrada la democracia. Posteriormente quedaron relegadas a programas que explotaban abiertamente su lado nostálgico y sociológico, como el muy popular *Cine de barrio*, y más recientemente han pasado a formar parte de la parrilla de canales minoritarios especializados en cine español de toda índole, así como de otros de signo netamente conservador, cuando no directamente reaccionario.

El éxito de estas “españoladas”, y sobre todo su perduración en la memoria colectiva, explican también la aparición, pocos años después, de películas que invertían ingeniosamente su discurso y, con él, el argumentario franquista. Aunque, en líneas generales, el cine de la democracia se caracterizó antes por su deseo de dar cuenta del presente que por el de ajustar cuentas con el pasado, autores como Luis García Berlanga, Pedro Almodóvar o José Luis Cuerda llevaron a cabo desde finales de los años setenta y ya en los ochenta sugerentes ejercicios de relectura del cine y la

cultura típicamente franquistas, y con ello de la supuesta identidad española que ambos propugnaban. Que estos creadores tomaran la comedia como objeto de estudio y a la vez como medio de análisis no es sorprendente: no solo aquellas obras estaban grabadas a fuego en el imaginario colectivo de los españoles, sino que además el género cómico es el que mejor se presta al tipo de operaciones deconstructivas y desmitificadoras que caracterizaban dichas relecturas.

En las siguientes páginas analizaré el modo en que específicamente Cuerda y Almodóvar cuestionaban en sus películas los estereotipos identitarios franquistas asociados a lo español mediante la inversión, en diferentes niveles y gracias a las más variadas estrategias, del mismo mecanismo de confrontación con lo(s) extranjero(s) que había empleado el régimen a lo largo de las décadas anteriores. En última instancia, las películas no solo acababan echando por tierra los tópicos más manidos –el del español atrasado, reprimido y pasional, por ejemplo, frente al extranjero cosmopolita, liberado y flemático–, sino también la idea misma de una identidad fija e inmutable, fruto de la genética y el determinismo. Para demostrarlo me centraré en dos películas: *Laberinto de pasiones* (Almodóvar, 1982) y *Amanece, que no es poco* (Cuerda, 1989).

### ***Amanece, que no es poco***

La figura del recientemente fallecido José Luis Cuerda (1947-2020) no ha recibido hasta el momento, lamentablemente, excesiva atención por parte de la Academia. Cuando los investigadores se han interesado por su trabajo, se han centrado invariablemente en sus dramas ambientados en los años 30 y 40, a menudo en sintonía con la recuperación de la llamada “memoria histórica”. Por el contrario, sus comedias, pese a gozar de gran éxito entre el público, apenas han sido estudiadas. Aunque su peculiar idiosincrasia, su personal sentido del humor y la abundancia de referencias a la realidad local puedan explicar hasta cierto punto este desinterés, especialmente entre los hispanistas extranjeros, ello no deja de ser sorprendente, pues en las comedias de Cuerda puede encontrarse una crítica al pasado dictatorial de nuestro país incluso más afilada que en sus dramas.

Ese es el caso de *Amanece, que no es poco* (1989), una película que con los años ha adquirido el estatus de obra “de culto”. En otros trabajos (Verdú Schumann 2017; 2018) he analizado con cierto detalle cómo esta película, la más lograda de su director, subvierte sistemáticamente todos los valores, y muy especialmente los identitarios, asociados por el régimen franquista a lo español (o “lo hispánico”). Recordemos que la acción transcurre en un pueblo manchego donde las familias no obedecen al modelo clásico (los hombres nacen de la tierra y el adulterio está a la orden del día), donde las fuerzas del orden y la Iglesia son instituciones esencialmente racionales y dialogantes, donde las mujeres están absolutamente liberadas (votan democráticamente su papel en la sociedad como putas, adúlteras, marimachos o monjas), y donde, en definitiva, las identidades de toda índole (étnica, regional, de clase) son lábiles y abiertas. Aquí me limitaré a señalar cómo la presencia de los extranjeros ahonda precisamente en dicha subversión, desmontando los estereotipos asociados a los españoles y cuestionando por ende el carácter esencialista de la identidad.

Por los fotogramas de *Amanece, que no es poco* circulan cuatro grupos de extranjeros: uno de jóvenes estudiantes estadounidenses haciendo turismo (procedentes de “The Famous and Non-Existent University of Eaton-USA”); unos meteorólogos belgas católicos, también turistas; varios “exiliados de la política” latinoamericanos que “unos días van en bici y otros huelen bien” (concretamente “a lomo de ángel”), si bien el que vive en el pueblo es escritor; y un grupo pequeño de disidentes del coro del ejército ruso. Todos ellos aparecen en una o más ocasiones en una película en la que el adjetivo “coral” adquiere todo su sentido. Significativamente, en los títulos de crédito de la película todos ellos aparecen englobados bajo el epígrafe “extranjeros”.

Contra la opinión de una de los pocos investigadores que han analizado la película –“Cuerda introduce en el pueblo, junto con la vecindad habitual, varios grupos de ‘extranjeros’ [...] para que, [sic] el contraste de culturas provoque la risa ante el absurdo de muchas de las situaciones que se generan” (Angulo Egea 2003: 202)–, creo que la presencia de todos estos estrafalarios personajes cumple dos objetivos fundamentales más allá del humor que pueda generar. El primero es resaltar, por contraste, la normalidad de los lugareños. Aunque entre estos abundan asimismo los personajes disparatados, su excentricidad resulta a menudo positiva o al menos

inocua para la comunidad, frente al dogmatismo de los belgas (que exigen entrar en misa por ser católicos y monárquicos –“¡Fabiolá!”, exclaman ante el cura–), la inoportunidad de los rusos (que cantan y bailan *Kalinka* en plena misa), los plagios del argentino (que se dedica a irritar a sus vecinos con sus manías, entre ellas escribir novelas intelectuales que siempre resultan ser un plagio de Faulkner), y sobre todo, la arrogancia de los estadounidenses (“Nosotros somos jóvenes estudiantes de la Universidad de Eaton y estamos preparándonos para ser futuros líderes que ejerzan el poder omnímodo” [00:04:20 - 00:04:38], afirma su líder, quien jura vengarse cuando son expulsados del pueblo; cuando uno de los protagonistas, un español que da clases en Oklahoma, quiere defenderlos “porque también tienen cosas positivas”, el alcalde le espeta: “¡Vete a la mierda, hombre!” [01:29:33 - 01:29:39]).

Frente a estos personajes, que generan –quizá con la excepción del escritor latinoamericano– poca empatía en el espectador, los habitantes del pueblo poseen un indudable encanto. Se trata de campesinos humildes, pero tremendamente cultos, que sienten devoción por Faulkner, cantan en italiano cuando van al campo a trabajar, discuten en profundidad sobre los más variados temas intelectuales, y cuyo maestro emplea epítetos homéricos para referirse a sus alumnos. Al darles estas cualidades, Cuerda está desmantelando el mito del español “paleta” difundido por aquellas “españoladas”, ese hombre de pueblo bruto e inculto, encarnado a menudo por Paco Martínez Soria o Alfredo Landa, que desconfía de toda actividad intelectual y desprecia la modernidad. Los lugareños de *Amanece...* están dibujados con simpatía y cierta complejidad, mientras que los extranjeros, contrafigura de aquellos, quedan reducidos a meros estereotipos: el argentino intelectualoide, los americanos presuntuosos, el belga malencarado, los rusos gregarios y bulliciosos. La operación debe ser evidente –los extranjeros son prácticamente caricaturas, personajes de chiste– para resaltar el reduccionismo inherente a todo supuesto esencialismo nacional o identitario.

Este juego desmitificador es especialmente evidente en el caso de otro personaje que, sin ser extranjero, ostenta una posición hasta cierto punto híbrida en el pueblo. Nge Ndomo Álvarez Martínez es el lugareño encargado de hacer “estampas típicas” posando majestuosamente en el paisaje, lo cual no dejaría de ser una rareza más de la peculiar trama de la película si

no fuera porque Nge Ndomo es un mulato de tez oscura y fuerte acento caribeño, interpretado por el actor cubano Samuel Claxton, cuya filiación manchega es de todo menos evidente. La explicación que él mismo da de sus orígenes es iluminadora: “Yo heredé de mi padre el nombre, la raza y el acento; y de mi madre, los dos apellidos y el lugar de nacimiento; y que tengo mu’ buen fondo, igual que ella” (00:09:04 - 00:09:13). Considerar hereditarios tanto los rasgos biológicos (la “raza”) como los culturales (el acento, el nombre, el carácter), y además hacerlo al margen de cualquier ley genética mendeliana o darwinista, es una forma más de subrayar una vez más el deseo de disolver cualquier noción esencialista y determinista de la identidad<sup>1</sup>. En el mismo sentido apuntan las chanzas en torno a su “otredad”: después de 40 años, su tío sigue asustándose cada vez que lo ve; en un momento dado, dialoga con su pareja: “No entro [en la Iglesia] porque soy negro. / Eres minoría étnica. / Bueno, minoría étnica y negro como un tizón” (00:10:10 - 00:10:16); y llora al votar porque “es que son muchos años de lucha: Lincoln, Lumumba, Cassius Clay...”. Chistes que, por otro lado, remiten a una época en la que el carácter libertario del periodo transicional aún no había cedido su puesto a la corrección política, que habría de llegar a España ya a partir de los años 90.

Particularmente interesante resulta la inversión de roles y estereotipos que la película de Cuerda lleva a cabo, como se ha apuntado arriba, en lo referente a la imagen de la mujer. Frente a las extranjeras que despiertan la libido de los españoles reprimidos en las “españoladas” del último franquismo, la mujer exuberante que exalta los ánimos masculinos en *Amanece...* –los hombres del pueblo llegan a pedir al alcalde que “la muchacha sea comunal”, en clara referencia irónica a la rijosidad de aquellos otros filmes– no solo es española, sino que además, pese a ser de Santander, finge un fuerte acento andaluz, en referencia a la caracterización de Andalucía como la quintaesencia de la españolidad y en un claro guiño a *Bienvenido Mr. Marshall* (Berlanga, 1953). No es el único momento de la película en que un acento fingido se utiliza para ridiculizar el concepto de identidad, como demuestra Gabino Diego con su exagerada entonación norteamericana. Este recurso a los acentos para cuestionar las filiaciones

---

<sup>1</sup> En una línea similar, a una de las mujeres del pueblo se la llama “la Paddington”, quizá –no se llega a explicar– por haber estado casada previamente con un inglés o americano.

geográficas e identitarias de los personajes había sido ya explotado por Almodóvar en *Laberinto de pasiones*.

### ***Laberinto de pasiones***

El carácter deconstructivo del cine almodovariano, particularmente en lo referente a las cuestiones identitarias de género, ha sido ya puesto de relieve por numerosos autores (vid. por ejemplo, los trabajos pioneros de los hispanistas anglosajones Evans 1996, Smith 2000, D'Lugo 2006, D'Lugo / Vernon 2013). Aquí me limitaré a señalar cómo la inclusión de personajes extranjeros en *Laberinto de pasiones* contribuye a desmontar las tradicionales lecturas esencialistas sobre el pueblo español promovidas por el cine franquista. Ello se logra a partir de una dialéctica entre costumbrismo y modernidad que es característica de la España transicional –y que por tanto se encuentra también, como veremos, en otros textos de la naciente democracia–, pero cuyo origen puede rastrearse, lógicamente en una clave muy diferente, en las mencionadas “españoladas”.

La trama es de sobra conocida: Riza Niro, hijo del emperador de la ficticia nación de Tirán, y Sexilia, la hija cantante de un científico especializado en reproducción asistida, se conocen y enamoran en el alocado Madrid de los primeros ochenta. Mientras prueban suerte en el mundo de la música y su relación se complica con la entrada en escena de varios disparatados personajes –una fan de Sexilia, una psicóloga argentina, la madrastra de Riza y unos jóvenes revolucionarios *tiraníes*, entre otros–, ambos intentan encontrar una explicación a sus preferencias sexuales: él es homosexual y ella ninfómana. Finalmente, ambos resolverán sus problemas y consumarán su relación en el avión que los lleva a la isla de Contadora.

La película insiste en el carácter híbrido de la capital española desde su mismo comienzo. En él, sus protagonistas, paradigmas de la liberación sexual de la modernidad, deambulan por el Rastro, lugar castizo por excelencia, para “ligar”. Poco después, una voz telefónica informa a otro personaje de que su hijastro está en Madrid porque “tenía ganas de conocerlo; como es la ciudad más divertida del mundo y él es tan moderno...” (00:19:35 - 00:19:40). Efectivamente, el Madrid que describe Almodóvar

es divertido, pero en él los modernos aún tienen como paradigma el extranjero: cuando Riza le pide a su amigo Fabio que le cambie de *look* para pasar desapercibido, este le dice que él es “la *esthéticienne* más cotizada en las alcantarillas de New York, Los Ángeles y Berlín”, le enseña un libro de oro de la “*coiffeur* de París”, le habla en francés y le propone un “*crazy colour*” de Londres que puede ser “*shocking*” (00:25:32 - 00:26:36). En Madrid hay modernos, pero el país aún no lo es plenamente, como lo demuestra la escena en la que, al ritmo de una música felliniana, la moderna Sexilia es observada en el metro por dos españoles de rasgos “raciales”.

Al mismo tiempo, sin embargo, es un país en el que impera una libertad prácticamente absoluta. Buena prueba es la delirante trama, en la que unos radicales “islámicos” –hoy diríamos islamistas– pueden dar rienda suelta a sus pulsiones homosexuales sin que a nadie le sorprenda. Ello invierte radicalmente, y por partida cuádruple, el modelo sexual de las películas del tardofranquismo. En primer lugar, los extranjeros ahora ya no vienen a España a excitar la libido de los reprimidos españoles, sino que vienen a liberarse. Por otro lado, no son las mujeres las que viajan, sino los hombres. En tercer lugar, el deseo involucrado no es de orden heterosexual, sino homosexual. Y en cuarto y último, los extranjeros no son europeos del norte, sino que proceden de Oriente Medio. La España del macho ibérico reprimido y babeante ante las suecas se transforma, en la película de Almodóvar, en el paraíso de los *gays* persas liberados.

La elección de (T)Irán como país de origen de los protagonistas busca evidentemente marcar el contraste entre la recién inaugurada modernidad española y la represión sexual característica de un también novedoso régimen islámico: si en el segundo caso la novedad implica represión y regresión, en el primero supone libertad y progreso. El carácter transgresor de la operación se pone de manifiesto en la decoración de la habitación de Sadec, donde una foto de Jomeini comparte espacio con pósteres de Julio Iglesias, Bruce Lee y actores porno<sup>2</sup>. Cabe recordar que por aquel entonces la Revolución Islámica de 1979 había colocado Irán bajo los focos del mundo entero, y que los miembros de la familia real persa –el derrocado sah Mohammad Reza Pahlavi y su esposa Farah Diba, pero también

---

<sup>2</sup> Por aquel entonces, todavía era posible abordar el tema del islamismo con humor, como haría unos años después el propio Almodóvar al incorporar a terroristas chiítas en la trama de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).

su anterior consorte, Soraya Esfandiary– formaban parte habitual de la llamada “prensa del corazón” española, puesto que los dos primeros eran integrantes de la entonces denominada *jet-set* de Marbella. Como tal, encarnaban perfectamente esa mezcla de alta y baja cultura que podía fascinar a un autor posmoderno como Almodóvar, pero también a otros creadores de la Movida como las Costus, autores de un conocido retrato del sah y Farah Diba (y de otro de Fabiola, por cierto). En la película, las asociaciones con la familia real iraní son más que evidentes: Irán se convierte en “Tirán”, Soraya en “Toraya”, Farah Diba en “Sarah”, los Pahlevi en “Sahlevi” y Ciro Reza en “Riza Niro”. Incluso la propia trama toma prestados elementos de la vida real: Toraya –quien, como Soraya, ha sido actriz– acude a una clínica de fertilidad con el fin de concebir un hijo con el esperma del difunto sah (y más tarde de su propio hijastro); en la vida real, Soraya había sido repudiada por el emperador en 1958 por su infertilidad<sup>3</sup>.

De especial interés en el marco de este trabajo es el complejo juego de relaciones entre el origen real de los actores, la nacionalidad de los personajes que estos interpretan y su forma de hablar. Así, la emperatriz “(t)iraní” Toraya está interpretada por una actriz alemana, Helga Liné, que había desarrollado su carrera en España y que, aunque en la vida real habla un castellano excelente, aquí se expresa en una mezcla de español e italiano con marcado e incongruente acento de este último país. Su hijastro Riza Niro está interpretado por el actor español Imanol Arias, que habla sin acento alguno<sup>4</sup>, se oculta de sus perseguidores haciéndose pasar por un inglés de madre marroquí, y canta con un nombre artístico inglés, Johnny. Similares incongruencias se dan en muchos de los restantes personajes. Así, por ejemplo, los “islámicos” están interpretados, entre otros, por Antonio Banderas (Sadec) y Agustín Almodóvar (Hassan), que hablan en perfecto castellano. Por otro lado, mientras Sexilia, interpretada por la

---

<sup>3</sup> Sobre los ecos en la cultura pop española de la Revolución iraní de 1979 y del consiguiente exilio del sah véase Peiró Márquez (2015).

<sup>4</sup> En este contexto, y siguiendo las convenciones españolas, considero “neutro” o “sin acento” el castellano hablado en Madrid. Nótese que las incongruencias en torno a los acentos se reflejan también en la trama: la asistente de Sexilia identifica correctamente a Riza Niro como “un chico extranjero” tras hablar con él por teléfono, pese a que en modo alguno puede deducirse su origen por su voz.

argentina Cecilia Roth –nótese la similitud entre ambos nombres, que abunda en el juego referencial entre actores y personajes–, carece de acento reconocible, la asistente de su padre, interpretada por la española Marcela Amaya, habla con forzado e inverosímil acento cubano. Pero Roth es solo una de las tres actrices argentinas de la película: Ofelia Angélica es la psicóloga lacaniana que trata a Sexilia –“Madrid estaba lleno de psicólogos argentinos y me gustaba como tónico”, dirá Almodóvar (cit. en Vidal 1988: 59)– y Zulema Katz es una de sus pacientes; la primera carece de acento reconocible, pero la segunda emplea una marcada entonación argentina<sup>5</sup>.

Como en *Amanece...*, el desprecio por la verosimilitud o siquiera la coherencia entre acentos y nacionalidades apunta al carácter artificioso, y por tanto manipulable, de toda identidad. E igual que en la película de Cuerda, tampoco en *Laberinto...* el físico determina la identidad. En un momento dado, un personaje que está buscando a los “islámicos” explica, repitiendo la habitual confusión entre religión y etnia: “Islámico es como árabe, de piel oscura y muy moreno”; a lo que le responden: “Por aquí pasa gente muy morena y muy rara” (01:23:19 - 01:23:26). Cuando cree haberlos descubierto, su pareja replica: “¡Que esos no son, hombre, que esos son de Madrid!” (01:26:15 - 01:26:24), subrayando así que nada diferencia exteriormente a un español de un habitante de Oriente Medio.

Por lo demás, estos juegos entre el origen de los actores y el de sus personajes son habituales en Almodóvar: recuérdese la presencia del mexicano Gael García Bernal en *La mala educación* (2004) o la del argentino Darío Grandinetti en *Hable con ella* (2002), ambos sin acento; o a Carmen Maura haciéndose pasar por rusa –tras valorar varias identidades y considerar que es la que mejor le encaja– en *Volver* (2006). De hecho, como es bien sabido, dichos devaneos en modo alguno se limitan a la identidad “geográfica”: como Cuerda, el proceso de desmitificación identitario que propone Almodóvar en esta y muchas otras películas suyas se extiende, a

---

<sup>5</sup> Angélica y Katz fueron solo dos de los muchos actores y actrices argentinos que llegaron a las pantallas españolas en la segunda mitad de los sesenta y primeros setenta huyendo de las dictaduras de Onganía y Videla. Quizá quepa ver la referencia a los “exiliados de la política” de *Amanece...*, y sobre todo la presencia del escritor Bruno, interpretado por el argentino Arturo Bonín, como un guiño metafílmico a aquella realidad (aunque Bonín nunca se exilió).

menudo a través de complejos juegos performativos en sintonía con las tesis de Butler (2006), a otras facetas, como el físico, la orientación sexual o el género, llegando en ocasiones a desmontar completamente el concepto mismo de identidad. Así lo demuestra de forma paradigmática el personaje de Queti en *Laberinto...*, la fan de Sexilia que acaba operándose para asumir la identidad de la cantante<sup>6</sup>.

Siendo importantes estos juegos deconstructivos, la elección por parte de Almodóvar de la alemana Helga Liné posee especial relevancia en el contexto de este trabajo. Por un lado, su presencia conecta directamente *Laberinto...* con las “españoladas”, pues la larga carrera de esta actriz en España se construyó, en buena medida, sobre la explotación de su rotundo físico en obras como *Los días de Cabirio* (Fernando Merino, 1971), la mencionada *Tres suecas para tres Rodríguez o Pepito Piscinas* (Luis María Delgado, 1978), en las que invariablemente encarnaba a exuberantes turistas foráneas, así como en películas de terror y subproductos eróticos que en ocasiones rozaban el “destape”. Su presencia aquí en otro papel de extranjera, seductora pero ya abiertamente malvada, evoca claramente aquellos otros personajes. El propio Almodóvar definió *Laberinto de pasiones* como una “comedia disparatada” muy influida por el cine de su niñez (cit. en Vidal 1988: 43-44), y explicó sobre la elección de Liné:

Helga pertenece a una generación de actrices que me gusta mucho. Helga y Katia Loritz, por sus orígenes germanos, representaban un poco el mal, lo que podría ser el mal en los años sesenta, una cosa muy *kitsch* que me hacía mucha gracia. Tenían esa cosa un poco intrigante de las extranjeras que fuman, las mujeres de las que se enamoraba el protagonista pero con las que nunca se casaba. Eran distantes, calculadoras, muy elegantes. Me divertía mucho que ésa fuera la representación del mal para mi infancia. Eran las perversas. Escogí a Helga para hacer de Toraya porque además tenía un aire principesco que le iba

---

<sup>6</sup> Para Moreiras-Menor, la operación de Almodóvar consistiría en proponer una “modernidad homogeneizante que cancela desde el acento extranjero hasta el color de la piel”, estableciendo “la posmodernidad como discurso de borrado de la diferencia, de cualquier orden que esta sea” e imponiendo, finalmente, “la pura identidad del mercado y del consumo” (2014: 149). Creo que, en el contexto en el que trabaja este primer Almodóvar, esta interpretación final en clave neoliberal debe ser sustituida por otra en términos históricos y antiautoritarios.

muy bien al personaje. [...]. Nunca la he doblado [...] tenía un acento muy raro, entre andaluz y no se sabe el qué (cit. en Vidal 1988: 46-47).

Me gustaría, para terminar, proponer un intertexto que en mi opinión evidencia ulteriormente el carácter deconstructivo de la operación almodovariana. Es más que plausible que la presencia combinada de Helga Liné y Ofelia Angélica en *Laberinto...* se debiera también a su participación, tan solo unos meses antes, en la celeberrima serie *Verano Azul* (Antonio Mercero, 1981), en la que interpretaban a sendas madres de dos chicos de la pandilla. A la vista del enorme éxito popular de la serie, es probable que Almodóvar decidiera utilizar a dos de sus protagonistas para subrayar, metafílicamente, hasta qué punto su película, como la mayoría de sus primeras obras, subvertía el modelo de familia tradicional, ese que en la serie aparecía en su versión más costumbrista, la veraniega. Dentro de esta lógica, no creo casual que la escena principal de la película, el *flash-back* en el que se revela el trauma original de Sexilia y Riza, ocurra en una playa, lugar donde transcurría buena parte de *Verano Azul*, y que en ella participe Liné como una de sus protagonistas y Angélica como la psicóloga inductora del recuerdo. En última instancia, la temática sexual y edípica de la película de Almodóvar conectaba abiertamente con el despertar erótico y la complejidad de las relaciones paterno y materno-filiales que la serie abordaba, en un ejemplo paradigmático del aperturismo que la democracia traía también a la televisión pública. En el primer capítulo de la serie, sin ir más lejos, se mostraba una secuencia de despertar amoroso entre un chico y una chica que bien podría haber servido de inspiración para la mencionada escena de la playa de la película de Almodóvar, en la que dicho despertar adquiriría connotaciones patológicas.

Fue precisamente el abordaje de cuestiones más o menos delicadas, cuando no abiertamente tabú bajo el franquismo (el despertar a la sexualidad, la maternidad en solitario, las diferencias generacionales, las cuestiones de clase), lo que convirtió entonces a *Verano Azul* en un éxito y hoy en un producto cultural privilegiado para entender las transformaciones de la época. Porque, a su vez, *Verano Azul* abordaba, en un registro infantil y juvenil y en clave de comedia dramática, muchas de las temáticas que aquellas películas del landismo veraniego trataban con sal gruesa y espíritu reaccionario, como la dicotomía campo/ciudad, la tensión entre

tradición y modernidad –encarnada por ejemplo en las distintas parejas de padres– o la gestión del deseo; todo ello en un país en plena transformación. En este sentido, el éxito de la serie se debió sin duda a su capacidad de combinar el costumbrismo local con la modernidad a la que se abría el país. Es decir: lo mismo que hacían las “españoladas”, pero en una clave relativamente seria, progresista y sobre todo consensual (Aït Bachir 2018), en vez de burlesca y retrógrada. Que la celeberrima sintonía de la serie, que toda mi generación sabe silbar, fuese obra del compositor Antón García Abril, autor asimismo de las pegadizas bandas sonoras *dabadaba* de muchas de aquellas comedias, como *El cálido verano del Sr. Rodríguez* (Lazaga, 1965) o las mencionadas *El turismo es un gran invento*, *Vente a Alemania*, *Pepe* o *Manolo la Nuit*, no hace sino confirmar este vínculo en su vertiente más ligera y *pop*.

Querría finalmente mencionar una última obra que refuerza esta cadena intertextual forjada en torno a la presencia común de Helga Liné en *Laberinto de pasiones*, *Verano Azul* y las “españolada” tardofranquistas. El mismo año de 1982 que se estrenaba la película de Almodóvar, la actriz alemana protagonizaba *Playa Azul* (Jaime Jesús Balcázar, 1982), un oscuro subproducto erótico en el que una serie de extranjeras maduras iban de vacaciones a España en busca de jóvenes para satisfacer sus apetitos. Ni el título ni la trama dejan lugar a dudas sobre la intención de sus creadores de conectar, de manera no menos perversa que Almodóvar, pero mucho más tosca y superficial, con la obra de Mercero, así como con otro “clásico” de la época sobre el despertar a la sexualidad, *El lago azul* (Randal Kleiser, 1980), al que por cierto también la serie española recordaba por momentos. Ello prueba hasta qué punto este juego cruzado de referencias fílmicas e intertextuales, que hoy puede parecer algo forzado, era sin embargo una práctica habitual en la época transicional.

Así parece confirmarlo una última referencia cruzada. *Amanece... y Laberinto...* tan solo comparten un actor, Luis Ciges. La disparatada pregunta que este hace a su hijo en la película de Cuerda cuando ambos se ven obligados a dormir juntos (“Supongo que me respetarás, ¿eh, Teodoro?” [00:36:51 - 00:36:54]) bien podría ser una cita al papel del mismo actor en *Laberinto...*, donde Ciges confundía a su hija con su mujer y la violaba regularmente (en otro ejemplo flagrante de la falta de corrección política que caracterizaba la época). Si por un lado el plausible guiño interfílmico

abona nuestra lectura conjunta de las dos películas, por otro el cuestionamiento de la sexualidad normativa que supone el uso cómico del incesto subraya el carácter eminentemente subversivo de ambas propuestas.

## Conclusiones

En una primera lectura es evidente que tanto José Luis Cuerda como Pedro Almodóvar están utilizando la contrafigura del extranjero en un sentido inverso al que tenía en el cine “Spain is different” de Pedro Lazaga, en la medida en que ambas películas rechazan de plano esa variante racial y grotesca de la identidad española propuesta por el cine tardofranquista. Al español atrasado y reprimido de aquellas películas Cuerda contrapone un campesino ilustrado y liberado, y Almodóvar, un joven cosmopolita y libertario. A la extranjera exótica y moderna que las habitaba, Cuerda contrapone versiones caricaturescas de arquetipos nacionales, mientras Almodóvar invierte hasta el delirio sus supuestas características políticas, sexuales y religiosas.

Una segunda lectura que atienda también al juego entre actores y personajes que ponen en escena ambos directores evidencia que en realidad la operación va mucho más allá: supone una apuesta por la disolución de la idea misma de identidad entendida como herencia biológica o social inmutable. Como alternativa, ambas películas, al igual que otras de sus directores, defienden la identidad como el resultado de un acto volitivo: una auto-construcción basada en elecciones voluntarias en todos los campos, desde el origen geográfico hasta la orientación sexual, pasando por la extracción social, el acento o la carga genética. En el contexto de la recién estrenada democracia española, estas propuestas subversivas en clave de humor deben entenderse no solo como un rechazo explícito al determinismo, la moral y el orden social franquistas, sino también como un acto simbólico que en cierto modo anticipaba, al igual que otras manifestaciones de la época, el deslizamiento de los debates identitarios de lo nacional a lo biopolítico que tendrá lugar a partir de la década siguiente.

Que ambos autores sean además manchegos, y que esta –La Mancha– sea una región tradicionalmente poco confrontada con la alteridad del extranjero, no hace sino subrayar el carácter eminentemente conceptual

de la operación. En esta misma dirección apunta también la peculiar relación entre la realidad y ficción, a medio camino entre la socarronería y el absurdo, que caracteriza ambas obras, a cuya filiación cervantina por cierto resulta difícil resistirse, y que recientemente se ha querido interpretar como el fundamento de un supuesto y controvertido “humor manchego”. Más allá de la pertinencia de dicho concepto, no es evidentemente casual que sean precisamente dos autores procedentes de una España interior y eminentemente rural los encargados de desmontar en los años ochenta unos prejuicios construidos, durante las dos décadas anteriores, precisamente en torno al estereotipo del hombre de pueblo<sup>7</sup>.

## Bibliografía

- Aït Bachir, Nadia (2018). “De familia tradicional a familia moderna. Para unas representaciones consensuales en ‘Verano azul’”. En: Janquart-Thibault, Aline / Orsini-Saillet, Catherine, eds. *Histoires de famille(s) dans le monde hispanique contemporain*. Paris: Orbis Tertius, 193-205.
- Angulo Egea, María (2003). “Reforma, ruptura y olvido en la transición democrática española: de *Intersecciones* a *Amanece que no es poco* [sic]”. En: *Salina: revista de lletres*, 17, 193-206.
- Butler, Judith (2006). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Cuerda, José Luis (2013). *Amanece, que no es poco*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- Del Rey-Reguillo, Antonia, ed. (2007). *Cine, imaginario y turismo. Estrategias de seducción*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Del Rey-Reguillo, Antonia, ed. (2013). *Turistas de película. Sus representaciones en el cine hispánico*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Del Rey-Reguillo, Antonia, ed. (2017). *Viajes de cine. El relato del turismo en el cine hispánico*. Valencia: Tirant Humanidades.

---

<sup>7</sup> Muchos años después, uno de los humoristas asociados a esta variante regional del humor, José Mota, afirmaba: “Utilizo la ironía para reivindicar que debajo de la boina se ha escondido durante años mucho talento. Eso es el humor manchego” (González 2009).

- D'Lugo, Marvin (2006). *Pedro Almodóvar: Contemporary Film Directors*. Chicago: University of Illinois Press.
- D'Lugo, Marvin / Vernon, Kathleen, eds. (2013). *A Companion to Pedro Almodóvar*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Evans, Peter (1996). *Women on the Verge of a Nervous Breakdown*. London: BFI.
- González, Maribel (2009). "El misterioso caso del humor manchego". En: *El Mundo Magazine*, 26 de abril. Disponible en: <https://www.elmundo.es/suplementos/magazine/2009/500/1240559897.html> [consultado 01.07.2020].
- Huerta Floriano, Miguel Ángel / Pérez Morán, Ernesto (2015). "De la comedia popular tardofranquista a la comedia urbana de la transición: Tradición y modernidad". En: *Historia Actual Online*, 37, 2, 201-212.
- Huerta Floriano, Miguel Ángel / Pérez Morán, Ernesto (2018). "La comedia subgenérica de la Transición española: Paradojas en la tormenta". En: *Historia y comunicación social*, 23, 2, 389-404.
- Moreiras-Menor, Cristina (2014). "Laberinto de pasiones. Lógicas de mercado global y simulacro identitario". En: *Miríada hispánica*, 8, 135-152.
- Ortega, María Luisa (2012). "De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales". En: Lie, Nadia / Mandolessi, Silvana / Vanderbosch, Dagmar, eds. *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Bruxelles: Peter Lang, 99-118.
- Pack, Sasha D. (2009). "Turismo y cambio político en la España de Franco". En: Townson, Nigel, ed. *España en cambio. El segundo Franquismo, 1959-1975*. Madrid: Siglo XXI, 23-47.
- Peiró Márquez, Marisa (2015). "Del pop al kitsch: una Movida iraní". En: *Ecos de Asia*, 31 de enero. Disponible en: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/del-pop-al-kitsch-una-movida-irani/> [consultado 01.07.2020].
- Rincón, Aintzane (2014). "La aventura romántica entre el 'macho ibérico' y la turista alemana". En: Rincón, Aintzane, ed. *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales / Universidad Santiago de Compostela, 251-265.

- Smith, Paul Julian (2000). *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London / New York: Verso.
- Verdú Schumann, Daniel A. (2017). “Una visión alternativa de 1492: *La marrana* (Cuerda, 1992)”. En: Camarero Gómez, Gloria / Sánchez Barba, Francesc, eds. *V Congreso Internacional de Historia y Cine: Escenarios del cine histórico*. Getafe: Universidad Carlos III, Instituto de Cultura y Tecnología, 1219-1232. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10016/24875> [consultado 01.07.2020].
- Verdú Schumann, Daniel A. (2018). “Hibridar géneros para subvertir valores: *Amanece, que no es poco* (José Luis Cuerda, 1989)”. En: Strosetzki, Christoph, ed. *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*. Berlin / Boston: De Gruyter, 360-374.
- Vidal, Nuria (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Destino.

## Filmografía

- Amanece, que no es poco*. España: 1989. Duración: 110 minutos. Dirección: José Luis Cuerda.
- Amor a la española*. Argentina / España: 1967. Duración: 97 minutos. Dirección: Fernando Merino.
- Bienvenido Mr. Marshall*. España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- El cálido verano del Sr. Rodríguez*. España: 1965. Duración: 79 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- El lago azul*. Estados Unidos: 1980. Duración: 101 minutos. Dirección: Randal Kleiser.
- El turismo es un gran invento*. España: 1968. Duración: 92 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Hable con ella*. España: 2002. Duración: 112 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- La mala educación*. España: 2004. Duración: 106 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- Laberinto de pasiones*. España: 1982. Duración: 100 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- Los días de Cabirio*. España: 1971. Duración: 97 minutos. Dirección: Fernando Merino.

- Manolo la Nuit*. España: 1973. Duración: 91 minutos. Dirección: Mariano Ozores.
- Mujeres al borde de un ataque de nervios*. España: 1988. Duración: 88 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.
- Pepito Piscinas*. España: 1978. Duración: 80 minutos. Dirección: Luis María Delgado.
- Playa Azul*. España: 1982. Duración: 75 minutos. Dirección: Jaime Jesús Balcázar.
- Tres suecas para tres Rodríguez*. España: 1975. Duración: 90 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Vente a Alemania, Pepe*. España: 1971. Duración: 95 minutos. Dirección: Pedro Lazaga.
- Verano azul*. España: 1981-1982. Dirección: Antonio Mercero.
- Volver*. España: 2006. Duración: 110 minutos. Dirección: Pedro Almodóvar.

**Sobre el autor:** Daniel A. Verdú Schumann es Doctor en Filosofía por la UNED y Profesor Visitante Lector en la UC3M. Su campo de estudio es el arte, el cine, la crítica y los estudios culturales desde 1960 en adelante, fundamentalmente en España e Iberoamérica. Entre sus trabajos pueden citarse *Descubrir el cuerpo. Estudios sobre la corporalidad en el género negro en Chile, Argentina y México* (ed. 2017), *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile* (ed. 2013) o *Crítica y pintura en los años ochenta* (2007).



## **“Extranjeros en tiempos revueltos”: figuras de lo extraño/extranjero en la telenovela *Amar en tiempos revueltos***

Karen Genschow

**Resumen:** El artículo propone una lectura de la telenovela española *Amar en tiempos revueltos* a partir de las figuras “extranjeras” que aparecen a lo largo de las primeras tres temporadas. Estas vienen a “revolver” de diferentes maneras la sociedad franquista de posguerra, articulando conflictos socio-históricos en la trama, pero remitiendo también a problemas actuales. El marco conceptual está conformado por el género –“extranjero asimilado” a su vez en España– que con su código narrativo particular estructura los conflictos y sus soluciones.

**Palabras clave:** posguerra; conflictos históricos; extranjeros; telenovela; memoria

**Abstract:** The article analyses the “foreign” characters that appear throughout the first three seasons of the Spanish telenovela *Amar en tiempos revueltos*. These characters come to “stir” the Francoist post-war society in different ways, articulating socio-historical conflicts in the plot, but also referring to current problems. The conceptual framework is shaped by the genre itself – an “assimilated foreigner” in Spain – which, with its particular narrative code, structures the conflicts and their solutions.

**Key Words:** post-war; historical conflicts; strangers; telenovela; memory

### **Introducción: extranjero/as en tiempos revueltos**

La telenovela española *Amar en tiempos revueltos* narra en siete temporadas (2005-2012)<sup>1</sup> una historia de época que se extiende desde la Guerra Civil hasta fines de los años 60 –y no está de más decir que lo hace en clave melodramática–. Las tramas y los personajes centrales son, como

---

<sup>1</sup> Desde 2013 hasta hoy, se emite una telenovela derivada de *Amar en tiempos revueltos*, titulada *Amar es para siempre* en el canal Antena 3.

corresponde al formato, ficcionales, pero hay una serie de elementos (escenarios, vestuarios, incluso el lenguaje) que otorga un marco histórico “autentificador”. Este afán de referencialidad histórica se expresa también en el recurso a fragmentos documentales que estructuran y a la vez autentifican la narración. Lo “auténtico” se articularía, finalmente y en palabras de los mismos productores, como “verdad de los sentimientos” (cit. en Smith 2009: 124); es decir, lo “auténtico” proporciona o procura proporcionar una enseñanza por medio de las emociones.

Pese a que la España franquista se caracteriza por su homogeneidad, como remarca Huguet (2016: 38), o al menos su pretensión de homogeneidad, encontramos en las primeras tres temporadas figuras “extranjeras”<sup>2</sup> que se convierten, en diferente medida, en “cuerpos extraños”, alrededor de los cuales se cristalizan conflictos de la sociedad española represiva y cerrada. En tanto ficción histórica, *Amar...* media entre diferentes temporalidades concretas y delimitadas, por lo que estos extranjeros apuntan no solo a los conflictos históricos que se podrían considerar superados o cerrados, sino que en varios casos aluden a problemas vigentes en el mismo período de producción (o sea, en la actualidad), por ejemplo, al tema de la migración latinoamericana hacia España.

Mediante las configuraciones de lo extraño/extranjero, la serie contribuye –como puede hacerlo cualquier confrontación narrativa entre lo “propio” y lo “otro”/extraño– a una perfilación de un espacio marcado como nacional, y en relación con las audiencias, a la construcción de un espacio de identificación, como acota Chicharro:

The references to a common language, a shared territory, to the history and customs of a people as well as social concerns, can be used in the context of television fiction to evoke in the viewer the idea of belonging to one shared nation. Television fiction can be used as a story in which people of the same ethnic origin, with the same language and traditions (nation), can be reflected and feel recognised (2012: 212).

En lo sucesivo revisaré, sobre el fondo de las especificidades de la narrativa telenovelesca y melodramática, algunos de estos personajes extran-

---

<sup>2</sup> Aunque también hay figuras de extranjero/as en las restantes cuatro temporadas, por razones de extensión no se estudiarán en este artículo.

jeros, que se perfilan en dos líneas diferentes: primero, en relación con una crítica social más inmediata y actual y, segundo, en cuanto a la dimensión histórica del discurso social, en el que se despliega de modo más mediado e indirecto una mirada crítica a un período marcado como “atrasado” y “retrógrado”. Estas representaciones abogan –implícitamente– por una política de la memoria y, a la vez, ofrecen tanto una lectura “correcta” y consensual sobre el pasado nacional, como la satisfacción de presenciarlo desde un presente diferente y moderno.

### **Telenovela/melodrama en España: un extranjero latinoamericano**

Para poder analizar adecuadamente las tramas de los extranjeros en la serie, conviene señalar algunas características del tipo de narrativa en la que se inscribe el argumento más histórico y sociopolítico de *Amar...*: el melodrama en su formato específico, la telenovela. Paul Julian Smith advierte, en relación con el formato específico de *Amar...*, la “conexión innovadora entre dos tipos o ‘matrices’ de telenovela” (2009: 122) que provienen del modelo latinoamericano y del catalán, de corte más realista, combinando así “melodrama y realismo social [...] desde el punto de vista temático [y] también [...] desde el punto de vista estilístico, en lo que Martín-Barbero llama su ‘composición textual’” (130). No obstante, Smith sugiere que, pese a esta combinación de matrices y, por tanto, variación respecto a la telenovela latinoamericana, algunos elementos fundamentales permanecen: “A pesar de su enfoque sociopolítico, *Amar en tiempos revueltos* no abandona los elementos esenciales del drama romántico, incluso del melodrama, que parecen anteceder el nuevo realismo de la telenovela” (122).

La tensión clave que sostiene la telenovela, según Susana Arroyo, se articula entre innovación y repetición: “su carácter serial celebra la repetición de unos esquemas constantes que se dan una y otra vez a lo largo de numerosos capítulos –y de unas telenovelas a otras– con variaciones temáticas” (2006: 2). La trama telenovelesca se desarrolla por definición en torno a una historia de amor, pero no un amor cualquiera, sino “un amor que cueste alcanzar, mantener, recuperar” (Mazziotti 1996: 14).

Chicharro señala, en esta línea, que la telenovela “dramatiza, sobre todo, las dificultades y conflictos románticos, de ahí que suela estructurar su trama principal en torno a un triángulo amoroso” (2011: 190). Veremos a continuación que el triángulo amoroso efectivamente marca de manera fundamental la historia de uno de los personajes “extranjeros” de la serie, traduciéndolo a una configuración histórico-política particular, relacionada con la resistencia después de la Guerra Civil.

La telenovela, como género latinoamericano por excelencia –con su historia y sus códigos particulares en cada país productor–, constituye un tipo de relato específico, y, en este sentido, está provisto de una memoria colectiva genérica compartida por los televidentes reunidos alrededor del televisor, como sostiene Sciacca: “la telenovela réunit toute une mémoire collective de certaines pratiques culturelles en Amérique latine” (2012: 92). Es relevante, en este contexto, el concepto de mediación desarrollado por Martín-Barbero, quien atribuye a los medios de masas en América Latina la función de proporcionar modelos para integrar los conflictos y roces (también en relación con la idea de nación) en la vida cotidiana desde una particular afectividad. Para estudiarla, Martín-Barbero aboga por una

crítica capaz de distinguir la indispensable denuncia de la complicidad de la televisión con las manipulaciones del poder y los más sórdidos intereses mercantiles –que secuestran las posibilidades democratizadoras de la información y las posibilidades de creatividad y de enriquecimiento cultural, reforzando prejuicios racistas y machistas y contagiándonos de la banalidad y mediocridad que presenta la inmensa mayoría de la programación– del lugar estratégico que la televisión ocupa en las dinámicas de la cultura cotidiana de las mayorías, en la transformación de las sensibilidades, en los modos de construir imaginarios e identidades (Martín-Barbero / Rey 1999: 18).

El concepto de mediación, en el caso de la televisión (y, en particular, de las telenovelas), se refiere a que esta “es medio no sólo en el sentido instrumental –medible en los efectos que produce– sino en el más profundamente cultural de mediación entre la realidad y el deseo, entre lo que vivimos y lo que soñamos” (Martín-Barbero / Muñoz 1992: 15). Este estudioso concibe, por tanto, la televisión y, específicamente, las teleno-

velas, como fundamentales para “la constitución de imaginarios colectivos desde los que las gentes se reconocen y representan lo que tienen derecho a esperar y desear” (Martín-Barbero / Rey 1999: 17). Es en este sentido que la telenovela ha ocupado un papel clave en las modelaciones de identidades colectivas pensadas desde la cultura popular, tal como se plasma en el “drama del reconocimiento” como elemento narrativo estructural: “lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una *lucha por hacerse reconocer*” (Martín-Barbero 1987: 244).

La estructura clásica de la telenovela, según Sciacca, está conformada por dos ejes: la oposición entre ricos y pobres y entre buenos y villanos (2012: 74). Arroyo agrega que la distribución clara de la integridad moral, en este último eje, es fundamental:

Así, mientras que los villanos serán siempre lujuriosos e infieles, bebedores, glotones y vocingleros, la pareja de héroes, incluso si están casados o prometidos con otros, sólo tendrá relaciones sexuales entre sí y serán austeros en sus costumbres (2006: 6).

Veremos que esta configuración se conjuga de otro modo en el caso de la tercera temporada, la cual se analizará más en detalle en el apartado 4. La narración telenovelesca termina con el restablecimiento del equilibrio moral, que funciona a la vez como “premio” para los televidentes, como argumenta Mazziotti:

No sólo es un premio a los personajes –que lucharon, vencieron obstáculos, sufrieron– sino a las audiencias. Porque no se acompaña una telenovela todos los días, durante meses, para ver que la pareja no se reúne, no inicia un camino de felicidad, o que los malvados no reciben el castigo que merecen. En ese espacio de ficción –y tal vez únicamente allí– hay justicia. Hay lugar para la felicidad (1996: 16).

Un núcleo central de todo relato telenovelesco es el secreto, que está relacionado a la vez con el silencio y que a menudo se articula como “origen familiar misterioso”, en el caso del o de la protagonista: “fue secuestrado de bebé, cree ser huérfano pero sus ricos padres lo han buscado

siempre, tiene un hermano que no conocía, etc.” (Arroyo 2009: 6). Según Mazziotti, este secreto a menudo se conjuga con el elemento mencionado anteriormente, el del “drama del reconocimiento que por lo general se concretiza en las preguntas: ‘¿De quién soy hija (o hijo)?’ y ‘¿Dónde está mi hija (o hijo)?’” (1996: 14). Si bien en algunas temporadas de *Amar...* encontramos estos elementos, veremos que este “secreto” se articulará también de otro modo.

Los afectos que produce el melodrama –que, como demuestran Hanich y Menninghaus (2014) en el microanálisis de otra narración melodramática, consisten en una gama variada de sentimientos y no solo de lágrimas– conllevan un efecto que Williams describe como:

the achievement of a felt good, the merger –perhaps even the compromise– of morality and feeling into *empathetically imagined communities* forged in the pain and suffering of innocent victims and in the action of those who seek to rescue them (2001: 21, las cursivas son mías).

Los afectos suscitados por *este* melodrama pueden, por tanto, estar al servicio de *otros* objetivos, como la producción de una comunidad de recordación (de un pasado cercano, pero no elaborado del todo) mediante la empatía. Y, como veremos a continuación, la base para esto está en la coincidencia casi asombrosa entre ciertos elementos estructurales de la telenovela (y el melodrama) y ciertas constelaciones histórico-políticas que se presentan en varias temporadas de *Amar...*, como afirma también Smith en relación con la primera temporada, en la que “los elementos melodramáticos y los históricos se refuerzan mutuamente” (2009: 129). Según Elena Galán (2007), en la telenovela se encuentran, además, una serie de referencias al presente en un sentido muy concreto, algunas de las cuales se apuntarán dentro del análisis.

Finalmente, son de interés algunas consideraciones sobre el género de la telenovela en España que guardan una relación particular con el tema de la extranjería. Según Chicharro, este formato televisivo ha pasado

por su institucionalización en múltiples dimensiones: como fórmula estandarizada de producción, como producto obligado en las parrillas

televisivas, y como texto cuyas marcas son reconocibles y apreciadas por un público ya socializado en el modelo (2011: 190).

Es muy reveladora, en este contexto, la trayectoria de la telenovela en España y que Chicharro traza “desde su irrupción como formato ajeno, en 1986, hasta su consolidación, a partir de 2001, como soporte portador de imágenes autorreflexivas para el conjunto de la sociedad española” (2011: 192). Es decir, la telenovela puede considerarse en sí misma como un formato “extranjero” que, desde los años 80, “conquista” el mercado televisivo español y desde entonces se ha venido “asimilando” y nacionalizando. En esta dirección van también las reflexiones de Mazziotti sobre la primera fase –de “irrupción”, según Chicharro–, las cuales se refieren a la recepción del formato en España, asociada con la del boom de la literatura latinoamericana desde los años 1960:

De alguna manera, pareciera que lo que se espera de Latinoamérica es la exuberancia descrita por los cronistas o el desborde del ‘macondismo’. En esta línea se inscribe la expresión ‘la venganza de Moctezuma’, con que algunos periodistas españoles se refirieron a la invasión de telenovelas mexicanas y venezolanas en España a comienzos de los 90, coincidente con la preparación de los festejos del V Centenario. Se trataría de una especie de ‘conquista al revés’, donde los antiguos conquistadores europeos compran ahora espejitos de colores (1996: 38).

En las reflexiones finales, se esbozará un posible vínculo entre estas coordenadas relacionadas con la historia (y el desplazamiento, o sea, la “extranjería”) de un formato, la telenovela, y otra configuración histórica: aquella a nivel de contenido de la narración de *Amar en tiempos revueltos*.

### **Extranjeros/as secundario/as en *Amar en tiempos revueltos* (temporadas 1 a 3)**

En cuanto al enfoque temático de la representación de lo extraño/extranjero, revisaré en este apartado brevemente las apariciones secunda-

rias de algunas figuras de extranjeros; en el siguiente apartado se profundizará el análisis de un personaje protagónico extranjero.

El primer ejemplo que resulta de interés es el del exbrigadista inglés, Charles, en la primera temporada. Su entrada en la narración aparece como perfectamente “normal” y coherente: junto a Antonio, el protagonista, está preso en la cárcel, una vez perdida la guerra. De hecho, su “extranjería” está marcada tan solo por un tenaz acento inglés (aunque el actor que lo representa es catalán). Su lucha por la causa republicana, que continuará después de la derrota como espía para el MI6 inglés, lo hace integrarse sin mayores problemas en la sociedad española, aunque esta haya cambiado por completo después de la guerra. Su relativa “normalidad” indica el cambio que sufrió “lo extranjero” desde la República hasta la dictadura: en la República, por construirse sobre valores como la democracia y la heterogeneidad, se reservó también un lugar para los extranjeros comprometidos con la causa justa.

La historia de Charles remite, así, de manera un poco nostálgica, a aquellos tiempos ya pasados cuando en España eran bienvenidos los extranjeros y cuando los españoles y los brigadistas luchaban codo con codo, unidos por la causa. Una vez instalado el franquismo, este aprecio por lo extranjero cede lugar a la valoración de lo español y autóctono, como se ve con mayor claridad en los siguientes casos. Charles es, además, al menos en las primeras tres temporadas, el único hombre extranjero –aunque sí aparecen otros “extraños”<sup>3</sup>–. Este hecho, así como su perfecta integración, remiten de manera oblicua a las dificultades con las que se tendrán que enfrentar las mujeres extranjeras, ya que es el cuerpo femenino el que se ve sometido a un disciplinamiento constante en el contexto de un régimen que celebra el cuerpo nacional sano, liberado y limpio de “influencias” extranjeras nocivas –en el que el cuerpo femenino funciona como *pars pro toto*–.

El primer ejemplo femenino es la mujer argelina del villano de la primera temporada, Rafael. Ella, Laila, es musulmana, usa velo y es, en sus pocas apariciones en el barrio, objeto de los cotilleos de las vecinas coto-

---

<sup>3</sup> Como extraños –también en el sentido de la ideología franquista, con su fuerte impronta católica– aparecen, por ejemplo, el personaje secundario Sito Robles, homosexual, y los miembros de la resistencia armada que arriesgan sus vidas, sobre todo en la tercera temporada.

rras que no faltan en la trama más costumbrista de la serie. La mujer aparece como sumisa –de hecho, él la presenta como su criada– y de buen corazón, y logra, al menos momentáneamente, apaciguar el rencor de Rafael y volverlo, si no bueno, sí menos “malo”. Este desarrollo pone en peligro la estructura narrativa y, en consecuencia, ella muere de una enfermedad pulmonar a los pocos capítulos.

En la tercera temporada aparece como personaje secundario Celia, la mujer cubana del camarero Jacinto, quien a su vez es un personaje estable desde la segunda temporada. Ella ha sido cantante en Cuba, y en Madrid consigue, de momento, solo un trabajo como encargada de los lavabos del bar, en el cual, en realidad, quisiera cantar. Ella aparece literalmente como un cuerpo extraño: además de ser mulata, es más alta que su marido, y con su belleza “exótica” parece una especie de “flor de otro mundo”<sup>4</sup>. Las miradas curiosas y el racismo que sufre a diario por su color de piel en una España reacia a lo extraño y extranjero son enfrentados con una actitud serena e incluso con humor. Así, en una escena en la que pasea con Jacinto, alude a los prejuicios de la gente que los mira al pasar: “Nunca han visto una negra con un blanco. Pensarán que tengo un puchero para comerte luego” (Temp. 2, Cap. 257, 00:10:00).

Estos casos se vinculan, al menos en parte, con problemas de xenofobia o con cierta reticencia frente a los extranjeros, presentes aún en la sociedad española contemporánea. Son, por lo anterior, ejemplares para lo que Galán analiza como las “huellas del autor” en el tiempo del enunciado, o sea, los conflictos del presente representados en la narración histórica y melodramática de *Amar...*:

En definitiva, al tratarse de un relato narrado con posterioridad a los hechos históricos acaecidos, conserva implícitas las huellas del autor y de su tiempo sobre el enunciado, más aún cuando la distancia que separa ambos niveles es de sesenta y siete años. Tiempo suficiente para reconsiderar los hechos y captar el interés del público a través de una serie de acontecimientos que conectan, por su asombrosa concor-

---

<sup>4</sup> Esta expresión alude, por supuesto, a la película *Flores de otro mundo*, de Iciar Bollain (1999), en la que unas mujeres caribeñas llegan a un pueblo de provincia en la actualidad y se ven enfrentadas a una serie de dificultades y situaciones racistas.

dancia, con el pensamiento y preocupaciones actuales en España (2007: s. p.).

### **El retorno del exilio: una “extranjera” española en tiempos revueltos (temporada 3)**

El personaje extranjero más destacado a la vez que más complejo y más cargado de significado político, desde una perspectiva histórica, es Alicia Peña, protagonista de la tercera temporada. Su historia remite a un problema, al menos a primera vista, más pasado que presente: el regreso de los exiliados, aunque es posible que, mediante esta representación y los particulares conflictos implicados, se critiquen también ciertos residuos y herencias de la moralidad franquista mantenidas más allá del mismo régimen. La representación, además, conlleva sin duda un mensaje que apunta hacia la “comunidad imaginada”, del todo diferente a aquella imaginada y soñada por los adeptos de Franco.

Alicia es introducida hacia el final de la segunda temporada<sup>5</sup>. En este momento aparece instalada en París junto a su padre, Joaquín Peña, republicano convencido y afamado profesor de derecho antes de la guerra. Huérfana de madre –que murió en los bombardeos de Madrid durante la guerra–, regresa a Madrid junto a su padre y por expreso deseo de él, después de diez años en el exilio en París. El padre sabe de su enfermedad terminal y quiere dejar a Alicia bajo la protección y tutela de la única familia que le queda: su tía Regina, hermana de su madre, y su esposo Hipólito, ambos franquistas y católicos, representantes perfectos de la España de posguerra bajo el régimen de los vencedores.

Alicia, en el momento de partir al exilio, era una niña de ocho años, ahora tiene dieciocho, por lo que conserva pocos recuerdos de la España que había abandonado. Sus recuerdos abarcan sobre todo el sufrimiento, como lo expresa en una conversación con su padre: “Me acuerdo mucho.

---

<sup>5</sup> El hecho de introducir nuevos personajes hacia el final de una temporada (se presenta a partir de la segunda) vuelve borrosos los límites entre dos temporadas (sin duda como gancho para que el público siga a la siguiente) y constituye una de las características que aleja a esta producción de la matriz latinoamericana de telenovela, en la que el final (feliz) y la clausura del relato es esencial.

Sobre todo de la guerra... de las bombas y de la gente corriendo y gritando de un lado a otro en la calle” (Temp. 2, Cap. 215, 00:13:54).

Durante los diez años en París, Alicia se ha convertido en una joven francesa, lo cual se indica mediante un extraño acento francés en sus primeras apariciones (que se irá limando con el tiempo). Por consiguiente, ella rechaza de entrada la idea de regresar a una España con la cual no guarda aparentemente ninguna relación afectiva y cuya actualidad rechaza. Finalmente, se deja convencer por su padre, quien apela a sus raíces, a la memoria de su madre y a la necesidad de contribuir a una redemocratización de su país para recuperar a aquella España perdida en la guerra. Ella misma, al carecer de recuerdos propios, no comparte estas aspiraciones; su referente en el momento de retornar es “exterior”, son los ideales y el deseo paternos, así como el mandato materno, transmitido por el padre: “España necesita mujeres nuevas” (Temp. 3, Cap. 1, 00:21:11).

Por otro lado, en el caso del padre, los motivos políticos de recuperar la España perdida en la guerra y de luchar desde dentro por su democratización (“Pienso que si en vez de vivir asentados y cómodos en el exilio los que lucharon contra el fascismo volvieran a España, habría la esperanza de convertir nuestro país en un lugar mejor” [Temp. 2, Cap. 216, 00:35:21]) se mezclan con los aspectos melodramáticos de su muerte inminente, aumentados con el hecho de que Alicia desconoce esta situación. El proceso de la (re)migración, en un sentido espacial, está terminado ya al inicio de la segunda temporada; la migrancia, como movimiento entre culturas<sup>6</sup>, será la trama principal de la tercera temporada. Con la representación de la migrancia se negocia, por tanto, un conflicto entre dos culturas nacionales, pero a la vez aquél que se sitúa al interior de España (y que, posiblemente, se relaciona con las herencias del franquismo en el presente); la negociación se lleva a cabo mediante una lectura melodramática y finalmente conciliadora del conflicto histórico del regreso. Este, en palabras de Cordero, consiste en que

[e]l exiliado percibe a su llegada un desacompañamiento entre su imagen de España y la realidad. Desde el punto de vista físico, político,

---

<sup>6</sup> De esta forma explica Carrillo la diferencia entre ambos términos: “migración implica moverse entre lugares; migrancia implica moverse entre culturas” (2006: 467).

económico y mental, la España que se encuentra ha evolucionado en una forma y a una rapidez tal que la convierten en una desconocida; sobre todo para quienes la imagen de España se congeló a su salida, en los años treinta. Los exiliados que volvieron hasta la mitad de los años cincuenta, desde el territorio francés, sobre todo, tuvieron la oportunidad de reintegrarse, con mayor o menor éxito, a la sociedad española (1996: s. p.).

En cuanto a la ambientación histórica, el conflicto principal que relata la telenovela puede, por tanto, considerarse como “auténtico” en los términos descritos por Cordero. Incluso ya se anticipa aquí la solución: la reintegración en la sociedad española –que constituye el final de la temporada y es concebida, desde luego, en clave telenovelesca–.

### ***Entre el desexilio y el imaginario heredado***

Terminológicamente, se plantea en primer lugar la pregunta de si, en el caso de Alicia, cabe hablar de retorno, a causa de la configuración afectiva antes detallada. Se ha ido de niña y se ha hecho adulta en Francia, culturalmente opuesta a la España franquista. Son por lo menos tres las razones por las que la categoría de “retornada” resulta cuestionable en su caso: en primer lugar, aunque habla español (con acento francés) y sabe muchas cosas sobre la cultura española, sus conocimientos son en parte teóricos, están mediados por el padre, no tienen fondo material (aparte de algunas costumbres, como la de los Reyes Magos, o algunas experiencias culinarias); en segundo lugar, estos conocimientos están teñidos de la nostalgia del padre; y, en tercer lugar, el país que él añora no es el mismo al que vuelven. Las ideas de Alicia sobre España, por tanto, responden más a un imaginario heredado que propio y que posiblemente haya que marcar con el mismo prefijo “pos” que integra la noción de posmemoria.

En este sentido, la migración de Alicia –pensada desde su propia experiencia– parece articularse entre los polos de la “frontera imaginaria” y el/los imaginario(s) del retorno. “Frontera imaginaria” es un término utilizado por Teresa Pérez Cosgaya, quien denomina así a

las ideas que los migrantes se han formado sobre el país y las sociedades receptoras, particularmente las que refieren a las posibilidades y los obstáculos que creen que van a encontrar en el país anfitrión de acuerdo con el proyecto migratorio (2008: 69).

Los imaginarios del retorno son –entre otros– aquellos que Mario Benedetti subsume en su término de “desexilio”, el cual implica que el retorno puede ser “tan duro como el exilio y hasta aparecer como una nueva ruptura” (1984: 9). Esto se revelará como acertado en el caso de Alicia, quien al comienzo expresa sus dudas y su preferencia por Francia reiteradas veces: “Mais maintenant je me sens beaucoup plus française que espagnole” (Temp. 2, Cap. 214, 00:48:48). Una vez llegada a España, esta condición de extranjería se confirma, ya que al poco tiempo pierde a su aliado principal, su padre, y se enfrenta sola a los desafíos del retorno. Su retorno difiere, no obstante, en relación con la característica fundamental del desexilio, según Benedetti: “mientras la decisión del exilio nos fue impuesta, la del desexilio en cambio es de nuestra exclusiva responsabilidad” (1984: 9). Desde la vivencia de Alicia, hay una oscilación entre desexilio y frontera imaginaria, porque España para ella es un lugar en principio desconocido, pero cargado de expectativas y exigencias derivadas del imaginario paterno, lo que la llevará a una serie de desilusiones –y finalmente a una solución telenovelesca–. En consecuencia, la nostalgia por su vida y sus libertades en Francia es, sobre todo al comienzo, abrumadora, y se asemeja al sentimiento denominado “contranostalgia”, definido por Benedetti como: “la nostalgia de lo que hoy tenemos y vamos a dejar: la curiosa nostalgia del exilio en plena patria” (1984: 41).

Esta ambivalencia en la vivencia de Alicia se ve reflejada asimismo en la mirada de la sociedad receptora, la España franquista, representada de modo ejemplar por sus tíos y su prima. Para ellos, Alicia es claramente una extraña cuya extranjería salta a la vista en prácticamente todos sus comportamientos, como reitera la tía Regina una y otra vez: “Es una extraña que se ha criado en un país extranjero” (Temp. 3, Cap. 1, 00:45:50). Este desajuste entre Alicia y su entorno se podría resumir en términos generales en su falta de “decoro” y educación, como formula duramente su tía: “esta deslenguada que no sabe comportarse, no tiene

respeto por nada ni obedece” (Temp. 3, Cap. 2, 00:23:52). La lección de lo que es la España actual, según los preceptos oficiales (sin la nostalgia paterna), la aprenderá por consiguiente de los parientes, empeñados en enmendarla incesantemente. La visión alternativa de esta España represiva y conservadora –solo aparentemente monolítica– la irá conociendo con el tiempo, primero a través de la amistad, mientras que la verdadera adaptación se producirá finalmente mediante el amor, como corresponde a una telenovela. Esta España solidaria y democrática, en el interior de la sociedad represiva, conforma, así, un tercer espacio entre pasado y presente, entre aquí y allá, y es en este espacio en el que Alicia vivirá un lento proceso de normalización y nacionalización de su identidad migrante.

### ***Alicia como extranjera***

Los primeros meses tras la muerte de su padre le deparan a Alicia una difícil lección de adaptación a la sociedad española, representada esencialmente por su familia postiza, como ya se insinúa en las conversaciones entre sus tíos desde antes de su llegada: “Alicia estará mejor en España..., educándose como Dios manda, que en Francia, sometida... a las peores influencias” (Temp. 2, Cap. 215, 00:21:05). En los primeros capítulos, los roces y las peleas abundan; hay choques por casi cualquier cosa, ya que Alicia ha interiorizado el estilo de vida “moderno” francés. Así, cuando ella pretende ir en bicicleta a la universidad, cosa desde luego indecorosa para una “señorita de bien” –tanto los estudios universitarios como la bicicleta están en conflicto con la imagen femenina conforme con los preceptos conservadores– es pillada por su tía, quien, en consecuencia, la regaña: “Ya no estás en Francia, sino en España, que es muy distinto” (Temp. 3, Cap. 3, 00:41:00). De su familia nueva es sobre todo su tía Regina, cuyo nombre no es gratuito en este contexto, la que representa los ideales del régimen franquista: la moral, las apariencias, la beatería.

Su socialización francesa, con una visión muy diferente del rol de la mujer, provoca choques constantes con su tía, quien procura “rectificarla” mediante el castigo y la “mano dura”, e incluso con su prima Matilde, quien, más amorosa, le aconseja: “Tienes que dejar de ser como eres.

Tienes que dejar todas esas ideas modernas”, como solución a la sensación de soledad de Alicia cuando dice: “No encajo ni en España ni en Madrid ni en tu familia” (Temp. 3, Cap. 5: 00:34:20).

En sus reflexiones sobre el retorno, Adriana López-Labourdette describe los efectos en la sociedad receptora, los cuales se adaptan perfectamente al caso de Alicia:

El retornante deshace –como el huésped no invitado– los regímenes que organizan el universo al que vuelve. Desordena el mundo, lo violenta. De esas violencias surge otro relato asociado al regreso: el del rechazo y el del fracaso (2018: 8).

Desde el comienzo de la convivencia con Alicia, Regina siente y presiente esta violencia, y sus intuiciones –que expresa en reiteradas ocasiones– sobre el desorden todavía por venir se evidenciarán como premonitorias. De todas formas, en su lucha por hacerse un hogar en esta España conservadora, Alicia no da su brazo a torcer en ningún momento, hasta se diría que pone a prueba la paciencia del espectador quien desearía en algunos momentos que ella fuera más transigente, aunque sea solo fingiendo, para evitarse tantos problemas y conflictos. Pero es precisamente eso, su intransigencia, lo que simboliza y anticipa la lucha por una España más democrática, más tolerante y menos conservadora.

La lucha de Alicia está conforme con lo que sostiene Cordero en relación con los retornados también en otro sentido: “España les tiene preparado un segundo choque [...] que los convierte en fantasmas, en el objeto de la desmemoria que preside la historia reciente de nuestro país” (1994: s. p.). Así, en un diálogo con su tía, Alicia defiende, aunque a primera vista no en un sentido político, la memoria:

Regina: “El pasado pasado es y así debe quedar, pasado. [...]”

Alicia: “No entiendo por qué el recuerdo puede hacer tanto daño”.

Regina: “Es que no es daño. Es que es inútil. Dime, ¿de qué sirve recordar, de qué sirve?” (Temp. 3, Cap. 6, 00:45:50-00:46:31).

Este capítulo se emitió el 4 de septiembre de 2007; en octubre del mismo año se aprobó la “Ley de Memoria Histórica” bajo el Gobierno de Rodrí-

guez Zapatero. El diálogo entre ambas mujeres sobre la necesidad de memoria/desmemoria apunta, por tanto, a una configuración más actual y representa otra de las “huellas del autor” que menciona Galán (2007). Dentro de la narración se oponen, entonces, dos posiciones que encuentran su equivalente también en el presente, tal como quedó patente en los debates y las luchas por el poder interpretativo y la memoria de la Guerra Civil y el franquismo que acompañaron la ley.

### ***El amor como modelo de adaptación y (re)nacionalización***

Como hemos visto, el “retorno” de Alicia refleja y responde, a grandes rasgos, a la experiencia histórica de los retornados –tal como analiza Cordero (1996)–, poniendo en escena muchos de los conflictos ligados a ella. Conforme al género, estos se solucionan de modo melodramático, vinculado este precisamente al tópico telenovelesco del triángulo amoroso, que a su vez resulta de interés desde una perspectiva política. En el primer capítulo, Alicia se encuentra con Fernando, un productor de cine retornado, como ella, del exilio francés, supuestamente para una coproducción cinematográfica franco-española. Él, quien comparte con ella la experiencia del exilio y de Francia, es, por tanto, capaz de comprender los conflictos que ella vive a diario con su familia. Al mismo tiempo, él es un mujeriego empedernido y no da –hasta los últimos capítulos– señal de corresponder los sentimientos de Alicia. El mayor contraste entre ambos personajes consiste en que Fernando sabe disimular, su oposición es siempre subrepticia, mientras Alicia va de frente por principio, con lo cual ella vive los ideales por los que lucha: el debate, el conflicto, el discurso.

En los últimos capítulos Alicia descubrirá que Fernando forma parte de una célula de resistencia armada, encargada de atentar contra un oficial del ejército franquista y contra el mismísimo Franco. Álvaro, su rival, es profesor de derecho en la Universidad; su amor por Alicia comienza por la admiración hacia su padre, Joaquín Peña, pero pronto queda deslumbrado por la inteligencia y el carácter firme de su nueva estudiante. Álvaro encarna al tipo intelectual, reflexivo, que, al igual que Alicia, intenta resolver los conflictos de manera más directa. Ambos hombres, si bien de convicciones republicanas, representan, por tanto, tipos de opo-

sición diferentes: la resistencia armada (que la historia llegó a evidenciar como inútil) vs. la resistencia pacífica y democrática (desde las leyes y los valores). El amor de Alicia hacia Fernando se concreta solo al final de la temporada, cuando este –tras el atentado fracasado– está herido y escondido, preparando su fuga a Francia. Ella está dispuesta a acompañarlo y realizar así de paso su sueño inicial de volver a Francia, pero él, para no ponerla en peligro, la deja atrás. Solo al final, cuando todo está dispuesto para que ella lo pueda seguir, ella decide quedarse con Álvaro. Con su ulterior decisión, Alicia opta también, según el mandato paterno, por el compromiso por la reinstauración de la democracia en España –la cual se haría esperar todavía tres décadas–.

Las costumbres “austeras” de los héroes telenovelescos en el formato más tradicional, tal como menciona Arroyo (2006), se ven aquí subvertidas con la personalidad autónoma y la “modernidad” de Alicia, sobre todo porque ella tendrá relaciones sexuales con Fernando antes de decidirse por Álvaro. Es decir, que, en este aspecto, el relato telenovelesco se aleja del melodrama para interpretarlo en un sentido más moderno, enfatizando la autonomía sexual de la heroína y –sobre todo– eximiéndolo de cualquier semejanza con la moral defendida por el franquismo.

El “drama del reconocimiento” característico del melodrama, sin embargo, también está presente aquí, y se refiere, a mi modo de ver, al descubrimiento de los “verdaderos sentimientos” de Alicia; es decir, a quién ama en verdad, así como a su autorreconocimiento como española, lo cual incluye su compromiso de luchar por una sociedad más abierta. Esta solución melodramática se apoya también en la juventud de Alicia y en la ausencia de recuerdos de su infancia española; así podrá construir, al final de una larga lucha, una vida nueva en España, sin la carga del pasado. Otra faceta del reconocimiento dentro del relato implica, a nivel político, de manera más amplia y general, el reconocimiento de aquella *otra* España, la avasallada por el franquismo, que por debajo siguió existiendo, y que es –secretamente– el origen común en el cual se pueden (y se deben) reconocer los españoles hoy en día.

En la cuestión histórica del sentido de la resistencia armada (representada no solo por Fernando, sino por otros personajes secundarios), la narración toma una posición clara que se traduce, también, en la lógica melodramática y la firmeza moral de los opositores: Álvaro actuará siem-

pre de manera coherente, leal y honesta, mientras que Fernando será siempre un tanto dudoso en términos morales.

Cabe constatar, por último, que Regina tendrá razón con su pronóstico o su intuición inicial negativa sobre la llegada de Alicia a su familia, ya que ella efectivamente dará vuelta a toda la economía del deseo que reina en la casa, tal como López-Labourdette (2018) había constatado en relación con el retornado: su tío Hipólito tendrá fantasías eróticas con Alicia, tendrá una amante a la que imagina como a su sobrina y terminará por violar a su propia hija, Matilde. Con esta caída de la familia ejemplar del modelo franquista, la narración pone en evidencia, por un lado, lo represivo de esta moralidad –que termina necesariamente mal– y, por otro, actualiza otra característica de la telenovela, el secreto, que en esta versión es lo que se oculta detrás de las apariencias de decoro.

Alicia, en cambio, logrará sobreponerse a los conflictos, con lo cual el relato avala en su solución melodramática los valores democráticos y republicanos encarnados y defendidos por ella y que verá realizados (si bien en el ámbito privado y amoroso) tras muchas peripecias.

### **Reflexiones finales: La socialización/nacionalización mediante la telenovela**

Para finalizar, quisiera apuntar, en primer lugar, que cierta “modernidad” que se sostiene dentro de la narración y que va a contrapelo con el atraso de la sociedad narrada –en relación con Alicia y con otros personajes femeninos– se refleja a su vez a nivel mediático: *Amar en tiempos revueltos*, como telenovela, opera con un sentido más realista, como sostiene Smith (2009: 133), al conciliar “la perspectiva transcendental” del modelo latinoamericano y “el punto de vista mundano” del modelo anglo-catalán. La “españolización” de la telenovela (desde una mirada de la historia de los medios) se refleja, de este modo, en la trama de adaptación de Alicia y constituye igualmente una historia exitosa que ofrece modelos de identificación. La producción pone así a disposición de los espectadores un discurso identitario que afirma una “españolidad”, diferente a la sostenida por el nacionalismo de índole franquista, y con un fuerte potencial de identificación, tal como afirma Chicharro: “These

products can contribute to linking past and present, connecting the audience emotionally around the portrayal of their shared origins and historical achievements” (2012: 212).

En relación con la telenovela como formato “extranjero” que se integra y adapta al paisaje televisivo español, a los temas, conflictos y personajes autóctonos, se puede constatar una coincidencia con el relato a nivel más global, ya que, al menos en parte, asistimos a la narración de cómo los diferentes extraños y extranjeros se van integrando en la sociedad española: retornados, migrantes, ex presos, etc., y cómo esta sociedad –representada como esencia común, incorruptible aun en tiempos de dictadura– a su vez se moderniza y se heterogeniza, a contracorriente del discurso franquista que procuraba exterminar o expulsar cualquier “cuerpo extraño” del cuerpo nacional. Esto, no obstante, no nos exime de preguntar si esta representación no implica una despolitización de los conflictos históricos y actuales y a la vez una reescritura (bajo signos opuestos) de la idea de nación. En esta línea, Chicharro diagnostica una función ideológica y socializadora a las telenovelas que

tienden a reforzar la idea de la nación española, para apoyarla en el pasado compartido y en las dificultades comunes a un pueblo. El relato plantea una visión macro, en la medida en que su discurso se articula de manera omnicomprendensiva, ajena a localismos, y reivindicando la historia común de una nación. En torno a la idea de una comunidad inclusiva, y reforzando el valor de un pueblo, la nación española se presenta como sujeto de una historia compartida construida por avatares y dificultades confluentes (2012: 210–211).

Smith plantea una versión menos optimista de la relación entre el pasado narrado y la actualidad de los espectadores y destaca en esta producción

el uso de una técnica (composición textual) sutil que sugiere que los espectadores contemporáneos son posibles participantes en la historia, al tiempo que revela que los personajes de esa misma historia son meros espectadores de su propia vida, incapaces de participar (de hecho, excluidos brutalmente) en una esfera pública popular que se ha esfumado para ellos. Esta es la verdadera lección para una España

moderna marcada por la ansiedad de saber que, a pesar de su sistema democrático, sigue teniendo problemas sociales similares a los que presenta esta telenovela asombrosamente contemporánea, ambientada unos setenta años antes de que los telespectadores modernos la consumen con avidez (2009: 134).

De este modo, la satisfacción de saberse habitantes de una España diferente a la representada en la narración está teñida, a su vez, de un resabio que confronta a los telespectadores de hoy con conflictos aún vigentes, que en la realidad no se solucionan de modo telenovelesco.

Finalmente, y en relación con la “extranjería” del formato, Smith constata que “*Amar en tiempos revueltos* es notablemente local en cuanto a sus referencias históricas y geográficas, especialmente en un momento de producción de telenovela transnacional” (2009: 128). Efectivamente, cabe constatar que en la actualidad (y en el caso de las telenovelas latinoamericanas desde hace tiempo) los formatos televisivos (docu)ficcionales han traspasado los límites nacionales y se han convertido en productos transnacionales, si bien adaptados a los problemas y las condiciones locales. Y así como la telenovela “conquistó” en un momento a España, otras producciones, relacionadas también con la memoria colectiva, emprendieron el camino de vuelta, como es el caso de *Cuéntame cómo pasó*, que tiene adaptaciones en Chile (*Los 80*) y Argentina (*Cuéntame cómo pasó*). En la versión argentina se puede percibir un reflejo de este movimiento incluso a nivel narrativo: un personaje secundario importante es la abuela española (representada por una actriz argentina), que emigró a Argentina como consecuencia de la Guerra Civil.

Se puede constatar, por tanto, que los movimientos de adopción y adaptación van en los dos sentidos y –como corresponde al relato telenovelesco– con un final feliz, precisamente porque logra articular con éxito (en términos de audiencias) la tensión última –actual– que se muestra aquí entre lo local (lo “propio”) y lo transnacional/global (“lo apropiado”). Si esto contribuye en última instancia a disolver estas tensiones, que son hoy más agudas que nunca, es otra historia.

## Bibliografía

- Arroyo Redondo, Susana (2006). “La estructura de la telenovela como relato tradicional”. En: *Culturas populares*, 2, 1-20. Disponible en: [www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf](http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf) [consultado 15.09.2019].
- Benedetti, Mario (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País.
- Carrillo Jara, Daniel (2006). “Migración y migrancia: dos aspectos claves para la configuración de la identidad en *Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez”. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 45, 463-477.
- Chicharro Merayo, María del Mar (2011). “Historia de la telenovela en España: aprendizaje, ensayo y apropiación de un género”. En: *Comunicación y sociedad*, 24, 1, 189-216.
- Chicharro Merayo, María del Mar (2012). “Telenovelas and Society: Constructing and Reinforcing the Nation through Television Fiction”. En: *European Journal of Cultural Studies*, 16, 2, 212-225.
- Cordero Oliveros, Inmaculada (1996). “El retorno del exiliado”. En: *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, 17, 141-162.
- Galán, Elena (2007). “Las huellas del tiempo del autor en el discurso televisivo de la posguerra española”. En: *Razón y palabra*, 56, s. p. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/egalan.html> [consultado 15.09.2019].
- Hanich, Julian / Menninghaus, Winfried (2014). “Im Wechselbad der Gefühle: Zur Emotionsvielfalt im filmischen Melodram – Eine Mikroanalyse”. En: Gebauer, Gunter / Edler, Markus, eds. *Sprachen der Emotion. Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Campus, 101-133.
- Huguet, Montserrat (2016). “Imágenes del pasado intervenido por la ficción histórica televisiva del presente. Memoria sentimental del primer Franquismo (1939-1959)”. En: Rodríguez Cadena, María de los Ángeles, ed. *La ficción histórica en la televisión hispanoamericana 2000-2012. Construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*. Leiden / Boston: Brill / Rodopi, 17-41.

- López-Labourdette, Adriana et al., eds. (2018). *Volver. Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina*. Barcelona: Red Ediciones.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili.
- Martín-Barbero, Jesús / Muñoz, Sonia (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martín-Barbero, Jesús / Rey, Germán (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa.
- Mazziotti, Nora (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- Pérez Cosgaya, Teresa (2008). “Fronteras imaginarias en América latina. La experiencia migratoria de haitianos en Chile”. En: *Rumbos TS*, 3, 69-82.
- Sciacca, Emilie (2012). *La reconstruction de l'identité argentine dans la telenovela Montecristo (Argentine, Téléfé, 2006)*. Tesis doctoral, Université Rennes 2, Sciences de l'information et de la communication.
- Smith, Paul Julian (2009). “Una telenovela transnacional: *Amar en tiempos revueltos*”. En: López, Francisca / Cueto Asín, Elena / George, David R., eds. *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 121-135.
- Williams, Linda (2001). *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton / Woodstock: Princeton University Press.

## Filmografía

- Los 80*. Chile: 2008-2014. Creación: Boris Quercia.
- Amar en tiempos revueltos*. España: 2005-2012. Creación: Josep M. Bennet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera.
- Cuéntame cómo pasó*. Argentina: 2017. Dirección: Jorge Bechara y Daniel Galimberti.

“Extranjeros en tiempos revueltos”

*Cuéntame cómo pasó*. España: 2001-presente. Creación: Miguel Ángel Bernardeau.

*Flores de otro mundo*. España: 1999. Duración: 105 minutos Dirección: Icíar Bollaín.

**Sobre la autora:** La Dr. Karen Genschow es docente de literaturas románicas y su didáctica en la Universidad Goethe de Frankfurt. Áreas de investigación: memoria y trauma colectivo y estudios de géneros en la literatura y otros medios (cómic, cine, telenovela) en Latinoamérica, España y el Caribe francófono en los siglos XX y XXI. Publicación reciente: *Letras femeninas, Special Issue: Capitalismo, globalización y violencia de género*, 43, 2, 2018, coeditora con Leila Gómez y Katarzyna Moszczynska.



# **Soñar con la vida cosmopolita en el cine español: (auto)imágenes en el extranjero**

Bernhard Chappuzeau

**Resumen:** Tomando como ejemplo las películas de Icíar Bollaín, Isabel Coixet y Tania Hermida, se analizan diferentes estéticas transnacionales del cine contemporáneo en el contexto del desarrollo de las culturas cinematográficas. Los resultados se comparan con las críticas sobre las películas para hacer un balance entre el deseo de identificación a nivel nacional y los retos del cine arte que se dirige a diferentes culturas e intenta cambiar los hábitos de percepción.

**Palabras clave:** desarrollo del cine arthouse; estéticas transnacionales; Icíar Bollaín; Isabel Coixet; Tania Hermida

**Abstract:** Considering the films of Icíar Bollaín, Isabel Coixet and Tania Hermida, different approaches to transnational aesthetics in contemporary cinema are shown and related to their context of developing cinema cultures. The results are compared with film critiques by evaluating their notions of identity and national cinema. The final discussion is about the aims of arthouse cinema in different cultures and its tendency to change the habits of perception.

**Keywords:** developing arthouse cinema; transnational aesthetics; Icíar Bollaín; Isabel Coixet; Tania Hermida

## **Introducción**

El sueño de la vida cosmopolita en el cine español resulta de un nexo temático-productivo. A lo largo de los últimos veinte años, el cine independiente se ha alejado de la tradición del cine nacional, se ha convertido en un arte transnacional realizado con fondos provenientes de muchas partes y aspira a tener éxito en los festivales y mercados cinematográficos de diferentes países. Como consecuencia de este desarrollo transcultural,

sus productores y artistas crean con más frecuencia imágenes de encuentros con otras culturas y en otros países como reflejo de sus procesos de producción y distribución internacionales. El sector de la exhibición de la industria cinematográfica española –muy conocida como promotora de una cultura nacional tradicionalista en manos de clanes familiares (García Santamaría 2019: 323)– ha sufrido muchos cambios en las últimas décadas. Uno de ellos, lento y poco patente, está relacionado con el cine independiente a nivel global y sus rasgos post o transnacionales. A pesar de estos cambios, que no solo afectan el cine español, es cuestionable si esta libertad de movimiento realmente genera más imágenes de accesibilidad, comunicatividad y receptividad.

Este ensayo propone una relectura de la identidad y alteridad bajo esta premisa en relación con la recepción en el extranjero. Para aclarar el nexo temático-productivo, se retoman brevemente las etapas de transformación de la producción y exhibición audiovisual en España y luego se analizan cinco películas como prototipos del cine contemporáneo que proponen un reflejo crítico y un sueño ilusorio de la vida cosmopolita en el cine. Como ejemplo de las nuevas coproducciones hispano-iberoamericanas se analiza *Qué tan lejos* (2005) de la cineasta ecuatoriana Tania Hermida. Después de la profunda crisis del sector cinematográfico se fomenta cada vez más la distribución en colaboración con España por medio de Ibermedia. Una contraparte de las imágenes de los españoles en el extranjero la representan *También la lluvia* (2011) y *El olivo* (2016) de la cineasta española Icíar Bollaín. Su último proyecto multilateral, *Yuli* (2018), nos acerca a otro tipo del cine de ensayo que modifica la poesía visual en el cine. El ensayo cierra con *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) de la cineasta catalana Isabel Coixet, una artista muy activa en la cultura *arthouse* y ambiciosa en los concursos de los grandes festivales internacionales.

## **La transformación del sector cinematográfico en España**

La reconversión tecnológica en la década de 1990 es el punto final de un descenso continuo del sector cinematográfico durante tres décadas a nivel global. De las 6.000 salas de cine en España en 1960 solo quedaban 2.100

en 1995<sup>1</sup>. Con el boom inmobiliario español y sus grotescas irregularidades se cerraron cada vez más cines antiguos y España se convirtió en el país líder de la Unión Europea en cuanto a la expansión de complejos multipantalla *multiplex* y *megaplex*, alcanzando así el enorme número de 4.400 salas de cine en 2005<sup>2</sup>. Desde el inicio de este proceso en 1990, se establecieron las *Majors* hollywoodienses como las sociedades de explotación más importantes, las cuales manejan el 88% del mercado audiovisual en España en la actualidad (EGEDA 2019: 90). El público español siempre ha visto este cambio con buenos ojos, por consiguiente, la cuota acumulada de espectadores de cine español durante el último quinquenio es del 15,9% (89)<sup>3</sup>. Una reacción a este proceso es el programa Ibermedia (desde 1998), creado para fomentar las coproducciones iberoamericanas “dadas las mayores afinidades histórico-culturales así como las existentes entre las políticas públicas del sector audiovisual” (OCAL 2012: 28). Pero, lamentablemente, el *market share* entre los países participantes es tan solo de un 1,6% (39). Se sobreentiende que el cine español tiene que ganar también los mercados de otras culturas no hispanohablantes.

Su público destinatario más numeroso en el extranjero se encuentra en Francia, Italia, Alemania y Rusia, donde el cine español resulta ser el más exitoso entre los cines de los países hispanohablantes (EGEDA 2019: 253-254). Sin embargo, esta ganancia requiere una característica esencial de sus productos que promueve una transformación artística del cine de entretenimiento a largo plazo. Durante los últimos veinte años los grandes festivales internacionales se han convertido en el *marketplace* más importante para los encuentros de distribuidores. Se otorgan ayudas y premios para el desarrollo de proyectos, producciones, postproducciones y la distribución internacional bajo un reglamento estricto que garantice una calidad extraordinaria. Los festivales, que cuentan con fondos exclusivos, fomentan proyectos artísticos y convierten a Europa en una plataforma de encuentros internacionales de artistas audiovisuales en Berlín, Cannes,

---

<sup>1</sup> Los datos redondeados de este ensayo abrevian la presentación detallada y mucho más exacta de García Santamaría (2015).

<sup>2</sup> Véase <https://es.statista.com/estadisticas/509490/numero-de-pantallas-en-cines-espanoles/> (consultado 22.05.2020). Esa enorme cantidad de salas, no justificada por una demanda, se ha reducido a un promedio de 3.600 en la actualidad.

<sup>3</sup> La década anterior muestra la misma imagen (EGEDA 2013: 132).

Locarno, Rotterdam, San Sebastián y Venecia. Los festivales del cine hispanohablante en Europa complementan este desarrollo: Bordeaux (1983), Toulouse (1989), London (1991), Biarritz (1991), Nantes (1991), Tübingen/Stuttgart (1994), Lleida (1995), Marseille (1999), Utrecht (2005), Lyon (2007), Roma (2008), Bruxelles (2012), Berlin (2013), entre otros.

La asociación de cines independientes Europa Cinemas (International Network of Cinemas for the Circulation of European Films, 1992) entabló, a través de su premio Europa Cinemas Label (desde 2003), una relación comercial esencial con los grandes festivales de la FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films)<sup>4</sup>. No obstante, España se ha abstenido completamente de tomar parte en este desarrollo hasta la actualidad. En 2015 se anunció la formación de CineArte, la Red de Cines Independientes por la Cultura y el Arte. Además de la declaración de Málaga en 2015, no se encuentra más información acerca de un supuesto fortalecimiento de cines de arte y ensayo en España. El balance de los datos económicos y estructurales referidos indica una fuerte tendencia a la reconversión artística y temática de los cineastas españoles para poder promover sus películas en el extranjero y disponer de más opciones de participación en los diferentes concursos internacionales de cine arte.

## La reconversión estética y temática

La relación entre el enfoque multirregional y la perspectiva experimental e innovadora pone a la vista la diversidad cultural y su versatilidad como dos características centrales de la creatividad artística. El nuevo paradigma de los festivales y sus laboratorios de guion y producción es el “Cine en Construcción”<sup>5</sup> que se organiza según las pautas de los “Diálogos Norte-Sur” (Campos 2013). El prototipo del nuevo cineasta es el cineasta aca-

---

<sup>4</sup> Alemania, Francia, Países Bajos y Suiza ya mantienen la asociación de cine arte CICAIE (Confédération Internationale des Cinémas d’Art et d’Essai) desde 1955. Las asociaciones nacionales respectivas son: AG KINO Gilde deutscher Filmkunsttheater, Association Française des Cinémas d’Art et d’Essai, Nederlandse Vereniging van Bioscopen en Filmtheaters, Association Suisse du Cinéma d’Art.

<sup>5</sup> Esta iniciativa, referida en el título, la cual fue establecida entre Rencontres de Toulouse y el Festival de San Sebastián, es un ejemplo más entre otras secciones parecidas de los grandes festivales que organizan un *marketplace*.

démico egresado de una escuela de cine que participa en talleres y concursos nacionales e internacionales. Los talleres incentivan el contacto entre diferentes culturas y estimulan una producción multilateral, con un apoyo financiero parcial por etapas. Por lo tanto, se exige una mayor flexibilidad partiendo de la comunicación hasta el diseño, la producción, la edición y la distribución, según las pautas en los lugares de su realización y los diversos apoyos conseguidos. Cada vez se crean más posibilidades en redes alternativas.

El conflicto acerca de la representación de la cultura en el cine se manifiesta en el país de origen del cineasta. Con frecuencia, los críticos y el público cuestionan la originalidad de las imágenes y el anclaje en un espacio cultural determinado. Como la película se orienta abiertamente hacia diferentes mercados internacionales y como ya no quiere representar una cultura nacional identitaria, se ve acusada de haber transmitido valores transnacionales contruidos. En todos los casos presentados en este ensayo se notarán los desencuentros entre los imaginarios de la globalización y sus reflejos locales<sup>6</sup>. Entre los medios de producción y los contenidos culturales se demarcan líneas fronterizas entre posiciones irreconciliables<sup>7</sup>.

Muchos cineastas eligen una vida artística transitoria, comparable con el pensamiento nómada. La pérdida del cine como lugar privilegiado y el cuestionamiento de las condiciones de identificación son elementos centrales frente a los círculos comerciales cerrados en sus países de origen y el deambular por otros países en diferentes entornos internacionales del cine arte. La articulación local-global se inscribe en las obras artísticas, los discursos intelectuales y otras manifestaciones que se movilizan entre las culturas. Las películas de Icíar Bollaín, Isabel Coixet y Tania Hermida cuestionan los lugares de filmación y destinatarios de sus enunciados y, en algunos casos, niegan la identificación con la cultura originaria. Quiero terminar las observaciones sobre la transformación del nexo temático-productivo con la pregunta irrefutable del discurso postcolonial sobre la identidad y la alteridad: “From where do they speak?” (Toro 1999: 102).

---

<sup>6</sup> Véase el planteamiento sobre el desacuerdo, la desconfianza, resistencia y alianza regional en *La globalización imaginada* (García Canclini 2005: 9-18).

<sup>7</sup> Véase también mi estudio sobre el cine latinoamericano contemporáneo (Chappuzeau 2019).

## **Tania Hermida: *Qué tan lejos* (2005)**

La cineasta ecuatoriana Tania Hermida, quien se formó también en España (Valladolid y Madrid) y en Cuba (San Antonio de los Baños), convierte en su opera prima *Qué tan lejos* una puesta en escena del amor-odio entre España y América Latina en una serie de actos de desilusión: el encuentro casual entre la turista española Esperanza (Tania Martínez) y la ecuatoriana Tristeza (Cecilia Vallejo), quienes se conocen en Quito donde toman un bus con destino a Cuenca, se ven obligadas a cambiar sus planes con frecuencia por causa de diferentes obstáculos en el camino, como un paro nacional, la carretera bloqueada y rodeos motivados por otras personas que encuentran en su viaje. El deambular por las rutas ecuatorianas se convierte en un tipo de odisea cuyas motivaciones iniciales se pierden en el camino. La vasta naturaleza despoblada lleva a menudo al aburrimiento<sup>8</sup>.

La constelación de los personajes se deriva de una construcción político-cultural: un nuevo intercambio entre los excolonizadores –convertidos en turistas eufóricos– y los exindependentistas –convertidos en desilusionados–. La turista prototípica es superficial, siempre amable y tiene la ilusión de poder captar y guardar la experiencia del extranjero en su cámara. La actitud y motivación de la ecuatoriana, encerrada en un cinismo resignado y su desinterés por los paisajes ecuatorianos, queda mucho más ambigua. El argumento y los comparsas, así como los lugares de filmación, manejan los códigos locales y construyen una identificación cultural ecuatoriana.

A primera vista, la película solo toca temas locales, pero más allá de esta proyección limitada, contiene una importante trayectoria de proyecciones en España, Francia, Alemania, Suiza y Austria, sin haber logrado ser presentada en ningún festival europeo importante, lo cual nos indica un desencuentro llamativo entre las expectativas artísticas de los festivales y las expectativas de muchos cinéfilos en los países europeos que fre-

---

<sup>8</sup> Una escena significativa representa la entrevista de las chicas por un equipo de un canal de televisión que anda totalmente desubicado por la ruta al realizar un reportaje sobre la huelga y que tiene que contentarse con entrevistar a las chicas, quienes no tienen ni la menor idea de la situación. Hay medios, pero no hay mediación.

cuentan las pequeñas salas del cine de arte y ensayo. El ensayo de la película pudo ser leído y apreciado por una comunidad intelectual en varias culturas europeas sin captar el interés de los festivales fuera de América.

Tania Hermida explica en una entrevista con investigadores el objetivo de su proceso creativo como reflexión permanente de construir y reconstruir el mundo. El motivo que reúne a la artista y a los espectadores de su película o que sujeta la atención del espectador no es la forma de crear, obtener o cambiar una identidad personal o colectiva –construyendo sociedades–, sino la búsqueda continua en un *modus vivendi* errante, una vida en tránsito permanente:

Lo que estaba latente detrás de todo era la reflexión sobre la mirada y el lenguaje como creadores de realidad. Me seducía explorar cómo un mismo paisaje, por ejemplo, puede tener distintos significados dependiendo del ojo que lo mira y de la palabra que lo nombra. Era esto lo que me movía, la posibilidad de construir una historia a partir de personajes que se ven obligados a construir y reconstruir, permanentemente, la realidad, tanto la suya propia como la del mundo por el que transitan (Garrido Quiroz / Vázquez Neira 2015: 53).

Al contrario, la condición turística típica confunde la sala del cine con la ventana al mundo, como se ejemplifica en la crítica sobre *Qué tan lejos* en *LaButaca*, cuya editorial reside en Valencia:

Desde siempre el cine se ha entendido como una ventana al mundo, como pueden serlo un libro o un viaje físico. Es indudable la capacidad que tiene la imagen para trasladar al espectador hacia nuevos lugares, tiempos y mentalidades, para enseñar [...] simplemente mostrando la diversidad, y también lo mucho que todos nos parecemos. En este sentido, está claro que el cine nos permite conocer tanto ciudades y parajes insospechados, como otras realidades íntimas que nos eran desconocidas o al menos difusas: es el particular y misterioso ‘viaje interior’ del espectador desde su butaca (Rodríguez Chico 2007).

La cuestión de la alteridad se extiende en dos direcciones opuestas: lo otro, el carácter español, es el personaje llano, se ve como una figura de cartón, resulta previsible desde el inicio y no cambia su pensamiento o sus

actitudes, es decir se revela como personaje simbólico; lo propio, el carácter ecuatoriano, permanece oscuro, con una profundidad inaccesible e intransigente. La primera mediación es realizada por el personaje secundario más importante, el ecuatoriano Jesús (Pancho Aguirre), que irrumpe en el viaje de Esperanza y Tristeza al cabo del primer tercio de la película. Como si fuera un tío lejano u otro familiar mayor, Jesús observa y analiza el desencanto de Tristeza y le propone un giro en su vida sentimental para descubrir a Teresa, la persona detrás de su apodo, Tristeza. La *road movie* siempre se ha perfilado como película de autodescubrimiento, pero la trama, curiosamente, no avanza a partir de ese momento, sino que pierde su objetivo en el camino y los motivos del viaje desaparecen. Sintomática es la desaparición del acompañante pasajero, Jesús, que se olvida de la urna con las cenizas de su abuela en el bus. No hay valores que se defiendan o se persigan. Otro desencuentro lo representa el cruce entre el español y el quechua, que al no ser subtítulo fortalece aún más el grado de desapercibimiento y de malestar. Una comparación entre el cine chileno y ecuatoriano nos propone una síntesis general sobre la cultura cosmopolita de la globalización:

*Qué tan lejos* articula en el encuentro de sus personajes la búsqueda de sentido en el presente errante, las ciudades desérticas en estado de tránsito nos hablan de ausencias como pérdida y búsqueda de sentido identitario y evidencias de puntos ciegos, al mismo tiempo que encuentros y desencuentros de miradas entre sus personajes. Individualidades presentes en escenarios y contextos que cuestionan identidades propias y ajenas, así como desplazamientos mezclados con memorias dispersas que intentan alcanzar estatus desde su propia posibilidad de configuración. La identidad de una nación en la mitad del mundo, de una población en grado cero, de habitantes que no habitan, de personajes folclorizados como estrategia de rescate de sí mismos, pero, al mismo tiempo, desarraigados, dando cuenta de identidades ficticias (Garrido Quiroz / Vázquez Neira 2015: 48).

A nivel meta-discursivo, la película demuestra su constructivismo, un pretexto argumental con una realización a medias en forma de un diálogo poco entusiasta entre dos culturas. Es la parte que menos convenció a los curadores de los festivales. En cambio, el motivo más interesante se halla

en la experiencia de un lugar en medio del mundo, dotado de un vacío extenso: la fuerte impresión del paisaje en plena crisis migratoria “da la sensación de que todo el mundo se ha ido” (55). Sus locutores desarraigados se folclorizan a sí mismos y se desplazan entre memorias volátiles: no habitan y sus identidades son meras ficciones. Tania Hermida simula ofrecer la mano a los españoles y luego la retira. *Qué tan lejos* no cuestiona o contradice la curiosidad turística –la identificación con la joven turista entusiasmada que quiere conocer los paisajes andinos–, pero las imágenes nos dejan constancia de la pérdida de sentido y de una búsqueda interminable. Su balance ambiguo ya está presente en el título de la película.

### **Iciar Bollaín: *También la lluvia* (2010), *El olivo* (2016) y *Yuli* (2018)**

Desde su colaboración como actriz en *Land and Freedom* (1995) de Ken Loach, Iciar Bollaín se ha hecho un nombre de prestigio entre los cineastas españoles por el compromiso social de sus películas, que reflejan graves situaciones como la inmigración, la incomunicación social o la violencia contra la mujer. Como contraparte de los desencuentros entre viajeros españoles y la gente oriunda de los lugares de filmación, propongo un análisis de la coproducción hispano-franco-mexicana *También la lluvia* (2010) de Iciar Bollaín. Con un elenco de estrellas hispanas, encabezado por el ícono juvenil mexicano Gael García Bernal –que encarna el papel de un cineasta español–, Iciar Bollaín nos plantea con cierto didacticismo, justo en 2010<sup>9</sup>, el año del Bicentenario de la Independencia, una metarreflexión política y lingüística entre los excolonizadores y los pueblos latinoamericanos. Bollaín instala su Santo Domingo de la Conquista de América en la ciudad de Cochabamba, en el estado de Bolivia, que celebra en su nombre al libertador Simón Bolívar.

Resumo brevemente el argumento: un equipo español junto con el realizador, Sebastián (Gael García Bernal), y su productor, Costa (Luis

---

<sup>9</sup> El acta de destitución firmada el 19 de abril de 1810 en el Cabildo de Caracas se celebra en toda América Latina como inicio de la independencia y el Bicentenario de 2010 fue el megaproyecto de todas las instituciones político-culturales en América Latina a partir de 2009.

Tosar), llega en el año 2000 a Cochabamba para poner en escena la brutalidad de la Conquista de América con indígenas bolivianos que se contratan en el lugar de la filmación. En primera instancia, la película dentro de la película produce un pasaje temporal en el que los sucesos históricos cobran vida (la actuación impresionante de Karra Elejalde como Cristóbal Colón), pero las rigurosas ideas sobre la puesta en escena llevan cada vez más a enfrentamientos al no haber mediación entre los comparsas locales y los españoles. En segunda instancia, Bollaín introduce los sucesos del año 2000 en Cochabamba, induciendo un pasaje entre la ficción y la docuficción: después del inicio del rodaje estalla en el mes de abril la Guerra del Agua, un levantamiento de una comunidad humilde contra el fuerte encarecimiento del agua por la compañía estadounidense Bechtel, y el actor que da vida al personaje indígena más importante (Juan Carlos Aduviri) es también un cabecilla de la protesta. A pesar de todas las intenciones de Sebastián y Costa de proseguir la filmación, se ven obligados a salir del conflicto de preguerra civil sin poder terminar su proyecto.

Miremos la constelación entre lo propio y lo otro. Bollaín acusa claramente a los españoles de un egocentrismo cínico al aprovecharse de los indígenas que viven en condiciones precarias para crear su imagen comercial del terror colonial del pasado. Pero Bollaín no realiza un encuentro abierto entre las dos culturas presentes, no busca el contacto con el otro, sino que se limita al espejo crítico del eurocentrismo con una larga serie de estereotipos culturales. Es decir, se muestran las caras de los indígenas, los personajes actúan como maniquís en condiciones denigrantes y aparecen como representantes de una clase social sin que se conozca su personalidad, su vida individual y familiar, su propia historia. Aquí se reconoce la escritura de Paul Laverty, conocido como guionista de Ken Loach, en la creación de dramas sociales. En comparación con la propuesta de Tania Hermida, podemos observar una inversión de la idea de esta sobre lo otro como parte de lo propio.

La respuesta del mercado internacional es interesante: la coproducción entre España, México y Francia ganó el premio del público en Berlín, recibió nominaciones y premios nacionales en España y México, y Bollaín fue la primera cineasta femenina de España en el concurso de los premios Óscar. La película se vendió a muchas distribuidoras europeas y estadounidenses importantes, pero a una sola en América Latina: en Bolivia, donde

se realizó. Sin embargo, el gran éxito de la película se debe al mercado español que cubre más del 75% de la recaudación a nivel mundial. El mensaje central –mostrar con buenas intenciones la lucha por la dignidad de los pueblos latinoamericanos entre el estrago pasado de la colonización y el presente de la globalización– no puede esconder la voz paternalista y cierto patetismo en la dramaturgia del final, que se inspira en producciones hollywoodienses.

A continuación, la coproducción hispano-alemana *El olivo* (2016) representa otro paso llamativo de Icíar Bollaín, tratando esta vez las heridas sangrantes de la España del presente. Una familia de agricultores afectada por la crisis económica decide vender un olivo milenario a una empresa alemana, que lo expone en su sede central en Alemania, y la nieta, Alma (Anna Castillo), emprende una travesía para recuperarlo y recobrar así las ganas de vivir del abuelo Ramón (Manuel Cucala). El guion, de nuevo de las manos de Paul Laverty, provocó valoraciones ideológicas extremas en la prensa española: “El olivo ha ido a parar a Alemania, estableciendo un juego de opuestos entre el sur de Europa, devastado por las políticas económicas de Merkel y compañía. Un viaje a casa del ‘enemigo’ que ha robado el tesoro familiar” (Zurro 2016). El árbol se convierte en el símbolo del país vendido, de un saqueo que impide cualquier comunicación de mutuo respeto. Es significativo que el objeto central, el olivo, se convirtiera en una víctima tan importante que la cineasta se obligara a realizar un *casting* de unos cincuenta árboles milenarios hasta encontrar la representación perfecta del buen olivo. En cambio, la prensa alemana observa los problemas familiares, el desarraigo y extrañamiento de personas tras la crisis, el cortoplacismo de las reacciones en los pueblos, el complejo de inferioridad de los españoles, la importancia de Alemania para los trabajadores españoles inmigrantes, la creatividad e imaginación de la nieta en su empresa de recuperar el árbol, su solidaridad y valor, el sentimentalismo sureño que sorprende e impresiona al carácter nórdico (B5 aktuell 2016; Vahabzadeh 2016).

A pesar de haber creado una contraposición de actitudes estereotipadas, las reacciones en ambos países demuestran cómo funciona el mecanismo de la identificación en diferentes contextos culturales: la lucha honesta por lo propio (el valor inesperado del yo) frente al deseo de lo otro (el sentimentalismo hacia lo desconocido). Icíar Bollaín no trabaja simple-

mente con oposiciones del tipo blanco y negro, sino que crea correspondencias secretas como vasos comunicantes sin minar la factibilidad de la identificación con el relato y la base de los sentimientos. Es una diferencia significativa en comparación con el trabajo de Tania Hermida, cuya errancia no produce emociones. La referencia y la identificación por parte de Bollaín cumplen con ciertas expectativas al reforzar una etiqueta del cine español tanto a nivel nacional como en el extranjero.

El país visitado por los viajeros españoles no tiene una importancia en sí. Es solo un escenario para poner en escena el carácter español. Repito la presentación del argumento en *El País*:

*El olivo* es la aventura de una adolescente decidida, una chica que se embarca en una empresa imposible: la de recuperar ese olivo replantado en algún lugar de Europa y traerlo de vuelta a la masía familiar, al mismo lugar donde su abuelo se dirige todas las mañanas y va poblando de piedrecitas el agujero que dejó el árbol (García 2015).

Bollaín explica su motivación de la siguiente forma:

*El olivo* es un grito a favor de cuidar nuestras cosas, en contra del despilfarro. Es un filme también contra el inconformismo y la esperanza de que no todo está muerto y acabado. Es una mirada sobre lo que ha pasado en España desde un lugar original, no es contar el boom inmobiliario ni las desgracias de la crisis. No es una denuncia, ni un drama social, sino que tiene tono de cuento (García 2015).

Bollaín nutre y satisface la necesidad de nuevas imágenes de hogar para cubrir el vacío y las quebras en medio de las familias migratorias en los tiempos de las crisis económicas. A los migrantes desconcertados, Bollaín les ofrece la ilusión del olivo recuperado para curar las heridas de la familia y recuperar la felicidad infantil con el abuelo. Hasta el término de este proyecto, el cine de Bollaín no tiene una disposición abierta para conocer nuevas culturas, sino que se entiende como metafórico, es todavía más un cine de autocontemplación y autorrealización. Cito una entrevista con Bollaín en *El Cultural*: “El olivo es el símbolo de cómo nos cargamos lo más valioso que tenemos, a veces por avaricia, pero otras para salvarnos” (Sardá 2016).

Me parece adecuado agregar aquí algunas observaciones sobre la última película de Icíar Bollaín, *Yuli* (2018), para reflexionar sobre los retos del cine transnacional que se aparta de la autoimagen española e indaga en otras culturas. La coproducción hispano-cubano-británico-alemana presenta una vida cosmopolita por excelencia, un *biopic* del bailarín cubano Carlos Acosta quien se ha convertido en una leyenda tras haber conquistado algunas de las compañías más importantes del mundo de la danza. Bollaín pone en escena la autorrealización del bailarín, que se interpreta a sí mismo en las escenas de adulto y que revive como coreógrafo los obstáculos de su formación –la rebeldía y los castigos–, las graves situaciones dramáticas de su relación con su obsesivo padre (Santiago Alfonso), las situaciones límites de su vida y la desintegración de su familia. La cineasta se desprende de la carga de la identidad española para sumergirse completamente en la personalidad y la vida del bailarín cubano entregándole toda su capacidad artística.

El pasaje permanente entre el conflicto identitario y el espectáculo para los sentidos y las varias capas del relato producen en la crítica española un vaivén entre el aprecio por la belleza espectacular y las molestias por los diálogos sobre la vocación impuesta y la negación de la vida. Es decir, la crítica española separa la sensualidad –como parte de la diversión– del cine de ensayo y solo acepta ciertos actos de depuración mientras se mantenga el motor de la vida y el fundamento de la identidad. En cambio, la prensa angloamericana reconoce justamente la mezcla mediática, las múltiples capas del relato en combinación con la poesía visual<sup>10</sup>. La cineasta recibió varias nominaciones en España y en otros festivales internacionales sin poder aspirar a los grandes premios. En cuanto a la recaudación, Icíar Bollaín tampoco pudo repetir el éxito espectacular de *También la lluvia*, presentando una disminución de la contribución española al 40% del total de las ganancias, igual que en el caso de *El olivo*.

---

<sup>10</sup> Véase <https://www.rottentomatoes.com/m/yuli/reviews> (consultado 22.05.2020).

### **Isabel Coixet: *Map of the Sounds of Tokyo* (2009)**

Desde su primer enorme éxito internacional con la coproducción hispano-canadiense *My Life Without Me* (2003), la cineasta Isabel Coixet se ha distinguido de todos los demás cineastas españoles por su perfil cosmopolita decidido en cuanto a la selección de proyectos, los títulos, la adaptación artística, el reparto de actores, los idiomas usados y los lugares de filmación en América, Europa y Asia. Es la cineasta española más conocida en el mundo después de Pedro Almodóvar. A lo largo de su carrera, el *box office* total de sus nueve películas, que ronda los \$41 millones, recibe solo un 22% de parte del mercado español. En el año 2005 formó parte de un equipo de dieciocho cineastas reconocidos a nivel mundial que integraron el proyecto fílmico *Paris je t'aime* (2006). Sus grandes producciones se estrenaron en festivales importantes fuera de España: Berlín, Cannes, Moscú, Toronto. La producción estadounidense *Elegy* (2008) fue nominada entre las veinte mejores películas del año en *Screen International* (Wheeler 2014: 282).

Como un caso bastante particular y representativo, se detallan en este artículo las críticas sobre *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) para ampliar la tesis sobre el nexo temático-productivo y la relación controvertida entre la identidad y la alteridad en el cine español contemporáneo. El argumento de la película es tan complejo que vale la pena referir sus características. Ambientada en Tokio, narra el amor entre Riu (Rinko Kikuchi), una asesina profesional que oficialmente trabaja de noche como empleada en un mercado de pescado, y David (Sergi López), un vendedor de vinos españoles. La novia japonesa de David se suicidó y su padre (Takaheo Nakahara), un poderoso empresario japonés, echa la culpa a David y encarga la venganza, por medio de su gerente Ishida (Hideo Sakaki), a la asesina Riu. La historia de amor arranca con el primer encuentro entre Riu y David que se sienten atraídos mutuamente, pero por motivos distintos. Riu experimenta los primeros sentimientos por alguien, mientras que David se aprovecha de ella para llenar el vacío que siente después de la pérdida de su novia. Sintomático para la imposición del deseo machista es el lugar de los encuentros, una habitación en una casa de citas que simula un vagón del metro que David ya había usado con su novia. Esta pasión con su desenla-

ce dramático, teniendo en cuenta las condiciones del encargo del asesinato, cubre solo la mitad de la película. Un viejo artista de sonido (Min Tanaka) que entabla amistad con Riu se mete celosamente en su vida con un micrófono, grabando así todas sus actividades y conversaciones e irrumpe en la esfera del espectador con su voz de narrador y comentarista. El mapa de sonidos no se teje con los rumores de la ciudad, sino con actividades discretamente grabadas y elaboradas, acompañadas por una variedad de música japonesa poco habitual.

La película recibió silencio por parte de varios periódicos importantes y muchísimas críticas abrumadoras. A pesar de contar con una calidad fotográfica y un sonido poco común en el cine español, un guion complejo de muchas capas y un elenco de actores reconocidos, la crítica angloamericana y la española resultan casi unánimes, con ofensas asombrosas: emociones de diseño tan vacías y brillantes como un nuevo bolso de Prada (Marshall 2009), un perfume sin producto (Felperin 2009), superficial y pretenciosa (Lee 2009), un cóctel indigesto de referencias sacadas de otras películas (Costa / Sánchez 2009). Podemos observar una diferencia casi abismal entre la buena acogida por parte del público (sin cubrir del todo el presupuesto gigantesco) y el rechazo por parte de los críticos.

Aparentemente, se produce un desencuentro entre la voluntad artística experimental y la habitualidad de la recepción. No me atrevo a afirmar, como mucho a sugerir, que también se minan las expectativas de la dirección artística femenina. En primer lugar, el desenlace no satisface las expectativas dramáticas del espectador acerca del sexo y la venganza (el cine negro se mezcla con la cultura Zen); segundo, las acciones y los escenarios nocturnos no corresponden con la música antigua, nostálgica; tercero, las aplicaciones de los modelos anteriores, como las películas de referencia sobre Tokio, producen un sinsabor; y cuarto, la relación entre hombre y mujer inquieta y perturba a los espectadores.

Los lugares de la filmación ya no definen un territorio concreto de las figuras. Coixet propone espacios aislados no conectados, no se establece un conjunto que reúna los lugares activos de trabajo y sexo exclusivamente nocturnos con los lugares de meditación a la luz del día. La constelación fragmentaria no tiene cambios ni variación: siempre la misma comida rápida, el mismo cuarto de hotel para las escenas de sexo, el mercado de pescado, la tienda de vinos, el cementerio. Ninguno de los encuentros lle-

va a un desarrollo de las relaciones. Se crea un universo artificioso sin ritmo de vida. Como en el cine ensayo de Tania Hermida, nos encontramos en el cine de Isabel Coixet con personajes huérfanos, sin trasfondo, que no definen su territorio.

El film propone una cartografía de transacciones materiales (del sexo a la muerte, pasando por la básica alimentación y la accesoria cata de lujo) sobre un espacio urbano que funciona como el universal fantasma de nuestras Navidades futuras: un lugar donde la gestión del deseo termina revelando que el mapa no es el territorio y que son, precisamente, las cosas que nunca se dicen las que impedirían cuadrar la caja (Costa / Sánchez 2009).

Lo inverosímil de la narración se concentra en un personaje muy limitado e influyente a la vez. El famoso bailarín japonés y artista de *performance* Min Tanaka aparece como narrador y personaje en la imagen, pero no actúa. Este narrador solo aparece con su cuerpo detenido y paralizado, a pesar de su capacidad mediática escondida. Además, el desequilibrio mujer-hombre frustra la expectativa del espectador que desea un intercambio o una disputa a la misma altura. Lo propio: los cuatro hombres, cada uno con diferentes hábitos y un aspecto físico repugnante, convierten a lo otro, la bella y joven mujer enigmática, en un objeto de su deseo, mientras que ella se entrega sin que se expliquen sus motivos. La presunta falta de química entre los protagonistas que se puede observar en la crítica encubre el disgusto por ese desequilibrio físico presente en la película. David siempre tiene la intención de dirigir a la mujer y se concentra en sus propios intereses, al igual que los demás hombres. Lo propio es también un resultado de una ficción indeterminada, sin proyecciones identitarias.

David vende vinos españoles en Tokio y luego accesorios japoneses y sake en Barcelona. En Tokio solo busca el sexo en una casa de citas y en Barcelona mira pornos blandos japoneses en video mientras su nueva mujer se ocupa del bebé recién nacido. La vida cosmopolita por medio de la cámara de Isabel Coixet está saturada de la fascinación sensual, pero no fascina o emociona. El personaje actúa sin confrontarse a sí mismo de una forma existencial. La conducta determinada no desarrolla una pertenencia y sus lugares de actuación son intercambiables. La pareja protagonista en Tokio habla inglés entre sí, y se proponen encuentros lingüísticos entre el japonés y el inglés. David no es un mensajero de la cultura catalana, un

representante de su pueblo, sino un hombre desarraigado, y Riu, su contraparte japonesa, se presenta como un personaje sorprendentemente subdesarrollado.

Para cerrar las observaciones sobre lo propio y lo otro, es importante leer la crítica japonesa sobre *Maps of the Sound of Tokyo*, que invita al espectador japonés a experimentar una colisión entre dos Tokios paralelos en imágenes de noche y destello:

Many Tokyoites believe there are two versions of the city: Version A is where the Japanese inhabit – defined by cramped spaces, excessively long working hours and totally functional toilets. Version B is the Tokyo known to non-Japanese, which by all accounts is ambivalent, exotic and infinitely more romantic. The majority of Japanese Tokyoites go through their lives steeped in the realities of Version A, slightly aware of but not really familiar with the goings-on in Version B, except via movies about Tokyo by foreign directors. True, we don't get as much attention as New York or Paris, but over the years, a sizable number of auteurs have taken a crack at the city [...]. Through Coixet's lens, Tokyo becomes a place of wonder because, apparently, she thinks its wondrous. In the film's best moments, A merges with B in a beautifully choreographed kiss. Having said that, 'Map of the Sounds of Tokyo' (Japan title: 'Night-Tokyo-Day') is much more rewarding to look at than to contemplate as a story. The opening scene is full of foreboding (Shoji 2010).

Las críticas españolas y angloamericanas acusaron el desconocimiento de la cultura japonesa por parte de la cineasta tras haber mostrado el *sushi nyotaimori* sobre chicas desnudas como una costumbre típica. El espectador japonés observa en esta escena la repugnancia de algunos japoneses frente al desenfreno de otros, sobre todo los extranjeros invitados, como reflejo de una realidad sexista del mundo empresarial. El espectador japonés se da cuenta del encargo de chicas rusas para dichas ocasiones, y aprecia el uso del limón por parte de las chicas para luego limpiarse del olor a pescado al volver a recuperar su intimidad. Reconoce muchos elementos simbólicos de su cultura relacionados con sensaciones que estimulan el olfato y el oído. El cine de Coixet es, sobre todo, un cine de sensaciones como un arte participativo que desarrolla mentalmente la percepción de

sus espectadores: la cineasta forma parte de grupos de artistas del cine contemporáneo a nivel global que desarrollan “la imagen voluminosa en el cine independiente postnacional” (Chappuzeau 2019: 103)<sup>11</sup>.

## Resumen y perspectivas

Nuestra navegación por las diferentes imágenes del cine español se puede resumir por medio de las etapas negativas del sueño de la vida cosmopolita porque las imágenes están impregnadas de muchos defectos en la instancia narrativa: las chicas perdidas en el vacío del altiplano ecuatoriano sin destino, la cruzada fracasada del equipo de cine español en Bolivia, la cuestionable fantasía para recuperar el olivo en sus tierras de origen, el bailarín que interviene en la formación de su personaje y estorba la poesía visual, y el romanticismo ambiguo del mapa fílmico de Tokio que ya no designa un territorio del deseo. Especialmente, observamos en la comparación de las películas de Tania Hermida, Icíar Bollaín e Isabel Coixet que la visión transnacionalista en el cine no satisface o compensa los deseos de identificación. La descomposición del cine de emociones y la densidad atmosférica nos enfrentan con la necesidad de relacionarnos de otra forma sensual con las imágenes aprehendidas al desarrollar una atención plena en un cine de percepciones. Aprendemos un lenguaje de afectos no discretos que se aplica a diferentes culturas del cine para poder relacionarnos de otra forma con el mundo.

## Bibliografía

B5 aktuell (2016). “Ein Film von Icíar Bollaín. El Olivo – Der Olivenbaum”. En: *Bayrischer Rundfunk*, 21 de agosto. Disponible en: <https://www.br.de/radio/b5-aktuell/sendungen/interkulturelles-magazin/film-der-olivenbaum-104.html> [consultado 22.05.2020].

---

<sup>11</sup> Esta cita hace referencia a las películas del cineasta argentino Lisandro Alonso que se considera en Europa y las Américas como un precursor del cine atmosférico sin relato.

- Campos, Minerva (2013). “La América Latina de ‘Cine en Construcción’: implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales”. En: *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 71, 13-26.
- Chappuzeau, Bernhard (2019). *Cine Arthouse Latinoamericano. La articulación local-global en el cine contemporáneo*. Romanische Studien, Beihefte 10. München: Akademische Verlagsgemeinschaft. Disponible en: <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/download/672/1371> [consultado 22.05.2020].
- Costa, Jordi / Sánchez, Sergi (2009). “Mapa de los sonidos de Tokio”. En: *Fotogramas*, 5 de febrero. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a299782/mapa-de-los-sonidos-de-tokio/> [consultado 22.05.2009].
- EGEDA Sociedad de Servicios para los Productores Audiovisuales (2013). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2013*. Madrid: EGEDA.
- EGEDA Sociedad de Servicios para los Productores Audiovisuales (2019). *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2019*. Madrid: EGEDA.
- Felperin, Leslie (2009). “Map of the Sounds of Tokyo”. En: *Variety*, 22 de mayo. Disponible en: <https://variety.com/2009/film/markets-festivals/map-of-the-sounds-of-tokyo-1200474685/> [consultado 22.05.2020].
- García, Rocío (2015). “El cuento del abuelo, la nieta y el olivo. Iciar Bollain rueda una película sobre el inconformismo y la esperanza”. En: *El País*, 26 de junio. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2015/06/25/actualidad/1435246341\\_721080.html](https://elpais.com/cultura/2015/06/25/actualidad/1435246341_721080.html) [consultado 22.05.2020].
- García Canclini, Néstor (2005). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Santamaría, José Vicente (2015). *La exhibición cinematográfica en España. Cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra.
- García Santamaría, José Vicente (2019). “La exhibición. ¿Una industria en recesión?”. En: Heredero, Carlos, ed. *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión 2015-2018*. Málaga: Festival de Cine de Málaga, 323-365.
- Garrido Quiroz, Rolando / Vázquez Neira, Paola Silvana (2015). “Memoria dialógica, ciudades desérticas y errancia identitaria en *Nostalgia de la*

- luz, de Patricio Guzmán y *Qué tan lejos*, de Tania Hermida”. En: *Letras em Revista* (Teresina), 6, 2, 46-58.
- Lee, Maggie (2009). “Map of the Sounds of Tokyo – Film Review”. En: *The Hollywood Reporter*, 27 de mayo. Disponible en: <https://www.hollywoodreporter.com/review/map-sounds-tokyo-film-review-93230> [consultado 22.05.2020].
- Marshall, Lee (2009). “Map of the Sounds of Tokyo”. En: *Screendaily*, 24 de mayo. Disponible en: <https://www.screendaily.com/map-of-the-sounds-of-tokyo/5001763.article> [consultado 22.05.2020].
- OCAI Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (2012). *Cuaderno de estudios 7. Estudio de Producción y Mercados del Cine Latinoamericano en la Primera Década del Siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Rodríguez Chico, Julio (2007). “Los viajes de ‘Qué tan lejos’ y del cine”. En: *LABUTACA*, 26 de octubre. Disponible en: <http://www.labutaca.net/criticas/los-viajes-de-que-tan-lejos-y-del-cine/> [consultado 22.05.2020].
- Sardá, Juan (2016). “Iciar Bollaín”. En: *El Cultural*, 6 de mayo. Disponible en: <https://elcultural.com/Iciar-Bollain> [consultado 22.05.2020].
- Shoji, Kaori (2010). “Night-Tokyo-Day (Map of the Sounds of Tokyo). Two Parallel Tokyos Collide in a Flash of Dark and Light”. En: *The Japan Times*, 3 de septiembre. Disponible en: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2010/09/03/films/film-reviews/night-tokyo-day-map-of-the-sounds-of-tokyo/#.Xs5UN8DgrIU> [consultado 22.05.2020].
- Toro, Fernando de (1999). “The Postcolonial Question. Alterity, Identity, and the Other(s)”. En: Toro, Alfonso de / Toro, Fernando de, eds. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una Postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana, 101-135.
- Vahabzadeh, Susan (2016). “Die Entführung eines Olivenbaums“. En: *Süddeutsche Zeitung*, 29 de agosto. Disponible en: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/el-olivo-im-kino-die-entfuehrung-eines-olivenbaums-1.3139056> [consultado 22.05.2020].
- Wheeler, Duncan (2014). “Acting and Directing in Spain. Historicising Stardom and the Author-Function”. En: Wheeler, Duncan / Canet, Fer-

nando, eds. *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*. Bristol: Intellect, 273-290.

Zurro, Javier (2016). “Un olivo para cerrar las heridas de la España del ladrillo. Icíar Bollaín vuelve a las salas con *El olivo*, un cuento familiar con un trasfondo social impregnando todo”. En: *El Español*, 6 de mayo. Disponible en: [https://www.elespanol.com/cultura/cine/20160505/122488044\\_o.html](https://www.elespanol.com/cultura/cine/20160505/122488044_o.html) [consultado 22.05.2020].

## Filmografía

*El olivo*. España / Alemania: 2016. Duración: 100 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.

*Elegy*. USA: 2008. Duración: 108 minutos. Dirección: Isabel Coixet.

*Land and Freedom*. Reino Unido / España / Alemania / Italia / Francia: 1995. Duración: 109 minutos. Dirección: Ken Loach.

*Map of the Sounds of Tokyo*. España: 2009. Duración: 109 minutos. Dirección: Isabel Coixet.

*My Life Without Me*. España / Canada: 2003. Duración: 107 minutos. Dirección: Isabel Coixet.

*Paris, je t'aime*. Francia / Alemania / Suiza / Liechtenstein: 2006. Duración: 123 minutos. Dirección: Isabel Coixet / Olivier Assayas / Frédéric Auburtin / Emmanuel Benbihy / Gurinder Chadha / Sylvain Chomet / Ethan Cohen / Joel Coen / Wes Craven / Gérard Depardieu / Christopher Doyle / Richard LaGravenese / Vincenzo Natali / Alexander Payne / Druno Podalydès / Walter Salles / Oliver Schmitz / Nobuhiro Suwa / Daniela Thomas / Tom Tykwer / Gus van Saint.

*Qué tan lejos*. Ecuador / España: 2005. Duración: 92 minutos. Dirección: Tania Hermida.

*También la lluvia*. España / Francia / México: 2010. Duración: 104 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.

*Yuli*. España / Cuba / Reino Unido / Alemania: 2018. Duración: 115 minutos. Dirección: Icíar Bollaín.

**Sobre el autor:** Bernhard Chappuzeau es profesor invitado en el Departamento de Alemán, Universidad de Bohemia del Oeste, y es profesor de literaturas y culturas iberorománicas (Privatdozent) en el Instituto de Lenguas Romances, Universidad Humboldt de

Bernhard Chappuzeau

Berlín. Doctor en Filosofía por la Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf con la monografía *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder* (Stauffenburg 2005). Habilitation por la Universidad Humboldt de Berlín con la monografía *Cine Arthouse Latinoamericano* ([www.romanischestudien.de](http://www.romanischestudien.de) / AVM 2019). Estudios culturales de los siglos XIX al XX, teoría del cine y filosofía de la imagen.

# ***Biutiful*: reflexiones sobre estéticas políticas de lo extranjero y de lo otro en el cine contemporáneo**

Wolfgang Bongers

**Resumen:** *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) propone una estética sombría de la deformación, de lo extraño y lo extranjero en la construcción de los personajes, las imágenes y el relato sobre el protagonista Uxbal y los inmigrantes chinos y africanos en Barcelona, que contrasta con la Barcelona resplandeciente e inverosímil de *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). El artículo analiza estas y otras películas, sintomáticas de las masivas incertidumbres identitarias y precariedades del capitalismo mundial integrado (Guattari).

**Palabras clave:** *Biutiful*; extranjero; migración; cine contemporáneo; Barcelona

**Abstract:** *Biutiful* (Alejandro González Iñárritu, 2010) proposes a dark aesthetics of deformation, of the weird and the strange in the construction of the characters, the images and the story about protagonist Uxbal and the Chinese and African immigrants in Barcelona, that contrast with a radiant and improbable Barcelona in *Vicky Cristina Barcelona* (Woody Allen, 2008). This article analyzes these and other movies as symptomatic of the massive identitarian uncertainties and precariousness of integrated global capitalism (Guattari).

**Keywords:** *Biutiful*; stranger; migration; contemporary cinema; Barcelona

## I

Según Georg Simmel, en uno de sus textos breves de comienzos del siglo XX, el concepto de lo extranjero está menos asociado a una persona que a una “forma social”, una relación de ser-con-otros, una construcción cultural en la identificación de individuos y comunidades: “El extranjero es un

elemento (orgánico) del grupo, como también lo son los pobres y los distintos ‘enemigos internos’. Es un elemento cuya posición supone al mismo tiempo exterioridad y confrontación” (Simmel 2012: 21). Este filósofo y sociólogo alemán escribió en otro momento histórico del capitalismo global todavía en ciernes. El fordismo, un sistema que introduce la lógica de la producción en serie en el trabajo de fábrica y de ahí en muchos ámbitos sociales, nace en 1908, el mismo año en el que Simmel publica este texto; faltaban dos años para que se produjera la Revolución mexicana, nueve años antes de la Revolución rusa; y todavía el mundo no había entrado en el desastre destructivo de las Grandes Guerras del siglo XX. Ochenta años más tarde, a partir de 1989, podemos hablar con Félix Guattari (2004) y otros pensadores y críticos culturales de un capitalismo mundial integrado que domina por completo nuestra vida y que clama por una nueva orientación para pensar lo extranjero en nuestros tiempos.

Sara Ahmed, en su libro *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality* (2000), retoma la idea de Simmel en diálogo con Freud, Althusser y otros teóricos, y la lleva a una interesante reflexión en torno al reconocimiento del otro como extranjero, no solo como forma social, según Simmel, sino también como función social:

The stranger is produced as an effect of recognition and as a category of knowledge, and is hencefore familiar in its very strangerness. [...] Strangers are *already recognised as not belonging*, as being out of place. [...] The recognition of strangers is a means by which inhabitable or bounded spaces are produced (Ahmed 2000: 20; 33-34).

El reconocimiento del otro –según Althusser, citado por Ahmed, un acto ideológico de interpelación– es central para la constitución de los sujetos: “The subject [...] *comes into being* by learning how to differentiate between others” (22), a saber, entre otros familiares y otros extranjeros y extraños. He aquí forma y función social del extranjero: es reconocido como figura de la contaminación y amenaza de los espacios de propiedad y personalidad en una comunidad imaginada, elementos de “production and over-representation of the stranger as a figure of the unknowable” (20).

Ahora bien, si tomamos en cuenta la época en la que vivimos, Ahmed señala algo importante en estas construcciones cognitivas, morales y estéticas de la figura del extranjero como forma y función esencial, basadas en reglas y procesos sociales: el reconocimiento, el conocer-una-vez-más, “operates as visual economy” y produce “ways of seeing the difference between familiar and strange others [...] how they appear” (22).

¿Cómo funciona este mecanismo visual de reconocimiento del extranjero en la sociedad hipercapitalista, mediatizada, tecnologizada y espectacularizada, en 2019 más que en el año 2000 cuando Ahmed publica su libro? La artista Hito Steyerl, en el libro *Arte Duty Free*, publicado en Argentina en el año 2018 y basado en una muestra del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 2015 y el 2016, retoma las ideas de Giorgio Agamben (2017) en *Homo sacer II/2* sobre la guerra civil como paradigma político, y habla de la figura de la *stasis* en forma de una “guerra civil planetaria”, subtítulo del libro de Steyerl. Esta guerra provoca la muerte de numerosos civiles inocentes y una ola abrumadora de extranjeros involuntarios, de expulsados y desplazados, de refugiados y migrantes que se ven obligados a abandonar su hogar y su país para poder sobrevivir en tiempos de “guerras asimétricas y transnacionales” (Bauman 2007: 127), como dice Zygmunt Bauman en sintonía con Agamben y Steyerl; guerras localizadas pero móviles, y que no reconocen fronteras. Iraq, Gaza, Siria, Turquía, Rusia, Venezuela, Haití, Honduras, Nicaragua, narcoestados como México y Colombia, y numerosos países africanos son los escenarios actuales de estas guerras. Las migraciones multitudinarias en todo el mundo se han convertido en uno de los mayores problemas y desafíos sociales, políticos y culturales en la actualidad del capitalismo mundial integrado, sistema que, por cierto, está produciendo y alimentando sistemáticamente estas guerras por razones políticas y económicas. ¿Cuáles de las grandes naciones se interesarían por Venezuela si el país no tuviera los mayores yacimientos petrolíferos del mundo?

Tomando estas reflexiones como base, propongo pensar en cómo podemos articular la producción estético-política en el terreno audiovisual de nuestros tiempos con los diagnósticos de Ahmed: “The knowing again [el reconocimiento] of strangers as the danger of the unknown is a means by which the ‘we’ of the community is established, enforced and legitimated” (2000: 33). Lo desconocido, amenazante y peligroso es reconocido en la

figura del extranjero como forma y función social. Pero este “nosotros” de una comunidad amenazada, ¿a quién corresponde hoy en día? ¿Cómo se garantiza la integridad de una comunidad paranoica y voraz al mismo tiempo que produce cada vez más escenarios de conflicto, cierra sus fronteras, y construye muros y verjas alambradas para no dejar pasar a los extranjeros y refugiados, para identificar y sostener los espacios de lo propio? Señala la curadora argentina Diana Wechsler (2015: 14): “¿Dónde se localiza el ‘nosotros’ y dónde el lugar de los ‘otros’ cuando, en la fluidez de las circulaciones de gente y conflictos, el muro, la cerca, el límite terminan resultando mutuamente excluyentes?”

Es evidente, en lo que va del nuevo milenio, la construcción y exploración estética de territorios y personajes extranjeros y extraños en la literatura, el cine, las series, las artes visuales: basta echar un vistazo a la oferta de Netflix, Amazon o HBO para darnos cuenta de que estamos rodeados de maníacos, psicópatas, abusadores y asesinos en serie. Es interesante retomar la idea de Simmel sobre los extranjeros y enemigos internos como elemento orgánico del grupo o la comunidad, pues muchos de esos psicópatas y asesinos de ficción son hombres y mujeres comunes, vecinas y vecinos de al lado. Esos otros se mueven en los espacios urbanos que se mezclan con los espacios virtuales de videojuegos y del *world wide web*<sup>1</sup>.

A continuación quiero comentar y contrastar, en clave estético-política, la producción de imaginarios, puestas en escena, territorializaciones y desplazamientos de lo extranjero y de los extranjeros, tanto en el interior de las imágenes del cine como en otras artes contemporáneas.

## II

La primera constelación cinematográfica que quiero comentar me lleva a otro concepto que nos convoca en esta publicación, lo hispano en relación con lo extranjero. Esta constelación nace en el seno del gran espectáculo masivo con todo lo que esto implica: presupuestos millonarios, protago-

---

<sup>1</sup> Y en una zona peligrosa, siniestra y extraña, todavía bastante desconocida: el *deep* o *dark web*, que funciona como un residuo de fantasmas, a la vez material e inmaterial, un archivo de lo más extraño que la humanidad pueda imaginarse.

nistas estrellas, estrenos en festivales cotizados, nominaciones a los premios Óscar y los Globos. Se trata de dos películas hollywoodenses que construyen dos ciudades españolas totalmente diferentes a partir de una sola: Barcelona. Los rodajes se realizan entre el 2007 y el 2009, liderados por dos directores extranjeros famosos, un neoyorquino involucrado en acusaciones de abuso sexual de menores y un mexicano gringuizado; y los dos recurren al mismo actor español como protagonista, Javier Bardem. En un macrocontexto, podemos decir que Europa, en el periodo de la producción de estos films, sufre una severa crisis hipotecaria y una recesión. Esta situación produce la primera crisis del sueño europeo que, según Sánchez-Escalonilla (2019), se refleja en el cine de esos años. La segunda crisis del sueño europeo, según el mismo autor, se vincula precisamente con la intensificación del flujo de migrantes y refugiados que “han replanteado los conceptos de hogar, identidad y éxodo en la representación fílmica de las sociedades europeas” (2019: 282).

Comento brevemente el primer film. A pesar del inevitable tono irónico con el que Woody Allen decora su comedia de amores *Vicky Cristina Barcelona* (2008), acompañada por la reconocible voz en *off* típica de su cine, se trata de una puesta en escena de innumerables clichés sobre Barcelona y España. Esta película forma parte de una serie de “films turísticos” que ha realizado Allen en lo que va del nuevo milenio, con un elenco siempre potente y famoso, y en escenarios espectaculares como lo son Londres, París, Roma y Barcelona. En *Vicky Cristina Barcelona* aparecen los sitios típicos que visitamos junto a las protagonistas, suena la guitarra española al lado de otros ritmos y canciones locales, y se presenta un relato basado en los arquetipos cinematográficos del *latin lover* y las bellas visitantes extranjeras.

Cristina (Scarlett Johansson) y Vicky (Rebecca Hall) llegan al aeropuerto de Barcelona atraídas por esa cultura tan diferente a la propia: España, *in strictu sensu* Cataluña, significa lo otro y lo seductor, en un sentido muy básico, sin ninguna diferenciación entre lo catalán y lo español, pues Oviedo es otro de los escenarios turísticos que sirve de trasfondo para esta comedia. Las dos jóvenes, cada una a su manera, sucumben al encanto exótico, encarnado aquí por un Bardem hiperespañolizado en el papel del pintor bohemio Juan Antonio, que profesa y vive el amor libre, aunque sigue atado por un amor inalcanzable a su (ex)esposa María

Elena, alias Penélope Cruz. Barcelona aparece con su fachada oficial, turística y globalizada, el parque Güell, la Sagrada Familia, el barrio gótico, Las Ramblas, los mercados de flores, los palacios, todo bañado por la luz del sol veraniego; salvo en un momento sintomático para el posicionamiento político del film: cuando Juan Antonio lleva a Cristina a ver un barrio un poco más sucio donde se ven prostitutas en la calle y estas saludan a la cámara cuando Cristina les saca fotos. Estas otras extranjeras, una de color negro y otra blanca, tal vez esclava, son una suerte de dobles de las dos gringas guapas y se insertan en los escenarios naturalizados y risueños de imágenes de un cine inverosímil que aquí se autodesenmascara como cínico y, seamos claros, intolerable.

Lo que opera en este film es una puesta en escena de la imagen límpida y despolitizada de la ciudad, una evasión fantástica en un cuento de hadas posmoderno basado en estereotipos de lo extranjero, que evita toda dimensión problemática en su construcción de la alteridad. Allen, el cineasta neoyorquino y turista en España, presenta un escenario bonito y reluciente, a la vez intercambiable, para ofrecer un pasatiempo de clase media alta sobre formas de vivir juntos y encontrar un sentido a la vida a través de experiencias amorosas alternativas. Ciertamente, este tipo de cine masivo tildado de “calidad”, siendo una expresión sintomática de los tiempos postpolíticos, encuentra su público fiel y gana premios en Cannes y Hollywood. Al omitir por completo un desarrollo de la problemática figura de la extranjera y lo extranjero en sus imágenes y esconderla en un relato romántico, produce, precisamente, imágenes extrañas, o según Mark Fisher (2018), “espeluznantes”, de una Barcelona que solo existe en el simulacro de un inverosímil imaginario global y publicitario, desde donde el cineasta alimenta sus fantasías y al que contribuye con esta cinta. El proceso de reconocimiento del extranjero en toda su complejidad queda suspendido, porque los extranjeros aquí son simplemente asimilados como familiares: en forma de atracción cultural u objeto sexual, o en forma de motivo fotogénico: las prostitutas alegres, simpáticas y contentas de ser fotografiadas.

Reconozco que la película de Allen es un blanco fácil, pero la he comentado para contrastarla con *Beautiful*. Es como si Alejandro González Iñárritu, cineasta mexicano y cosmopolita, celebrado en Hollywood y Cannes a partir de *Amores perros*, del año 2000, hubiera estado buscando

las antípodas del film de Allen. Un año después del estreno de *Vicky Cristina Barcelona*, filma principalmente en barrios periféricos y poco aptos para presentar una pulida imagen de la ciudad: El Raval, conocido por las novelas de Arturo Pérez Reverte, y Fondo, los suburbios donde viven y mueren los inmigrantes chinos y africanos. Las propuestas visuales y temáticas no pueden ser más divergentes. *Biutiful* desarrolla una trama oscura y deprimente que activa varios elementos melodramáticos. La película presenta muchas escenas filmadas con la cámara en movimiento, envueltas en una visualidad que se adentra en un pretencioso y exagerado realismo sucio. Aquí, Javier Bardem es el *underdog* Uxbal, hijo de padres que se exiliaron en México durante el franquismo<sup>2</sup>. Uxbal tiene dos hijos, padece un cáncer terminal y es médium que conecta con el mundo de los muertos, un don que se transforma en uno de sus escasos ingresos. Siempre corto de dinero, trabaja también en la explotación de inmigrantes ilegales de África y Asia que llegan a vivir al inframundo de Barcelona, el escenario dominante del film. Su único objetivo en los dos o tres meses que le quedan de vida es arreglar sus cosas y juntar dinero para poder ofrecerles un futuro a sus hijos. Por si fuera poco, su esposa Marambra (Maricel Álvarez) padece trastornos mentales, es yonqui, alcohólica y prostituta ocasional, y lleva una vida enajenada de su familia.

Partiendo del título, la película propone una estética de la deformación y de lo extraño, claramente opuesta a lo “biutiful”, que se manifiesta en la construcción de los personajes, las imágenes y el relato, cuyos ejes oscilan entre la historia trágica de Uxbal y la historia dramática de los inmigrantes ilegales. Al igual que en otros films de González Iñárritu, la condición humana en forma de lucha existencial contra la muerte, la enfermedad, la violencia y el dolor en un mundo injusto y lleno de sinsentidos se encuentra en el centro de esta cinta. El mundo es horrible, y González Iñárritu parece tener los mejores instrumentos cinematográficos para mostrárnoslo en toda su crudeza. La exagerada puesta en escena de esta moraleja puede llegar a ser tediosa, sobre todo teniendo en cuenta que el film dura casi dos horas y media. Entre las críticas (Torreiro 2010; Caviaro 2010; Maté 2011) sobresale la acusación de miserabilismo ejercido por el film y

---

<sup>2</sup> El nombre inusual indica quizá un origen mexicano precolombino: ux es un prefijo en la lengua maya que significa tres veces y que encontramos, por ejemplo, en la palabra Uxmal, la antigua ciudad del periodo clásico maya en Yucatán.

la voluntaria y excesiva exhibición de crueldades y sufrimientos en las imágenes y los personajes. Miseria y sordidez, dicen algunos, llevan a un sadismo visual que ejerce el director sobre sus personajes.

Ahora bien, volviendo al concepto de lo extranjero y contrastando los dos films: ¿cuál de los dos ejerce una mayor deformación? ¿Qué construcción de lo extranjero y lo otro es más eficaz en un sentido político de la imagen? Allen ignora cualquier problemática social y se refugia en imágenes evasivas y cínicas, su mundo construido es literalmente *biutiful* y, precisamente por esto, espeluznante, un sueño europeo poco creíble para el 2008. Por otra parte, González Iñárritu, desde un paternalismo hollywoodense en busca de “los olvidados: los indocumentados e inmigrantes” de nuestras sociedades en las huellas de Buñuel, como dice el director en entrevistas realizadas en torno a su película (Paladino 2011; Volpi 2010), exagera y acumula imágenes feas e incómodas de una otredad miserable que está a la vuelta de la esquina en muchas ciudades del mundo y que es, repito, una forma y una función social que legitima a un grupo o una comunidad.

El film es incómodo, porque indica el lugar y la función de los extranjeros en la ciudad: invisibilizados, como los chinos de la maquiladora clandestina, son parte de una economía paralela e ilegal, generada por el propio sistema de producción de mercancías. Los vendedores ilegales africanos en las calles del centro son la parte visible, los que conforman un grupo de extranjeros “amenazantes” para los ciudadanos, criminalizados y perseguidos por la ley y la sociedad. En este sentido, y a pesar de una espectacularización de lo miserable y lo otro en varias secuencias, *Biutiful*, un ejemplo paradigmático de la paradoja de la sociedad del espectáculo, revela y denuncia, desde Hollywood y para un público masivo, los problemas reales de una constelación política y económica a nivel mundial que produce estas situaciones<sup>3</sup>.

---

3 Cabe mencionar, en nuestro contexto, la distopía que nos presenta Alfonso Cuarón en *Children of men* (2006), film futurista con elementos documentales y descartando los efectos especiales típicos de películas de ciencia ficción. En un escenario apocalíptico de infertilidad humana global, guerras y caos, los inmigrantes extranjeros que entran en el Reino Unido, un estado completamente militarizado, son perseguidos, oprimidos y maltratados. En un Londres extrañamente contemporáneo se desarrolla, en el año 2027, el relato sobre Kee, una inmigrante embarazada que se convierte en esperanza para la humanidad.

Hay un punto más que quiero destacar y conectarlo con las ideas de Sara Ahmed: Uxbal es un personaje trágico, quebrado y ambiguo que se vuelve extranjero en su propio país. En un giro exageradamente trágico, causa la muerte de los chinos que trabajan en la fábrica clandestina cuando les compra unas estufas a gas, baratas y defectuosas, que los asfixian en el sótano donde duermen. Otra escena: a pesar de sobornar a un policía corrupto, Uxbal es detenido y encarcelado con los africanos vendedores que trata de proteger. Otra: hacia el final de la película, invita a una inmigrante africana madre de un pequeño niño, cuyo esposo está en la cárcel, a vivir con él y sus hijos en su casa. Ella comienza a cuidar a los niños de Uxbal, los va a buscar al colegio y cocina para ellos y el padre. Se crea una pequeña familia inesperada, precaria y provisoria, y el film comienza a respirar algo de esperanza. Uxbal, ya moribundo, le entrega a la mujer su dinero acumulado y puede morir con cierta tranquilidad. La estética política más destacable de la película es su forma de procesar, como dice Ahmed (2000: 22), los “ways of seeing the difference between familiar and strange others”. En su economía visual de las imágenes vemos aparecer y desaparecer lo extranjero en varias constelaciones que no rehúyen las complejidades de la producción de sentidos en una era que enfrenta problemáticas todavía desconocidas e incalculables en relación a los procesos culturales de diferenciación de lo otro como familiar o extranjero.

### III

*Biutiful*, estrenada en 2010, da cuenta de la presencia de inmigrantes ilegales de Asia y África y su condición precaria como extranjeros y extraños en Barcelona, que representa aquí una Europa codiciada y cada vez menos hospitalaria, convertida en infierno para muchos de ellos. De hecho, la mujer africana que cuida a Uxbal y a sus hijos dice que quiere volver a su país porque no tolera su condición existencial en Barcelona. En 2011, un año después del estreno de *Biutiful*, el inicio de la guerra de Siria, una de las grandes guerras mundiales del siglo XXI, produjo la llamada crisis migratoria europea o crisis migratoria del Mediterráneo.

Como señala Sánchez-Escalonilla, varias de las películas de los últimos años se proponen

crear en la audiencia una toma de conciencia del problema, frente a la tibia o ineficaz respuesta de los países de la Unión Europea ante la crisis migratoria, provocada en buena medida por las lesiones contra los derechos humanos ocurridas en Siria, Irak, Afganistán, Eritrea e Irán. Según la Organización Internacional para las Migraciones, 3.770 refugiados fallecieron en el Mediterráneo al cabo del 2015, de los (más de un millón) llegados a Europa por mar [...] (2019: 292).

*Welcome* (2009) de Philippe Lioret, *In a Better World* (2010) de Susanne Bier, *Le Havre* (2011) y *El otro lado de la esperanza* (2017) de Aki Kaurismäki, *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard son films premiados y con una circulación notable que

plantean a menudo situaciones donde el contacto con el otro no solo permite el descubrimiento del extranjero, sino una verdadera reflexión sobre la propia identidad europea, tanto en términos domésticos y particulares como comunitarios y supranacionales, hasta el punto de alcanzar una verdadera revelación antropológica y global (282).

Estas “narrativas del encuentro” (295) –en cierto sentido, podemos contar algunas escenas de *Beautiful* entre ellas, aunque desde una visión trágica y existencialista– indican una fuerte necesidad de reconstrucción y renovación del pensamiento de lo otro en términos de su función social en la construcción de comunidades en nuestras sociedades.

Quiero mencionar algunos proyectos audiovisuales que se sitúan en esta búsqueda de reconstrucción y renovación de un trabajo intercultural sobre la figura del extranjero. En el documental *Human Flow* (2017), el artista chino Ai Weiwei muestra y reconstruye, en imágenes impactantes, las circunstancias terribles del desplazamiento de millones de personas, principalmente en los escenarios de guerra del Oriente Próximo y los campos de refugiados en Europa, pero también en otros territorios como la frontera entre EE.UU. y México. El mismo González Iñárritu realizó una instalación audiovisual de realidad virtual, *Carne y arena* (2017), en la que invita a los espectadores a participar, con todos sus sentidos, de esa experiencia singular de destierro. En este mismo contexto, Pablo Iraburu

y Migueltxo Molina, en su documental *Muros* (2015), muestran las consecuencias que genera la separación de territorios y personas en la misma frontera.

La visibilización de las precariedades del capitalismo mundial integrado en forma de la actual crisis migratoria del Mediterráneo está presente en el film del italiano Gianfranco Rosi, *Fuocoammare* (Fuego en el mar, 2016), ganadora de la Berlinale 2016, y en el proyecto *Mare Clausum* (2017) de la agencia de investigación Forensic Architecture con sede en Londres. Rosi muestra y narra dos realidades completamente distintas y distantes que ocurren en la isla de Lampedusa: la primera consiste en las actividades de unas familias de pescadores, cuyo relato se centra en un chico de unos diez años, sus andanzas, amistades y problemas de salud; la segunda realidad reflejada es el destino de los miles de refugiados africanos que llegan a la isla por ser uno de los primeros lugares que alcanzan en su viaje por alta mar hacia Europa, bajo condiciones inhumanas y mortales. Son rescatados, examinados por los médicos, fichados por la policía y alojados en un hospedaje precario de la isla. No hay ninguna denuncia directa. Lo político en estas imágenes es justamente el contrapunto, dos realidades que no se tocan, a pesar de ocurrir paralelamente y a pesar de algunos puentes, por ejemplo cuando el programa de radio de la isla habla de los muertos encontrados y lo escuchamos junto a una de las mujeres habitantes de la isla mientras cocina. Hay otro gesto destacable: los extranjeros tienen su propia voz, cantan sobre sus infortunios, sobre su condición de desplazados, hablan de sus deseos de vivir en paz. Un paso, aunque pequeño, hacia la comprensión de su situación, hacia un cambio cultural.

Por su parte, la agrupación de científicos, arquitectos y artistas Forensic Architecture (<https://forensic-architecture.org>), asociada al Goldsmiths, Universidad de Londres, tiene un objetivo muy claro: la reconstrucción audiovisual –por medio de la tecnología digital avanzada– de situaciones invisibilizadas en las que los gobiernos o las instituciones gubernamentales actúan de forma criminal y clandestina. Uno de estos proyectos es *Mare clausum* de 2017, que se encuentra en sorprendente sintonía con el film de Rosi. Aquí se reconstruye el rescate de refugiados africanos en alta mar por un equipo de Sea Watch, obstruido por un barco supuestamente de rescate bajo la bandera de Libia. Los refugiados no

quieren subir a ese barco porque saben lo que les espera en los campos de Libia y tratan de acercarse a toda costa a los botes de Sea Watch. Varios de ellos mueren ahogados en el mar, otros son rescatados. El audiovisual reconstruye todas estas secuencias.

Termino con una imagen entre dos continentes, Europa y África, que me parece que indica otro camino hacia un encuentro posible, aunque lejano: *Miradores* (2008) de Francis Alÿs (<https://francisalys.com>), artista belga instalado en Ciudad de México. Se trata de un proyecto que materializa un cambio de miradas en una pantalla doble: las miradas de los dos lados del Estrecho de Gibraltar. África y Europa se miran. Africanos y europeos. ¿Qué vemos? Reconocemos las mismas escenas, las mismas miradas.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2017). *Stasis. La guerra civil como paradigma político. Homo sacer, II, 2*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ahmed, Sara (2000). *Strange Encounters. Embodied Others in Post-coloniality*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2007). *La sociedad sitiada*. Buenos Aires: FCE.
- Caviaro, Juan Luis (2010). “‘Biutiful’, infierno terrenal”. En: *Espinof*, s.p. Disponible en: <https://www.espinof.com/criticas/biutiful-infierno-terrenal> [consultado 01.07.2020].
- Fisher, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
- Guattari, Félix (2004). *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Maté, Diego (2011). “Biutiful”. En: *Cinemarama*, s.p. Disponible en: <https://cinemarama.wordpress.com/2011/02/25/biutiful/> [consultado 01.07.2020].
- Paladino, Julieta (2011). “Biutiful. Mirando más allá la realidad no será tan hermosa como parece”. En: *Funcinema. Crítica del Cine*, s.p. Disponible en: <https://www.funcinema.com.ar/2011/02/biutiful/> [consultado 01.07.2020].

- Sánchez-Escalonilla García-Rico, Antonio (2019). “La crisis del sueño europeo: hogar y éxodo en el nuevo cine sobre migrantes y refugiados (2005-2018)”. En: *Revista de Comunicación*, 18, 1, 277-297.
- Simmel, Georg et al. (2012). *El extranjero. Sociología del extraño*. Madrid: Sequitur.
- Steyerl, Hito (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Torreiro, Mirito (2010). “BIUTIFUL. Para amantes de las películas (en teoría) fuertes”. En: *Fotogramas*, s.p. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a398015/biutiful/> [consultado 01.07.2020].
- Volpi, Jorge (2010). “‘Biutiful’ habla de la conquista de España por los inmigrantes”. En: *El País*, s.p. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/12/03/cine/1291330801_850215.html) [consultado 01.07.2020].
- Wechsler, Diana (2015). *Migraciones en el arte contemporáneo*. Buenos Aires: Eduntref.

## **Filmografía**

- Biutiful*. España / México: 2010. Duración: 148 minutos. Dirección: Alejandro González Iñárritu.
- Carne y arena*. EEUU: 2017. Duración: 7 minutos. Dirección: Alejandro González Iñárritu.
- Children of Men*. EEUU / UK / Japón: 2006. Duración: 114 minutos. Dirección: Alfonso Cuarón.
- Dheepan*. Francia: 2015. Duración: 115 minutos. Dirección: Jacques Audiard.
- El otro lado de la esperanza*. Finlandia / Alemania: 2017. Duración: 98 minutos. Dirección: Aki Kaurismäki.
- Fuocoammare*. Italia: 2016. Duración: 114 minutos. Dirección: Gianfranco Rosi.
- Human Flow*. EEUU: 2017. Duración: 140 minutos. Dirección: Ai Weiwei.
- In a Better World*. Dinamarca / Suecia: 2010. Duración: 119 minutos. Dirección: Susanne Bier.

*Le Havre*. Finlandia / Francia / Alemania: 2011. Duración: 93 minutos.

Dirección: Aki Kaurismäki.

*Mare Clausum*. UK: 2017. Duración: 29 minutos. Dirección: Forensic Architecture.

*Miradores*. España / México: 2008. Duración: 20:54 minutos. Dirección: Francis Alÿs.

*Muros*. España: 2015. Duración: 82 minutos. Dirección: Pablo Iriburu / Migueltxo Molina.

*Vicky Cristina Barcelona*. EEUU: 2008. Duración: 97 minutos. Dirección: Woody Allen.

*Welcome*. Francia: 2009. Duración: 110 minutos. Dirección: Philippe Lioret.

**Sobre el autor:** Wolfgang Bongers, PhD Universidad de Siegen, Alemania; Profesor Asociado y Director de Investigación y Posgrado, Facultad de Letras, Universidad Católica de Chile; área de investigación: literatura, cine, memoria, archivo, intermedialidad; publicaciones: *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura. Argentina y Chile*. (Peter Lang, 2016); “Memoria, medios audiovisuales y literatura expandida en la narrativa chilena reciente (Baradit, Fernández, Zambra)”. *Revista de Humanidades*, 2018, 103-130; “Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en Mantra”. *Cuadernos de Literatura*, 2018, 101-122; con Carolina Gainza, “El cine digital en Chile y Latinoamérica: genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio”, *Cuadernos.Info*, 2018, 19-30.



## **Foro de debate**



# “Este presente de remolino”<sup>1</sup>

## La primera primavera pandémica en la Península Ibérica

Susanne Grimaldi

**Resumen:** El presente texto tiene como objetivo estudiar la influencia del coronavirus en la Península Ibérica durante los meses de la primavera del 2020. Como hilo conductor servirá la hipercomparabilidad en el transcurso de la pandemia, sus reacciones y procesamientos compartidos, y aquellos que solamente surgieron en España o en Portugal. Los ejemplos de cómo fueron procesados los hechos pandémicos en la producción cultural provienen de la ensayística y de la poesía.

**Palabras claves:** coronavirus; pandemia; Península Ibérica; Arte Covid; poesía

**Abstract:** The present text aims to study the influence of the coronavirus in the Iberian Peninsula during the spring months of 2020. A guiding thread will be the hypercomparability in the pandemic's course, its reactions and shared processing and those which arose just in Spain or in Portugal. Examples of how the pandemic facts were processed in the cultural production derive from essay writing and poetry.

**Keywords:** coronavirus; pandemic; Iberian Peninsula; Covid Art; poetry

Viniendo con una bolsa desde el supermercado yo atravesaba la más que solitaria avenida cuando un mirlo macho se posó en la rama de un arbolito a menos de medio metro de mi cara. [...] haberse parado a contemplar a este enviado de la primavera era todo un acto de desobediencia frente al confinamiento (Almenar 2020).

---

<sup>1</sup> Cita del poema *El hechizo* de Ana Merino, en Lucas (2020).

Relaxar. Há vida para além do vírus. A História mostra que fomos capazes de superar todas as pandemias. Mas, até lá, é preciso passar o tempo, num tempo que não é normal. *O Público* traz-lhe sugestões para cozinhar, comer, beber, ler e ouvir. E até para passear – só não se esqueça da máscara (*O Público* 2020).

Cuando el confinamiento concluyó, el coronavirus todavía seguía allí (Alonso Guardo 2020).

El virus, como nos enseñó Derrida, es, por definición, el extranjero, el otro, el extraño (Preciado 2020: 168).

## Introducción

Cuando el biólogo Ricardo Almenar disfrutaba de su arriesgado asombro ante el mirlo, la Comunidad Valenciana se encontraba desde hacía nueve días en pleno confinamiento, por lo que su disfrute del canto primaveral le hubiera podido costar caro. Almenar describe una situación individual y universal a la vez: nos fía un fragmento de su experiencia personal en medio de la epidemia mundial. En otros términos: el discurso pandémico se destaca a lo largo del año 2020 por su omnipresencia; por ende, las palabras ‘pandemia’, ‘COVID-19’, ‘coronavirus’ y sus derivados se convierten innegablemente en las palabras más desgastadas de este año.

La pandemia actual reúne todas las características de las crisis, catástrofes y perturbaciones sociales. En la modernidad, las crisis acontecen tan a menudo que prácticamente se vuelven normalidad. De tal modo, mejor se habla del estado de emergencia como normalidad y, por consecuencia, de la modernidad de la crisis (Nassehi 2012: 36-37). Nassehi va todavía un paso más allá con su observación cuando dice que todas las narrativas relevantes de la modernidad son narrativas que surgieron a base de un procesamiento de crisis. Aunque aquí cabe señalar que justamente este supuesto juego antagónico entre crisis y normalidad es lo que

simplifica demasiado. Janet Roitman critica en su ensayo *Anti-Crisis* (2013) que los autores y las autoras a menudo dejan de lado los espacios que ocupaba la crisis dentro de la normalidad y la normalidad dentro de los estados críticos. Al vivir la crisis actual, desencadenada por la pandemia, la crisis anterior velozmente pasa a un segundo plano. Los momentos de crisis son momentos idóneos para dirigir la atención pública hacia los sistemas de la sociedad, ya por sí defectuosos y disfuncionales.

La repercusión de la crisis múltiple causada por la pandemia es un lugar común. Múltiple se refiere al área sanitaria, educacional, psicológica, cultural y económica, entre otras. La pandemia presentó a la Unión Europea una nueva situación de crisis que, además, tuvo consecuencias excepcionales para las libertades fundamentales de la democracia y la economía. La carga de deuda de los países más endeudados desde la crisis financiera –Grecia, Italia, Francia, Bélgica, Portugal, España y Chipre– fue aumentando considerablemente. Después de la crisis financiera, solo algunos de estos países fueron capaces de reducir sus altas deudas (Kaelble 2000). Debido a que España y Portugal tienen una memoria todavía fresca de la crisis socioeconómica anterior, se podría formular entonces la hipótesis atrevida de una supuesta familiaridad de ambos países con la vida en la crisis y con la forma de llevar y sobrellevar una crisis<sup>2</sup>.

La idea del presente artículo es ofrecer una visión de las primeras reacciones a la pandemia, entre ellas las respuestas poéticas que prevalecieron en la primavera del coronavirus en la Península Ibérica. Las siguientes hipótesis y preguntas servirán de guía para alcanzar este objetivo. Para poder trabajar el tema es imprescindible indagar las circunstancias y las repercusiones de las medidas tomadas por las sociedades en la Península Ibérica. En cuanto a la contextualización de la pandemia, hay que enfatizar el uso infatigable de la comparación a todo nivel. El interrogante principal será, pues, qué fenómenos surgieron para comentar, explicar y sobrellevar la crisis. Y, derivado de ahí, si ya se podrán detectar diferentes estados de estetización con sus respectivos tópicos y un vocabulario específico dentro del imaginario colectivo.

---

<sup>2</sup> Mecke / Junkerjürgen / Pöppel (2017: 10) hacen referencia a las numerosas crisis acontecidas en la historia de España. Desde luego, la familiaridad con el modo de crisis es una experiencia compartida de ambos países, cfr. p.ej. Leone (2016).

## **Manejando la crisis: coyuntura de la comparación**

La realización del acto de una comparación pretende la suposición de cierta similitud en al menos un aspecto. Como podemos ver a continuación, lo interesante de la comparación es la cercanía, a menudo entrelazada con otras prácticas como la clasificación, la subsunción, la medición, la distinción y la evaluación (Davy et al. 2019: 6). Ya es bien sabido que desde el mes de marzo del 2020 se han comparado constantemente las cifras de días anteriores, del mes pasado, del país o la ciudad vecina o de pandemias anteriores (SARS-1, el sida, la sífilis, la gripe española, la peste, la lepra, etc., Preciado 2020: 169-170, 184-185). En su minoría, las opiniones públicas llegan a la conclusión de que la situación epidémica de la primavera del 2020 “no tenía nada de excepcional” y que “la epidemia no es definitivamente el surgimiento de algo radicalmente nuevo o increíble” (Badiou 2020: 67). Por otra parte, se siguió midiendo la temporalidad inherente del virus y se pretendió aprender de otros países con más ‘experiencia viral’.

Partimos, pues, de la observación de que esta técnica cultural de las comparaciones se emplea de modo exhaustivo desde el estallido de la pandemia. Entre ellas encontramos comparaciones gráficas y numéricas a nivel regional, nacional e internacional que se están utilizando en la medicina, la economía, la cultura, etc. El ritmo constante de comparaciones y enumeraciones de la disposición de unidades de cuidado intensivo (UCI), las saturaciones en las clínicas, la cantidad y la formación del personal médico, el reparto de mascarillas y de material protector, el clima y las costumbres de vacunaciones anteriores dominan el discurso diario. Con la impresión de que todas las bases sólidas se están desmoronando, una pandemia tiene el potencial de romper órdenes y ritmos de tiempos conocidos y establecidos desde hace mucho tiempo. Por otra parte, en los medios sociales y en conversaciones privadas son muchas las comparaciones que se implementaron y se siguen implementando para confirmar la dimensión incomparable de esta pandemia.

Paradójicamente es justamente esta incomparabilidad, a menudo citada, la que ha llevado a una coyuntura de la comparación (Grave 2020). Según Grave, ese uso extenuado de la comparación muestra el significado

elemental que tiene en situaciones desafiantes para facilitar la orientación. Además, la comparación en formas de estadística puede transmitir tranquilidad, moviliza fuerzas o bien, al contrario, fomenta miedos. Aquí es importante constatar que hasta la fecha nos movemos en una extraña interacción entre falta y exceso de información –infoxicación o infobesidad– que surge junto a una temporalidad difícil de captar porque aún no se sabe bien en qué momento de la pandemia realmente nos encontramos.

A continuación, vamos a realizar una comparación cautelosa partiendo del hecho de que ambos países fueron altamente afectados por la crisis socioeconómica del 2008. Queda claro que este tipo de comparaciones superficiales siempre tiene sus ganadores y perdedores, en este caso son las primeras respuestas españolas frente a la epidemia las que claramente pierden en los rankings nacionales e internacionales. En su estudio “How well Have OECD Countries Responded to the Coronavirus Crisis?”, *The Economist* clasificaba a España como uno de los países de la OCDE, junto con Bélgica, Italia y Reino Unido, que se encontraba “at the other end of the spectrum” con los “lowest scores” (2020). El estudio fue efectuado por el grupo de investigación y análisis *The Economist Intelligence Unit*. Veintiún países de la OECD fueron evaluados en función de tres criterios de “calidad de respuesta” (número de test, prestación de servicios de atención de la salud que no fueran de COVID-19 y la mortalidad por encima de la media). No es el lugar para cuestionar la metodología del procedimiento, pero sí el lugar para ver cómo fue interpretado semejante resultado. Según los autores del diario español económico de internet *LibreMercado* en su autoevaluación devastadora, este estudio de *The Economist* certifica el “desastre de Sánchez”, así como “la peor gestión del coronavirus” (Sánchez de la Cruz 2020). Todavía en la primavera del 2020, en España se “mira con una mezcla de envidia y perplejidad a los vecinos del oeste”:

Portugal no ha impuesto en ningún momento cuarentena obligatoria para la población general —era un deber cívico—, no ha parado su economía —aunque sí ha cerrado restaurantes y comercios— y, a pesar de todo, acumula algo más de un millar de fallecidos con una cuarta parte de la población. En otras palabras: cinco veces menos víctimas mortales por habitante (Linde / Del Barrio 2020).

Los portugueses se han vuelto los “suecos del sur” (Del Barrio 2020b) –en este caso todavía una denominación positiva–. Pero también desde dentro de Portugal se ha autoidentificado la gestión de la pandemia como un éxito (Oliveira / Fernandes 2020). Allende, a base de amplios análisis, la Organización Mundial de la Salud (OMS) le confirmaba a Portugal el haber reaccionado correctamente para alcanzar un crecimiento estable de la enfermedad (DGS 2020).

Son varias las razones por las cuales Portugal se encontraba en esta posición favorable. Entre ellas se hallan las previsiones sanitarias, una oposición generosa de cooperación y de unidad política con visión de Estado (Guerra Romero 2020) y los planes de control hechos a tiempo, que hasta han resultado ser mejor que en otros países con más recursos económicos. Curiosamente, el Gobierno portugués ha ejercido su poder sin emitir muchas normas y con instrucciones claras. Las medidas tomadas en Portugal han sido algo menos drásticas que en España, pero más tajantes (Guerra Romero 2020). En varios artículos sobre las suposiciones del desarrollo positivo en Portugal destaca especialmente una observación:

En las calles, la policía no controla, “sensibiliza”; no multa, “recomienda”. En abril, apenas ha detenido –en el sentido más liviano del término– a 74 personas por saltarse el confinamiento. Empresas y tiendas se mantienen abiertas –con las excepciones de bares y restaurantes– mientras el presidente ya anuncia que el estado de emergencia continuará hasta mayo (Del Barrio 2020).

Además, varias fuentes elogian el “gran sentido de responsabilidad” (Linde 2020) y el comportamiento de “una sociedad madura” (Guerra Romero 2020), y uno se asombra de hasta qué punto una supuesta idiosincrasia portuguesa puede influenciar la salida de la primavera con la COVID-19.

La brusca e involuntaria convivencia con la pandemia cambió drásticamente la vida de la población y causó una amplia gama de impactos psicosociales. Hay incluso autores que denominaron la vivencia de epidemias pasadas como “catástrofes para la salud mental” (Mak / Chu / Pey 2009).

A lo largo del año se iniciaron varios estudios regionales, nacionales, continentales y mundiales. Una de las observaciones coincidentes en los estudios es la “incertidumbre” a todo nivel, que tiene un impacto negativo y que se identifica rotundamente como factor de riesgo para la salud mental (Salema 2020). No en vano los virólogos emplean la metáfora del “maratón” y no la del “sprint” para explicar el alcance temporal de la pandemia.

La Sociedad Europea para el Estudio del Estrés Traumático (ESTSS) ha presentado el estudio “Stressors, coping and symptoms of adjustment disorder in the course of the COVID-19 pandemic”<sup>3</sup> con el objetivo de explorar las relaciones entre los diferentes factores de estrés relacionados con la COVID-19, las estrategias de superación y el bienestar de las poblaciones afectadas. Margarida Figueiredo-Braga, una de las coordinadoras del proyecto en Portugal, explica que se trata de “una variedad tan compleja de desafíos que puede conducir a dificultades de adaptación y síntomas de estrés, ansiedad y, eventualmente, a un trauma psicológico” (*The Portugal News* 2020). Los primeros resultados en ambos países remiten al claro impacto psicólogo.

Este impacto quedó reflejado, por ejemplo, en la encuesta *online* con 3480 participantes realizada en España por González-Sanguino / Ausín/ Castellanos et al. (2020). Este estudio exploró el impacto psicológico de la pandemia en la población adulta general durante las primeras etapas del brote en España, así como sus niveles de ansiedad, estrés y depresión. Alrededor del 36% de los participantes informaron de un impacto psicológico de moderado a grave, el 25% mostró niveles de ansiedad de leves a graves, el 41% informó de síntomas depresivos y el 41% se sintió estresado. Otro estudio averiguó que lo que más preocupaba a los españoles y españolas era la probabilidad de sufrir una crisis económica derivada de la pandemia (Rodríguez-Rey / Garrido-Hernansaiz / Collado 2020: 1).

Los que más sufrieron bajo la pandemia fueron las mujeres, los jóvenes, las personas que perdieron su trabajo y aquellas que formaban parte del grupo de riesgo. Para contraponerse a los trastornos mentales y fortalecer la salud mental, en ambos países se tuvieron en cuenta los consejos de la Organización Mundial de la Salud (OMS). Bajo el *hashtag*

---

<sup>3</sup> Para más información acerca de los resultados del estudio, cfr. <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/20008198.2020.1780832?needAccess=true>.

*#SanosEnCasa – Salud mental* (WHO 2020) la OMS recopilaba una larga lista de recomendaciones, entre ellas el mantenimiento rutinario de los horarios de sueño, comidas saludables, ejercicio y un consumo equilibrado de las noticias sobre la pandemia, en momentos específicos del día y de fuentes de confianza. Estas recomendaciones difícilmente amortiguaron los trastornos mentales. Un estudio comparativo sobre España, Italia, Francia, Reino Unido, Alemania, Suiza y Bélgica reveló que los españoles son los europeos con el mayor impacto emocional ante la crisis sanitaria (Axa 2020).

Junto a los grupos afectados con más o menos visibilidad sabemos de otros que necesitan un grado de protección todavía mayor. Según la Sociedad Europea para el Estudio del Estrés Traumático (ESTSS) son, por ejemplo, migrantes forzados, personas por debajo del nivel de pobreza y personas con enfermedades mentales (Darejan Javakhishvili / Ardino / Bragesjö 2020:4) quienes precisan de medidas específicas (de trauma) para la gestión de la crisis. Entre los grupos más vulnerables se encuentran, además, los migrantes sin permiso de residencia. En este contexto fue notable la regularización de todos los inmigrantes pendientes de autorización de residencia en Portugal. La medida urgente permitió acceder a los servicios de salud y al subsidio de paro en caso de despido por la epidemia (Del Barrio 2020b). El Gobierno quiso asegurar el acceso de los más frágiles a la salud y a la seguridad social.

En este apartado también hay que mencionar a los jóvenes LGBT en Portugal, que de por sí se encuentran entre la población vulnerable (Durrães e Lusa 2020). En un primer estudio sobre el apoyo social y la salud psicológica durante la pandemia, cerca de un 60% de los jóvenes LGBT confirmaron que la situación de confinamiento con la familia también representaba un desafío porque no podían recurrir a las redes de apoyo habituales (Gato 2020; Santos 2020). En vista de los resultados, los investigadores y las investigadoras recomiendan que los servicios de apoyo y otras redes de apoyo social permanezcan particularmente atentos y disponibles durante este período (Gato / Leal / Seabra 2020). Además, si una persona sufre de discriminaciones múltiples, pueden agravarse los riesgos.

Para terminar este breve enfoque de los grupos vulnerables, queremos solamente mencionar a los trabajadores y a las trabajadoras sexuales, las

personas sintecho, las personas discapacitadas –en fin, una lista interminable y oscura de voces poco o no escuchadas–.

Casi al final de este subcapítulo sobre la coyuntura de la comparación nos acercamos a un aspecto particular de la historia reciente ibérica y europea. Insólitas y difíciles para todos los grupos sociales en esta crisis en comparación con otras anteriores han sido las restricciones de las libertades fundamentales, especialmente la libertad de circulación<sup>4</sup>, la restricción de la libertad de reunión, la restricción de la libertad de asociación y la restricción de libertad de actividad económica (Kaelble 2020). Ciertamente es que la limitación de las libertades cívicas en España ha sido junto a Italia y Francia una de las más altas de Europa. Esta medida se puede considerar como uno de los retos más grandes para la Unión Europea, ya que desde las decisiones del Consejo de Copenhague de 1993 y luego el Tratado de Ámsterdam de 1997 existía el compromiso de establecer un reconocimiento igualitario de las libertades fundamentales en todos los estados miembros.

## Ensayística sobre la pandemia

En la primera primavera de la pandemia surgió con los virólogos, inmunólogos y epidemiólogos, como Fernando Simón en España, una categoría inusitada de héroe nacional. En su columna de *El País*, el autor Muñoz Molina (2020) celebraba el regreso del conocimiento sólido y preciso. En la prensa portuguesa, se situaba la inmunología al timón de la pandemia (Silva Santos 2020)<sup>5</sup>. Por ende, un nuevo grupo profesional e influyente interpreta la realidad o, por decirlo con términos de Goodman, crea nuevas maneras de hacer mundos; en el caso de la inmunóloga Maria de Sousa incluso en una versión poetizada. Según de Sousa Santos, se trata de una realidad bien caótica y difícil de analizar, “ya que la realidad siempre

---

<sup>4</sup> Dicho sea de paso, apenas nueve puntos de fronteras se mantuvieron abiertos entre España y Portugal durante la primavera del coronavirus (Oliveira / Fernandes 2020).

<sup>5</sup> A sus 80 años, y pocos días antes de fallecer de COVID-19, Maria de Sousa, la inmunóloga más prestigiosa de Portugal, entregó a su público el poema *Love letter in a virus pandemic*, una despedida en forma de *carpe diem* en medio del brote pandémico, ya con el ícono de los tenores cantando en los balcones en Italia.

va por delante de lo que pensamos o sentimos sobre ella” (De Sousa Santos 2020: 38). A pesar de o a causa de la singularidad de que el virus se escapa a nuestro saber (Berardi 2020: 37), las reacciones ensayísticas, artísticas y científicas son innumerables. Las reacciones, entre ellas también “instantáneas rápidas”, surgieron con una dramaturgia, vehemencia y contundencia que solamente un “virus semiótico en la psicosfera” (37) sabe provocar.

Antes de mostrar el panorama de las reflexiones intelectuales sobre la pandemia y escuchar algunas voces concretas, es conveniente hacer algunas observaciones generales acerca de la escritura ensayística que define los inicios de esta pandemia como de su contenido.

1) Justamente porque se tratan en su mayoría de “instantáneas rápidas”, una buena parte de los textos transmiten una experiencia individual y son, por lo tanto, de carácter privado que parten de la propia experiencia, del propio cuerpo o del propio entorno utilizando un lenguaje emotivo. De tal modo, no extraña “que la pandemia tra[jera] una epidemia de diarios” (Pérez de Villar 2020) (y crónicas) que fueron publicados en periódicos o blogs, como, por ejemplo, las *Notas de Jordi Doce para una cuarentena*. Desde la subjetividad casi testimonial de lo vivido, se hacen saltos genéricos entre prosa, ensayo y análisis científico, por lo cual domina una perspectiva autodiegética.

2) Una mayoría notoria de los textos parte, hasta en los títulos, de una idea personificada del virus. Este puede tener “una intensa y hasta cruel pedagogía” que, según de Sousa Santos, nos está dando “sus primeras lecciones” (2020: 61). Se puede “aprender de ello” (Preciado 2020: 163) y se “ha revelado que es inútil rebelarse” contra él (Badiou 2020: 38). Por otra parte, parece ser una entidad que no discrimina, que “nos trata por igual, nos pone igualmente en riesgo de enfermar, perder a alguien cercano y vivir en un mundo de inminente amenaza” (Butler 2020: 60). La pandemia como metáfora o alegoría (De Sousa Santos 2020: 32) son otras figuras literarias utilizadas en los textos ensayísticos sobre la pandemia.

3) Otros muchos textos establecen un nexo entre la pandemia y la economía, a menudo llegando a una profunda crítica del sistema neoliberal de las economías globales, incluyendo sobre todo la estructura y la financiación del sistema sanitario y el funcionamiento general de las institucio-

nes. En este contexto es, por ejemplo, Butler quien escribe sobre la ansiedad de los empresarios por capitalizar el sufrimiento global (2020: 60). Tampoco se trata de una gran sorpresa, ya que los autores y las autoras aquí mencionados, entre ellos Badiou, Butler, Preciado y de Sousa Santos, ya de por sí representan un lugar concreto en el panorama político.

4) Los textos que fomentan una visión crítica acerca del funcionamiento de las economías globales llegan en su mayoría rápidamente al tema de la injusticia y la desigualdad en la distribución de los bienes, las asimetrías, el así llamado sur o como sea que se denomine. Una de las atribuciones más contundentes en este contexto proviene de De Sousa Santos con su denominación del “sur”, que constituye un pilar central de su obra, como podemos ver en sus *Epistemologías del Sur*. “El sur” no define un espacio geográfico, sino un espacio-tiempo político, social y cultural; es una metáfora del sufrimiento humano injusto causado por la “explotación capitalista, la discriminación racial y la discriminación sexual” (2020: 45). Aquí se refiere a los siguientes siete grupos al “sur de la cuarentena” (43) –una lista, como dice el autor, que está lejos de ser exhaustiva–: las mujeres, los trabajadores precarizados, los vendedores ambulantes, las personas sin hogar, los internos en los campos de refugiados / los migrantes indocumentados / las poblaciones desplazadas internamente, los discapacitados y los ancianos. En la pandemia se refuerza “la injusticia, la discriminación, la exclusión social y el sufrimiento inmerecido que provocan” (2020: 59). El juicio de Butler va exactamente en la misma dirección cuando se refiere a la rapidez con la que las desigualdades se reproducen y se fortalecen dentro de las zonas pandémicas (Butler 2020: 60). Al final, debemos tomar prestado el término *Brennglas* (“vidrio ustorio”) del alemán porque según una buena mayoría de los autores y las autoras, la pandemia actúa como acelerador de las desigualdades y vulnerabilidades sociales.

El 28 de marzo del 2020, poco después de haberse recuperado de COVID-19, el filósofo Paul B. Preciado publicó con “Aprendiendo del virus” un análisis prudente y contundente a la vez. Este texto se ha vuelto uno de los más virales y traducidos de la pandemia. Preciado define el cuerpo vivo “(y por tanto mortal)” (2020: 163) como el objeto central de toda política. Por consiguiente, “el cuerpo”, “la biovigilancia” –la relación

entre el poder y las técnicas de vigilancia– así como “la biopolítica” – término prestado de Foucault que se centra en la relación de “el poder” y el cuerpo social– nos van a servir como hilo conductor para analizar las dos ideas centrales del texto.

### ***Comunidad e inmunidad***

Según Preciado, “cada sociedad pued[e] definirse por la epidemia que la amenaza y por el modo de organizarse frente a ella”, o dicho de una forma más aguda: “Dime cómo tu comunidad construye su soberanía política y te diré qué formas tomarán tus epidemias y cómo las afrontarás” (167).

En su texto distingue entre dos variantes de organización frente a la pandemia. Habla de medidas estrictamente disciplinarias como el confinamiento domiciliario que ha prevalecido en Italia, España y Francia (176) durante la primera primavera. Los países como Corea del Sur, Taiwán, Singapur, Hong-Kong, Japón e Israel caen bajo la segunda estrategia, ya que dieron un paso más allá con su uso de técnicas de biovigilancia. En concreto, Preciado se refiere aquí a otra intensidad de vigilancia digital (177). Aparte de estas dos existieron también otras estrategias que implementaron Finlandia, Suecia y Portugal en la primera primavera con COVID-19, que no fueron mencionadas por Preciado. Independientemente de su “éxito”, la estrategia de la responsabilidad propia o de la confianza en el civismo de la población ha sido una tercera estrategia alternativa para que “la comunidad” pudiera mantener o alcanzar su idea de inmunidad.

Al escribir sobre la relación entre la política de la comunidad y su percepción de la inmunidad, se hace indispensable la referencia a la utopía y a las fantasías inmunitarias de una sociedad (168). Según Preciado, el virus actúa a nuestra imagen y semejanza, y replica las formas dominantes de gestión política y necropolítica<sup>6</sup>. Tanto la búsqueda del lugar o de la

---

<sup>6</sup> Dicho sea de paso: el término de la necropolítica del autor poscolonial Achille Mbembe, que se refiere a la idea de cómo morir y cómo vivir según el dictado del poder social y político –y que, por ende, significa una inclusión y exclusión de algunas partes / cuerpos de la sociedad–, obviamente es una referencia muy utilizada en textos filosóficos y ensayísticos sobre la pandemia.

supuesta población de origen de COVID-19 –que se vinculan estrictamente con la pregunta de una supuesta culpa– como la separación entre aquellos y aquellas que (temporalmente) no deberían formar parte de la comunidad (178) llevan al concepto de la otredad. El virus, como cita Preciado a Derrida, es, por su definición, el otro. En tiempos de pandemia corremos el riesgo de retomar e intensificar discursos tóxicos y denigrantes, como señalaba la antropóloga Adia Benton en febrero del 2020 (Gutiérrez 2020).

### ***El nuevo sujeto pos-COVID***

Preciado continúa con la idea de Foucault del cuerpo como territorio político que se convierte en el lugar de la nueva barrera y de la nueva guerra frente al virus (175). La crisis viral va a llevar a un nuevo concepto del cuerpo estrechamente vinculado con la tecnología o, como explica Preciado, se trata del nuevo “enclave del biopoder” (184); de tal modo nuestros apartamentos serán las nuevas “células de biovigilancia” (184).

En varios textos sociológicos y psicológicos se discute el impacto de las medidas preventivas como el uso de las mascarillas y la supresión del contacto interhumano. No son pocos los textos, sobre todo sociológicos, que mencionan los cambios de las relaciones intercorporales. Las nuevas coreografías se hicieron notorias, el esquivar a alguien, la expansión del propio espacio, la considerada espera hasta que la otra persona pase (Alkemeyer / Bröskamp 2020: 70-71). Se trata de readaptaciones sociales que sucedieron paulatinamente. Con “Aprendiendo del virus” nos encontramos ante un texto que dramatiza y escandaliza los cambios hacia un nuevo sujeto pos-COVID. Prácticamente, cuando describe el nuevo sujeto pos-COVID, nos esboza una presencia interpersonal con la ausencia del cuerpo porque se ha vuelto un peligroso foco infeccioso. No intercambia bienes físicos, no tiene labios, ni lengua, habla por mensaje de voz: “No se reúne ni se colectiviza. Es radicalmente individuo. No tiene rostro, tiene máscara. [...] No es un agente físico, sino un consumidor” (Preciado 2020: 178). De tal manera, Preciado sintetiza drásticamente y a la vez poéticamente la nueva forma de control del cuerpo pos-COVID –y estrictamente hablando peri-COVID también– que algún día puede llevar a una comunidad inmune.

## “Arte Covid”

A la hora de tramitar una crisis como la de una pandemia dentro de los medios artísticos, se proporciona también información sobre el funcionamiento de la producción cultural de la normalidad (Habscheid / Koch 2014: 7). Con su trabajo, los artistas visibilizan el grado de perturbación (estética) de una sociedad. Por lo tanto, en este contexto es indispensable analizar el aporte específico de las obras artísticas para generar, constituir, sobrellevar e historiar una crisis social, y ver hasta qué punto sirven, pues, como medio para documentar y comentar los procesos sociales de autoobservación, autointerrogatorio y de autoevaluación.

Desde el estallido de la pandemia, el sector cultural ha sufrido un duro frenazo a nivel mundial. No obstante, son justamente las artes a las que, según la perspectiva simplista de Escandell-Montiel, se las puede considerar como “herramienta de resiliencia” y “apoyo espiritual” (2020). Así ha ocurrido con uno de los poemas más virales de esta pandemia de Kitty O’Meara, *In the Time of Pandemic*, que estaba circulando en las redes sociales en inglés y rápidamente fue traducido al español e italiano (Bono 2020). Como muestran las dos siguientes citas, las artes y en concreto la poesía vivieron una revalorización social que casi llegaba al grado de estimación del que disputaban las profesiones de importancia sistémica:

La Cultura se ha convertido en uno de los territorios más fértiles para soportar como sociedad (e individualmente) el estado de alarma decretado hace ya más de 20 días por el Gobierno. Y la inquietud que éste lleva aparejado. La poesía no es ajena a lo que sucede, pero también aloja una esperanza. Es más, la mejor poesía siempre es una excelente toma de tierra con lo inmediato (Lucas 2020).

La poesía se convirtió en tiempos de pandemia en un lenguaje para expresar el extrañamiento de lo cotidiano ante el cambio de hábitos y lenguajes por el confinamiento al que obligó el coronavirus, que plantea un nuevo escenario no solo en los vínculos o la forma de relacionarnos, sino también en la forma de pensar el presente y el futuro que se ha vuelto más incierto y donde hasta la muerte se instala como una amenaza cotidiana (Lorenzón 2020).

En la misma dirección van juicios que ubican la poesía como “antídoto contra la desesperanza” (Montoya 2020) o “un lenguaje propicio para expresar la incertidumbre en tiempos de coronavirus” (Lorenzón 2020). Además, la pandemia no solo ha llevado a una revalorización de las artes, sino también a la apreciación del proceso de recreación en sí al que se le atribuía capacidades de *coping* (Soares Medeiros / Sousa Barreto / Sampaio 2020).

En vez de entender las artes como “adorno y consuelo”, Ramalho ofrece más bien una perspectiva de “interrupción y pregunta” (2020) para el caso de la poesía, que interpela a la verdad y pregunta por ella. Desde el inicio de la pandemia surgió tanto la discusión sobre la función de las artes en la sociedad como la fragilidad de quienes trabajan en el sector cultural. En su mayoría, las artes se mudaron a la red, pero la impresión de su gratuidad ha velado la precariedad con la que lidian sus productores y productoras. Hubo varios llamamientos, manifiestos e iniciativas de artistas, tanto en España como en Portugal. Con el manifiesto para los trabajadores y trabajadoras culturales *Unidos pelo Presente e Futuro da Cultura em Portugal, Vigília Cultura e Arte* (Raggi 2020) y SOS ARTE PT se presenta apenas una pequeña selección de proyectos que se dedican a los daños causados por la pandemia. SOS ARTE PT se entiende como movimiento de resistencia y se destaca en su manifiesto por el siguiente objetivo:

Promover el reconocimiento de la importancia económica, social, educativa y cultural de la actividad artística, defendiendo y respetando los intereses económicos, profesionales y sociales de sus partes interesadas, principalmente a través de la creación del Fondo SOS ARTE PT (AAVP 2020).

Con los museos de “Arte Covid” se menciona una institución todavía nueva que tal vez por esta razón hayan tenido tanto éxito. En Portugal surgió el *Museu da Quarentena* (Ferreira 2020) que, al igual que los proyectos anteriormente mencionados, mantiene su carácter de resistencia política; aparte de su colección y difusión de “Arte Covid” tiene el fin de llamar la atención a la agenda política sobre la situación existencialmente precaria de sus creadores y creadoras de arte. El proyecto digital *The Covid Art Museum*, creado durante el confinamiento, ha sido de gran impacto para

el mundo del arte. Irene Llorca, José Guerrero y Emma Calvo, tres amigos y creativos publicitarios de Barcelona, coleccionan en Instagram bajo el *hashtag* #CovidArtMuseum obras que les llegan de todo el mundo en diversas técnicas, sobre todo desde España, Estados Unidos, Brasil y Portugal (Rodríguez 2020). Las obras seleccionadas representan un movimiento artístico que ha encontrado inspiración en la situación pandémica, motivo por el cual fue nombrado *Arte Covid* por los tres iniciadores. Esperemos que algún día pueda haber tanto una exposición física como un *e-book* donde se muestre esta colección.

En un momento en el que la mayoría de la diversión social y cultural se queda parada, la literatura se convierte en un actor dominante. No obstante, su importancia no proviene únicamente de su potencial de distracción, sino también de su potencial autorreflexivo y su apoyo mental. El campo artístico es, tal vez, el área menos afectada –sin tener en cuenta la suspensión de remuneraciones para lecturas públicas y actividades de enseñanza (universitaria)– por su característica de producción que exige de por sí una situación de confinamiento. También en cuanto a su recepción, los autores se encuentran en una situación favorable porque el confinamiento ha sido un momento de auge de la (re-)lectura, lo que se puede ver en la circulación de varias listas con recomendaciones en las redes sociales (*Babelia* 2020).

Las lecturas recomendadas son tan innumerables y a la vez tan personalizadas que entre ellas se encuentran “poetas queretanxs que deben leerse en cualquier pandemia” (Warpola 2020) o una miniantología de la escritora y editora colombiana Alejandra Algorta titulada *Antología de la cuarentena*, con el subtítulo *Catorce días de aislamiento, un poema diario para tiempos de crisis* (2020). Entre los 14 poemas más selectos se encuentran las poetisas Tania Ganitsky, Cristina Peri Rossi, Maggie Nelson y Alejandra Pizarnik. Los poemas no propiamente escritos, pero sí seleccionados para la pandemia, giran temáticamente alrededor de temas como la gratitud, la enfermedad, la convalecencia y la soledad. Ya es sabido que el estado de confinamiento causaba cierta “hiperactividad literaria” en algunos autores, mientras que, por otra parte, había reacciones de

estancamiento motivadas por el “calendario perplejo de días repetidos”<sup>7</sup>. Queda aún por ver, sin embargo, el resultado en el género de la novela.

Entre los trabajos literarios hay, además, “instantáneas rápidas” cuyo valor no es lo suficientemente relevante a largo plazo como para representar el grave significado del confinamiento y “apagón” cultural en la Península Ibérica. Fueron sobre todo los textos personales, blogs, entradas de diarios y traducciones de otros idiomas, como por ejemplo del chino<sup>8</sup>, los que más rápidamente respondieron a aquellos cambios sociales causados por la pandemia. Conjuntamente, se fueron formando los siguientes subgéneros: “Surgió así un nuevo tema literario, de cuyos subgéneros (la novela de confinamiento, la poesía de la distancia social, el ensayo zizekiano) han quedado rastros testimoniales y títulos estimables” (Bagué Quílez 2021).

En el caso de Portugal, existe también la peculiaridad de la novela de entrega. La autora Ana Margarida de Carvalho guio el proyecto del *Bode Inspiratório*, cuyo título fue adaptado del “bode expiatorio”, que significa chivo expiatorio en portugués. En marzo, abril y mayo, 46 autores y autoras de diferentes generaciones literarias escribieron su aportación hasta la medianoche. El proyecto tuvo tanto éxito que ha sido traducido al español, francés, inglés, italiano y holandés<sup>9</sup>. Comparable con la crisis socioeconómica en la península ibérica, el medio lírico se presenta particularmente adecuado para comentar los desequilibrios sociales. A diferencia de España, donde existe el género de la “novela de la crisis” así como el subgénero de la “poesía de la crisis” (Pöppel 2020) como medio observador de la crisis socioeconómica y política, en Portugal falta semejante género y denominación. Lo que encontramos en Portugal es una variedad de textos de varios géneros que documentan de un modo mucho más implícito los sucesos a partir del 2008. Ejemplo primordial es Rui Zink, quien entre 2008 y 2015 dedicó cuatro novelas a la crisis en Portugal.

Con motivo del Día Mundial de la Poesía de la UNESCO, el 21 de marzo del 2020, varios diarios de mayor circulación en España y Portugal publicaron contribuciones líricas, tanto individuales como colectivas, que han

---

<sup>7</sup> Cita del poema *El hechizo* de Ana Merino (2020).

<sup>8</sup> P. ej. Fang Fang. *El diario de Wuhan*, 2020, con un prólogo de Antonio Muñoz Molina.

<sup>9</sup> Cfr. el blog <https://escapegoat.world/>.

sido ampliamente recibidas y difundidas en las redes sociales. Poetas y poetisas de reconocimiento nacional e internacional publicaron en esta primavera pandémica del 2020. Al analizar el abanico poético durante el inicio de la pandemia, se podría llegar a la conclusión de que se trata de uno de los medios culturales más frecuentados en aquellas semanas y meses de confinamiento. Tiene que ver con la inmediatez inherente por “su creación en el calor de un momento histórico” (Italie 2000), y tanto se recurre a los poemas de relectura como a aquellos derivados y nacidos en la pandemia. El filólogo Escandell-Montiel pronosticó en julio de 2020 que otros “poemas de encierro” todavía estarían por llegar y que se esperan “poemarios completos marcados por la COVID-19” (Escandell-Montiel 2020).

Son muchos y variados los ejemplos que se pueden dar de la función social, el alcance y el significado de la poesía durante la primera fase de la pandemia. Entre ellos se encuentran las “consultas poéticas” para la diáspora portuguesa. Para luchar contra el aislamiento, algunos actores y actrices leían poemas a portugueses y lusodescendientes en Francia por teléfono (Antena 1: 2000). Bajo el *hashtag* #LigadosPelaPoesia, la Casa Fernando Pessoa también hizo llegar poemas y textos breves a personas confinadas (Alpendre Marques 2000). Otro consultorio literario por teléfono fue organizado por el Teatro Viriato. Por la tarde, durante seis horas y de lunes a viernes se podía consultar la literatura para apaciguar las preocupaciones presentes, y las personas que contestaban eran intelectuales. Para conmemorar el Día Mundial de la Poesía se comenzó con la acción *SOS Poesia Incompleta – há aproximadamente 47 séculos a responder a angústias* (Coutinho 2020). Estas acciones vía telefónica contrastan con las acciones digitales, donde los “Videopoemas” y los proyectos de recitales muestran que la red se había vuelto el “foro poético global” donde se creó un verdadero “hervidero de versos” (Lanseros 2020: 3):

Son tantas las participaciones y proyectos que se hace imposible mencionar todos, pero resulta interesante repasar unos pocos desde aquí, para arrojar una idea de la vitalidad con que la poesía española ha respondido al reto de la pandemia global y su obligatorio distanciamiento social (3).

El servicio de microblogueo Twitter juega un papel importante para la difusión de poesía durante la pandemia. El 11 de marzo de 2020, el autor ibicenco Ben Clark llama a compartir poemas propios y de terceros bajo el *hashtag* #CoronaVersos: “Nos faltará el papel higiénico, pero que no nos falte la poesía”. Fue una iniciativa muy exitosa y ampliamente recibida, ya que durante semanas hubo una avalancha de poemas como respuesta. Desde Instagram, uno de los primeros proyectos en surgir fue #PoesíaEnTuSofá, coordinado por los poetas Elvira Sastre, Andrea Valbuena y Fran Barreno, que prometieron amenizar la cuarentena a base de versos. Organizado en forma de recital virtual o tertulia de poemas, se ha convertido en un evento muy célebre en la plataforma digital con poetas y poetisas invitados, entre los que se encontraba la así llamada reina de los “instapoets”, Rupi Kaur. Sobre todo alrededor del Día Mundial de la Poesía, la red fue inundada por poemas bajo *hashtags* como #PoesiaParaUnaCuarentena, #QuédateEnCasa, #LibrosParaLaCuarentena, #YoMeQuedoEnCasaLeyendo o #DiaMundialDeLaPoesía a través de servidores como Pinterest, Twitter e Instagram. Los equivalentes portugueses como #boasleituras, #fiqueemcasa fueron, entre otros, organizados por las librerías y bibliotecas.

Lo que queda bien claro es que tanto la fecha del Día Mundial de la Poesía como el momento histórico de la pandemia ha llevado a una popularización impactante de la poesía, ya que las circunstancias funcionaron como acelerador para su difusión: “La poesía se convierte en la red en un arma poderosa para rebelarse en público contra los traumas privados causados por el confinamiento” (Aguilar 2020). Además, es notoria la participación de poetas, sobre todo mujeres, de una generación que nació en los años 80, 90 o incluso después del 2000. El factor intensificador de la pandemia ha visibilizado e intensificado el movimiento de la literatura y de la poesía en línea. En el 2014, ya se había notado la poesía que estallaba en las redes con, primordialmente, poetisas y micropoetisas como, por ejemplo, Luna Miguel, Elvira Sastre y la micropoetisa Ajo, quienes llegaron a convertir la poesía en un “género juvenil de masas” (Aguilar 2020). De este modo, Escandell-Montiel (2014) y Romero López (2011) mencionaron que tanto la producción literaria digital como su estudio en ámbitos académicos y sus usos educativos han experimentado un incremento:

Dado el carácter descentralizador de internet, estos textos literarios digitales están jugando un papel esencial en la ampliación –o deconstrucción– del canon y en la democratización del arte y la cultura (Gómez, 2016; Morales, 2010). Podría considerarse que esta democratización ha contribuido, en buena medida, a que la poesía haya abandonado los espacios de élite cultural a los que parecía haber sido relegada, y haya vuelto a su origen: a ser una forma popular, concebida para ser leída u oída, y, sobre todo, compartida, ahora ya no de plaza en plaza, sino retuiteada o alojada en enlaces que se hacen virales (Borham Puyal 2019).

Durante la pandemia hubo una mayor recepción y producción de poesía de todo tipo y diferente calidad. Al mismo tiempo fue un momento culmen para la difusión de textos de una generación literaria más establecida. Además, un momento histórico tan cargado como el estallido de una pandemia también tenía que provocar un brote de emocionalidades que ya de por sí embargaban servidores como Facebook, Instagram y Twitter. Angulo Egea y Jiménez Luesma denuncian esta “cursilería que contagia el coronavirus” (2020).

Cuando recurrimos a los poemas que propiamente surgieron durante la primavera de 2020, salta a la vista una antología de más de ochenta poemas escrita en lengua inglesa –de hecho, ya en versión impresa– llamada *Together in a Sudden Strangeness: America's Poets Respond to the Pandemic* editada por Alice Quinn. En el caso del español, ya se puede contar con la antología de los *Poemas de pandemia*. Esta selección poética editada por Rodrigo Villalobos Fajardo reúne alrededor de cuarenta poemas de escritores y escritoras latinoamericanos. Con *Em tempos de pandemia, revidamos com poesia* (Costa Neto / Lopes Silva dos Santos 2020) nos encontramos ante una compilación brasileña de diversos autores y autoras. Como observación general podemos constatar que primordialmente en todo el continente americano se ha llegado a un panorama poético muy diverso y amplio, incluso con publicaciones ya realizadas, ya sea de forma digital o impresa. Es un hecho que todavía queda por llevar a la práctica en la Península Ibérica.

## “Confinaversos”<sup>10</sup>

A continuación, vamos a analizar algunos de los poemas publicados en español y portugués durante la primera fase de la pandemia para ver qué aportan a la comprensión de la pandemia. En este caso se trata de aquellos que tomaron las circunstancias de la pandemia como incentivo y motivo de su creación. La mayoría de los diez poemas seleccionados proviene de medios clásicos como diarios, suplementos de diario o poemarios. Fueron publicados en los artículos *Versos inéditos e inmunes para el Día de la Poesía* (El Cultural 2020) y *Poesía en estado de alarma: 9 poemas inéditos sobre el coronavirus y el confinamiento*, del 7 de abril de 2020 (Lucas 2000). Prácticamente se las podría denominar unas microantologías. Obviamente es una muestra demasiado pequeña, por lo cual su análisis no va a ser representativo, pero ya puede mostrar tendencias. Criterios para la selección fueron la variedad presentada a la hora de poetizar el inicio de la pandemia, la visibilidad y la difusión. En la mayoría de los casos se trata de poetas de renombre que escriben desde España y Portugal. La selección de poetas y poetisas galardonados se compone por Ada Salas, Manuel Vilas y Lorenzo Oliván, que se encuentran entre las voces poéticas contemporáneas más escuchadas y traducidas. Además, con Raquel Lanseros tenemos a una autora muy activa durante la pandemia, tanto en la escritura poética como en la reflexión sobre ella (Lanseros 2020).

Las aportaciones portuguesas son más bien poemas sueltos que navegaron con cierta visibilidad en la red. Aquí mencionamos el muy circulado poema *Lisboa Ainda* de Manuel Alegre, que fue recitado por Caterina de Albuquerque en un videopoema para el Día Mundial de la Poesía. Otro proviene del presidente de la *Sociedade Portuguesa de Autores*, José Jorge Letria. Dos poemas del Poemario *Regresso a Casa* (2020) fueron escritos por José Luís Peixoto, uno de los autores portugueses novísimos con mayor presencia literaria nacional e internacional. Por último, incluimos

---

<sup>10</sup> Bajo el título de #confinaversos o #confinedverses, el proyecto europeo de *POSTDATA – Poetry Standardization and Linked Open Data*, financiado por el European Research Council (ERC) recopila y analiza la obra poética y las canciones sobre las experiencias del confinamiento en España y Europa. Coordinador desde España es la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

el *Poema ao Corona Virus* de Pedro de Andrade que autodefinió su obra como poesía sociológica.

Debemos constatar que el hallazgo de versos pandémicos de habla española ha sido de menor dificultad, puesto que se podía recurrir fácilmente a las microantologías en los periódicos. En el caso de Portugal, la situación ha sido más difícil. Esto se debe al hecho de que, al igual que en España, hubo una gran circulación de poemas en las redes sociales, pero se encuentran menos textos escritos con ocasión o a causa de la pandemia, al menos estos tuvieron menor visibilidad que los textos que surgieron antes de la pandemia. Las razones para esto pueden ser las siguientes: tal vez los nuevos poemas simplemente todavía no estén publicados o, si lo están, se encuentren en lugares remotos de la red. Además, varias poetisas como Cláudia R. Sampaio, Ana Luísa Amaral y Matilde Campilho acabaron su último poemario en febrero del 2020 y simplemente no consiguieron afiliarse a la hiperactividad literaria, como confirma Campilho en una entrevista (Rocha / Santos 2020). Tal vez no hayan encontrado su tema en la pandemia o a las escritoras portuguesas les haya pasado igual que a las científicas alemanas. Al inicio de la pandemia, cuando los científicos se encontraron ante un empuje de producción, una mayoría de las científicas no encontraron la suficiente concentración debido al aumento de las tareas domésticas y de las tareas de *care* (Speck 2020: 138). El temario representado es amplio y a la vez familiar para quien vivió el estado de alarma en un contexto urbano. Podemos establecer tres categorías temáticas.

### ***Del tiempo parado: ausencias, tedio y silencio***

Lo que transluce en casi todos los poemas es la mención comparativa y contrastiva de otro referente temporal. Los poemas arman la idea de un antes y/o después de la pandemia, casi siempre vinculados con sentimientos como el pesar o la mala conciencia. Estos pequeños viajes imaginarios de tiempos paralelos que regresan a su actualidad pandémica se hacen bastante notorios en los poemas de ciudad como, por ejemplo, *Lisboa* de

“Este presente de remolino”

Manuel Alegre y *Roma* de Manuel Vilas. El yo lírico en *Roma*<sup>11</sup> de Manuel Vilas evoca los (buenos) tiempos pasados:

Te estoy viendo como te vieron los antiguos.  
Como fuiste en el mil trescientos.  
Como si regresara la Edad Media.

Como te vio Stendhal,  
como te vieron los viajeros del siglo diecinueve.

En *Lisboa*<sup>12</sup> de Manuel Alegre, el yo lírico crea una referencia desde el lado filantrópico de la ciudad. Resuena a menudo la pérdida y la ausencia de lo conocido, de lo cercano y de lo que transmite confianza:

Lisboa não tem beijos nem abraços  
não tem risos nem esplanadas  
não tem passos  
nem raparigas e rapazes de mãos dadas  
tem praças cheias de ninguém  
ainda tem sol mas não tem  
nem gaivota de Amália nem canoa  
sem restaurantes sem bares nem cinemas  
ainda é fado ainda é poemas  
fechada dentro de si mesma ainda é Lisboa  
cidade aberta  
ainda é Lisboa de Pessoa alegre e triste  
e em cada rua deserta  
ainda resiste.

Y antes de todo, se encuentra la ausencia de personas como la describe José Jorge Letria en *A vida triunfa em casa*<sup>13</sup>:

---

<sup>11</sup> Publicado en *El Cultural* 2020: 9.

<sup>12</sup> Tomado de <http://manuelalegre.com/301000/1/003626,000014/index.htm>, la página personal del autor.

<sup>13</sup> Citado según Coelho (2020).

Esta ausência é dos netos, dos filhos, dos avós,  
é a casa alquebrada pelo medo,  
é a febre a arder na nossa voz  
por saber que o mal a magoa em segredo

Otro ejemplo de la evocación de los ausentes lo logra el yo lírico, el alter ego del poeta José Luís Peixoto, en su noticia *Quarentena*<sup>14</sup> del 12 de abril dirigiéndose a su madre ausente en voz interior, estableciendo un diálogo con ella:

Rego os vasos da varanda e, de repente,  
sinto falta do olhar da minha mãe, menina  
das fotografias a preto e branco.

Sou um filho de 45 anos.

Procuró consolo no telefone a chamar,  
na repetição desde sinal interrompido.  
Procuró consolo nesta espera, tempo  
em que imagino os teus passos agora lentos,  
a tua preocupação.

Mãe,  
não tenhas pressa de atender o telefone  
e de acabar com este tempo.

Mãe,  
este tempo existe como tempo que  
não existe.

Mãe,  
não saias de casa,  
nunca saias de casa.

És a última velha da minha vida.

---

<sup>14</sup> Cfr. Peixoto (2020: 26).

“Este presente de remolino”

En varios poemas encontramos estas enumeraciones de todo lo que falta: personas, sentimientos, cosas, el contacto humano, lo cual crea un talante de ausencia, anhelo y añoranza que converge en el sentimiento de la soledad como en *Roma*:

Jamás, nunca jamás estarás  
tan sola como yo.

Esa jerarquía es solo mía.

Algunos poemas muestran un trato particular respecto al procesamiento del tiempo en forma de tedio, inercia, parálisis o simplemente en la descripción de actos repetitivos por carencia de las alternaciones habituales, como lo formula Ana Merino en *El hechizo*<sup>15</sup>. En este ejemplo el despertar de los sentidos debido al silencio pandémico casi recuerda a la onomatopeya:

Este presente de remolino  
de gotas invisibles,  
de veneno minúsculo,  
de susurros distantes.

Calendario perplejo de días repetidos  
que intuyen el enigma  
de la fragilidad que nos habita [...].

Las descripciones de las ausencias y del tedio van acompañadas de la impresión del silencio pandémico. En *A vida triunfa em casa* de José Jorge Letria, la pandemia incluso consiguió enmudecer a Fernando Pessoa. Ni siquiera el autor portugués más prestigioso del siglo XX sigue conversando consigo mismo. Además, no se trata de un silencio nuevo, es también el silencio de pandemias pasadas. Tal vez sea algo exagerado el equiparar este silencio a la presencia de la muerte:

---

<sup>15</sup> Publicado por Lucas (2020).

Esta ausência não foi por nós pedida,  
este silêncio não é da nossa lavra,  
já nem Pessoa conversa com Pessoa [...]

Este silêncio é um sussurro tão antigo  
que mata como a peste já matava;  
vem de longe sem nada ter de amigo  
com a mesma angústia que nos castigava

Lorenzo Oliván hace en *La piel es lo profundo*<sup>16</sup> una referencia al silencio interior, del cual se había, no le es de utilidad, describe más bien la ausencia y a la vez la necesidad de otra persona:

*Touch has a memory* (John Keats)

Solo el calor  
funde las propiedades de los cuerpos.  
Y es también el calor  
una forma sutil de identidad.  
El calor de rozarnos con los otros  
modela, en movimientos  
curvos, el propio yo.  
¿Qué forma de visión hay en la piel  
que se busca en la piel de a quienes quiere?  
Se van dando la vuelta las palabras:  
el silencio no inspira,  
el centro es eje inútil  
y el adentro no sirve.  
Tu pasión pasa solo  
por lo superficial:  
por tocar superficies  
palpitantes, vibrantes y encendidas.  
Memoria tiene el tacto.  
La piel –hoy más que nunca– es lo profundo.

---

<sup>16</sup> Publicado por Lucas (2020).

Además, nos encontramos aquí ante el retrato de la propia piel, la epidermis, la propia frontera que no podrá ser atravesada en estado de confinamiento. La escenificación del propio cuerpo con todas sus impresiones y expresiones se convierte en un lugar central del escenario pandémico. Paul B. Preciado, en su antes mencionado ensayo, califica la epidermis como nueva frontera, y su escritura ensayística a menudo se difuma en una escritura poética politizada:

Lesbos empieza ahora en la puerta de tu casa. Y la frontera no para de cercarte, empuja hasta acercarse más y más a tu cuerpo. Calais te explota ahora en la cara. La nueva frontera es la mascarilla. El aire que respiras debe ser solo tuyo. La nueva frontera es tu epidermis. El nuevo Lampedusa es tu piel (2020: 175).

Esta calificación de la nueva frontera, junto con la escenificación del propio cuerpo, la referencia de las ausencias y silencios, así como los ejes temporales contrastivos con un antes y/o después de la pandemia constituyen las características más evidentes de los poemas pandémicos.

### **Locus amoenus y prisión blanda**

En una minoría de los poemas se establece la naturaleza, sobre todo la naturaleza primaveral y sus respectivos representantes, como panorama poético. Las percepciones más nítidas debido al silencio pandémico convierten la ciudad silenciosa en un lugar de primavera, un *locus amoenus*, igual que en *Bosque*<sup>17</sup> de Ada Salas, que parece ser una observación desde la casa:

Estos  
pájaros  
—ahora, sí, tan nítidos—  
que oigo —su canto: esa luz—  
convierten  
la ciudad  
en el centro de un bosque [...].

---

<sup>17</sup> Publicado por Lucas (2020).

En la ensayística, la prosa y la poesía se destaca la sensualidad de las descripciones, que a lo mejor tienen que ver con los sentidos más afinados a causa del silencio y la falta de las distracciones cotidianas. Una vez más podemos comprobar que el punto de partida a menudo es el propio cuerpo y sus sentidos y la propia experiencia, ya sea actual o pasada. La mención del *locus amoenus* como refugio y la idea de que todo vuelva a su normalidad anterior están relacionadas con la idea de la esperanza, la sanidad y la solución a nivel individual y colectivo:

Que despierte esa idea del pensamiento pleno,  
la energía anhelada,  
el sueño solar de las alquimias,  
que se inventen la fórmula del cielo  
y encuentren su respuesta  
en los laboratorios  
y rompan este hechizo.

Aquí, en *El hechizo* de Ana Merino, podemos observar un claro giro hacia el deseo de una solución que va a llegar desde el “conocimiento sólido y preciso”, como lo ha trazado Muñoz Molina (2020). Este *locus amoenus* se busca y se encuentra incluso en la propia casa o en la imaginación. Donde sea, la cuarentena ha llevado a una mejor inspección del lugar circundado que puede llevar a hallazgos interesantes como lo describe José Luís Peixoto en su noticia de *Quarentena* el 11 de abril de 2020:

Então, descobrimos que tínhamos  
quantidades enormes de mel e de chá  
na despensa. Acumuladores de mel e  
de chá, o que diz isto sobre nós?  
Não temos a certeza de que tenha  
qualquer significado, mas esperemos  
que sim.

El trato diferente del espacio privado no ha llevado solo a una localización del *locus amoenos* dentro de la propia vivienda, sino también a la dedicación al espacio circundado, como por ejemplo a la despensa, uno de los espacios más significativos durante los inicios de la pandemia:

Ya no se trata solo de que la casa sea el lugar de encierro del cuerpo, como era el caso en la gestión de la peste. El domicilio personal se ha convertido ahora en el centro de la economía del teleconsumo y de la teleproducción. El espacio doméstico existe ahora como un punto en un espacio cibervigilado, un lugar identificable en un mapa google, una casilla reconocible por un dron (Preciado 2020: 179).

Por lo general, la pandemia ha llevado a una resemantización de la casa. El teletrabajo y el mayor número de pedidos desde la casa la han convertido en un lugar de producción y consumo, lo que lleva a Preciado a utilizar el término de la “prisión blanda”.

### ***Poesía política y social***

Con los poemas de Raquel Lanseros y de Pedro de Andrade nos acercamos a dos obras que abandonan el espacio privado y afectado que tanto domina los versos pandémicos de la primavera del 2020. Los ejemplos son tan escasos que apenas abordan la tradición española de la poesía política y social. Pero estos dos poemas muestran un tono más político y distanciado; el sociólogo Pedro de Andrade hasta denomina su *Poema ao Corona Virus; somos todos vírus anti-vírus* “poesía sociológica” (de Andrade 2000).

Raquel Lanseros: *Inmunidad de Grupo*<sup>18</sup>

Si queremos correr tras la salud, nos conviene encontrar el modo  
de organizarnos de tal manera  
que de aquello en lo que queremos encontrar deleite  
y reposo no se siga disgusto y escándalo.  
*Decamerón. BOCCACCIO*

---

<sup>18</sup> Publicado por *El Cultural* 2020: 10.

Y quién iba a decirnos a estas horas  
de vuelos bajo coste y celulares de alta tecnología  
que nunca hemos dejado de ser naturaleza  
que las poses, el lucro, la autosuficiencia  
una tramoya kitsch de gallinitas ciegas.

Bienvenidos al mundo que nos ha concebido  
el que es, el que será, el que está siendo siempre  
el que nos nutre como lo que somos:  
seres vivos dentro una larga cadena  
donde caben los árboles, los átomos  
los volcanes, los pájaros, las constelaciones  
las sombras, las parábolas, los huesos.

Qué antiguo se nos queda de repente el yo  
posmoderno y estéril  
yo es otro el poeta dijo  
gracias a otros, con otros, para otros  
desde unos a los otros  
los otros, que es uno de los miles de nombres del amor  
amor que no hace cuentas  
amor que mide en siglos sus instantes  
amor que mueve el sol y las otras estrellas  
amor también llamado inmunidad de grupo

Lanseros antepone a su poema una cita de *Il Decamerone* de Giovanni Boccaccio (1470), una de las obras pandémicas más referenciales, y plantea así la pregunta de una corresponsabilidad con el estilo de consumo de la “generación *low cost*”, retrotrae la humanidad a su lugar de origen, acusa a la autosuficiencia y busca la subordinación del ser humano a algo mayor. Antiguamente, esta idea de castigo por un comportamiento dañino tal vez hubiera sido motivada y sustentada por la religión. En este caso, el estallido resulta ser como un incentivo para una profunda autocrítica social. Tanto en la poesía como en la ensayística durante el temprano período de la pandemia COVID-19 fueron formuladas fuertes críticas de las estrategias neoliberales.

A diferencia de Lanseros, de Andrade apenas formula una leve auto-crítica social, más bien pone la responsabilidad de lo ocurrido en las manos del virus, aquí de nuevo en versión personalizada. Pero también relaciona la crisis pandémica con la crisis climática y política:

Pedro de Andrade: *Poema ao Corona Virus; somos todos vírus anti-vírus*

Sei que me escutas,  
Tu, ó vírus ditador  
Tu que tanto labutas  
Para ditar tamanha dor

Surgiste novo do nada  
Ou de arma biológica  
Trouxeste toda uma armada  
Contra toda, toda a lógica

A Greta diz, alarmada  
Que esta ameaça biológica  
Não se compara nada, nada  
À causa da causa ecológica

Só uma vantagem há  
Na tua proliferação  
Parece que na mina da China  
Diminuiu a poluição

Diante desta vil ameaça  
O Trump e o deus chinês  
São amadores e uma trapaça  
Perderam o protagonismo, de vez...

Podemos resumir que en la poesía como medio autodescriptivo y autoanalítico social se reflejan dos tendencias durante la primera fase de la pandemia. La mayoría de los poemas aquí analizados muestra una dedicación al espacio privado y a la retirada debido a la detención obligatoria en la casa. Esto corre paralelo a una entrega a la introspección; mientras tanto

con el anhelo y la esperanza nos encontramos ante los sentimientos más recurridos. Al parecer, aquellos poemas que encuentran una mirada más distanciada desde la poesía social y comprometida son más escasos y serán tal vez más numerosos en otra fase pandémica.

En cuanto a la poesía pandémica durante la primavera del 2020 podemos constatar lo siguiente. Es justamente la poetisa española Raquel Lanseros (2020) quien subraya el potencial de resistencia inherente en la poesía y por consecuencia llama a su artículo: “Poesía de puertas para adentro: una reconstrucción de la resistencia”. En Portugal se puede observar la misma intensidad de tertulias poéticas en la red, aunque a lo mejor con menos afán que en España. Las lecturas de clásicos durante la pandemia de Rui de Noronha Ozorio en *Poesia COVID'izer* no fueron muy visitadas. En cambio, en Portugal nos encontramos ante un fenómeno interesante. El poema como medio de comunicación compacto para el público fue utilizado por varias personas de renombre. De tal manera, el exsecretario de turismo y cultura de Madeira, João Carlos Abreu, escribió *Quando o Hoje for Amanhã* para referirse al Coronavirus; la ya mencionada bióloga y víctima de COVID-19 Maria de Sousa escribió antes de morir un poema, y finalmente Henrique Martins, responsable del teléfono público del Ministerio de Salud *Linha SNS24*, también eligió la forma del poema para dirigirse al público cuando fue despedido de su cargo.

En cuanto al lenguaje poético encontramos ciertas similitudes con la “poesía de la crisis”. Temas como la incertidumbre, el tedio, la inercia, los días repetidos y la propia responsabilidad también fueron poéticamente trabajados durante la crisis socioeconómica. Lo que salta a la vista no es tanto el nivel literario de los poemas, sino más bien su función social. La democratización de los textos literarios, que iba acompañada de una forma popular del poema (Borham Puyal 2019) que se lee, oye y sobre todo que se comparte en el ciberespacio ha experimentado un enorme empuje desde el estallido de la pandemia. En España nos encontramos ante una generación muy poetizada, tanto desde la perspectiva de la producción como –y sobre todo– desde la perspectiva de la recepción. Ya en 2014 se constataba la “poesía estallada” (Aguilar 2014) en las redes y no cabe duda de que la primera primavera pandémica funcionó como motor expansivo para esta generación.

## Resumen

El presente texto demuestra claramente que el estallido de la pandemia ha supuesto un momento culmen para el uso de la comparación. Tanto el deseo de asignar y encasillar las experiencias incomparables como la conciencia de vivir una experiencia histórica han llevado justamente a una coyuntura de la comparación (Grave 2020). El nivel de estrés y de depresión en la sociedad civil y el enorme miedo a las consecuencias económicas son equiparables a la crisis socioeconómica de 2008. Asimismo, la crisis sanitaria en ambos países puede ser entendida en parte como legado de la crisis socioeconómica anterior (Angulo Egea / Jiménez Luesma 2020: 55). Pudimos comprobar que las partes más vulnerables de las sociedades españolas y portuguesas están más expuestas a los efectos secundarios negativos de las medidas tomadas, como por ejemplo la del confinamiento.

La hipótesis de que la pandemia trae una epidemia de diarios (Pérez de Villar 2020) pudo ser confirmada, debido a la predominancia de los modos de afecto y de testimonio, un hecho que también pudo ser confirmado en la poesía. La vida cultural ha sufrido “un duro frenazo” o un “apagón”, según otras fuentes. El arte como “instrumento de resiliencia” y “apoyo espiritual” impugna el hecho de que sus productores y productoras se sitúen económicamente bajo las partes más afectadas de la sociedad. Por un lado, pudimos constatar una hiperactividad cultural que culmina en los objetos del Arte Covid y, por otro lado, que también hay artistas que sufren bajo la inercia y el tedio del tiempo parado; una experiencia conocida desde la crisis económica anterior. Hasta cierto punto, los autores y las autoras forman una excepción por su condición de producción y recepción. Una parte de la ensayística, narrativa y poesía formula cierta crítica hacia el sistema económico nacional e internacional y las crecientes desigualdades sociales. La conclusión de que la pandemia ha servido como empuje y “vidrio ustorio” para aquellas injusticias globales también puede ser confirmada en la Península Ibérica. Preciado (2020) diseña un cambio social tan brusco que parte de la idea de un nuevo sujeto pos-COVID que se somete dócilmente a las nuevas técnicas de biovigilancia. Un futuro análisis sobre la poesía y sus relecturas colectivas ojalá lleven a un análisis más profundo de la función social del poema pandémico en la primera primavera de convivencia con el coronavirus.

## Bibliografía

- AAVP (Associação Portuguesa de Apoio aos Artistas Visuais) (2020). “Comunicado de prensa. SOS ARTE PT”. Disponible en: <https://sosartept.blogspot.com/p/espanol.html> [consultado 08.03.2021].
- Aguilar, Andrea (2014). “La poesía estalla en las redes”. En: *El País*, 25 de julio. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941\\_843796.html?rel=mas](https://elpais.com/cultura/2014/07/21/babelia/1405960941_843796.html?rel=mas) [consultado 08.03.2021].
- Aguilar, Andrea (2020). “Versos libres en tiempos de encierro”. En: *El País*, 21 de marzo. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2020-03-20/nuevos-tiempos-para-la-poesia-viral.html> [consultado 08.03.2021].
- Alegre, Manuel (2020). <http://manuelalegre.com/> [consultado 08.03.2021].
- Algorta, Alejandra (2020). “Poesía y pandemia. Antología de la cuarentena”. En: *Semana*, 17 de marzo.
- Alpendre Marques, Cláudia (2020). “Poesia quando o telefone toca”. En: *O Público*, 2 de abril. <https://www.publico.pt/2020/04/02/culturaipsilon/noticia/poesia-telefone-toca-1910536> [consultado 08.03.2021].
- Andrade, Pedro José de Oliveira (2020). “Pessoa Effect Within Viral Society: Viral Sociological Poetry Using Apps and E-books Anti-virus”. En: *Proceedings of 2nd International Conference on Transdisciplinary Studies in Arts, Technology and Society, ARTeFACTo2020*, 96-103.
- Angulo Egea, María / Jiménez Luesma, Berta (2020). “Aunque los sueños se me rompan en pedazos”. En: Browne Sartori, Rodrigo / Del Valle Rojas, Carlos, eds. *La comunicación en tiempos de pandemia. O la cursilería que contagia el coronavirus*. Temuco: UFRO University Press.
- Antena 1 (2020). “Covid-19. Poemas portugueses chegam a França por telefone”. Disponible en: [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/covid-19-poemas-portugueses-chegam-a-franca-por-telefone\\_a1238296](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/covid-19-poemas-portugueses-chegam-a-franca-por-telefone_a1238296) [consultado 08.03.2021].

- Alkemeyer, Thomas / Bröskamp, Bernd (2020). “Körper – Corona – Konstellationen. Die Welt als (körper-)soziologisches Reallabor“. En: Volkmer, Michael / Werner, Karin, eds. *Die Corona-Gesellschaft. Analysen zur Lage und Perspektiven für die Zukunft*. Bielefeld: Transcript, 67-78.
- Alonso Guardo, Alberto (2020). “Cuando el confinamiento concluyó, el coronavirus todavía seguía allí”. En: *Postdata: Confinaversos*. Disponible en: <https://linhd-postdata.github.io/confinaversos/> [consultado 08.03.2021].
- Axa (2020). *A Report on Mental Health & Wellbeing in Europe*. Disponible en: <https://www.axa.com/en/press/publications/A-Report-on-Mental-Health-and-Wellbeing-in-Europe> [consultado 08.03.2021].
- Babelia (2020). “Lecturas para la cuarentena”. En: *El País*, 21 de marzo. Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584723621\\_059251.html](https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584723621_059251.html) [consultado 08.03.2021].
- Badiou, Alain (2020). “Sobre la situación epidémica”. En: Agamben, Giorgio / Žižek, Slavoj / Nancy, Jean Luc et al., eds. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), 67-78.
- Bagué Quílez, Luis (2021). “¿Qué cantan los poetas de ahora?”. En: *El País*, 12 de febrero. Disponible en: <https://elpais.com/babelia/2021-02-11/que-cantan-los-poetas-de-ahora.html> [consultado 08.03.2021].
- Berardi, Franco “Bifo” (2020). “Crónica de la psicodéflación”. En: Agamben, Giorgio / Žižek, Slavoj / Nancy, Jean Luc et al., eds. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), 35-54.
- Bono, Ferrán (2020). “‘Y la gente se quedó en casa...’, el poema de la pandemia que triunfa en las redes”. En: *El País*, 21 de marzo. Disponible en: <https://elpais.com/cultura/2020-03-21/el-poema-de-la-pandemia-que-triunfa-en-las-redes.html> [consultado 08.03.2021].
- Borham Puyal, Miriam (2019). “Nuevos espacios, nuevas voces: poesía digital escrita por mujeres”. En: Campos Fernández-Figares, María del Mar / Escandell Montiel, Daniel, eds. *Poesía en red y ciberpoesía*. Alicante: Fundación Cultural Miguel Hernández, 10-14.

- Butler, Judith (2020). “El capitalismo tiene sus límites”. En: Agamben, Giorgio / Žižek, Slavoj / Nancy, Jean Luc et al., eds. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), 59-65.
- Clark, Ben (2020). “#Nos faltará el papel higiénico, pero que no nos falte la poesía”. En: *Twitter*, 11 de marzo. Disponible en: <https://twitter.com/benclarkpoeta/status/1237832799748571143?lang=de> [consultado 08.03.2021].
- Coelho, Luís (2020). “José Jorge Letria escreve poema sobre o covid-19: ‘A Vida Triunfa em Casa’”. En: *Expresso*, 21 de marzo. Disponible en: <https://expresso.pt/coronavirus/2020-03-21-Jose-Jorge-Letria-escreve-poema-sobre-o-covid-19-A-Vida-Triunfa-em-Casa> [consultado 08.03.2021].
- Costa Neto, Agenor Florêncio / Lopes Silva dos Santos, Lúcia Helena, eds. (2020). *Em tempos de pandemia, revidamos com poesia*. Rio de Janeiro: Kindle.
- Coutinho, Isabel (2020). “Um consultório literário pelo telefone servirá ‘aspirinas para quebras de coragem’”. En: *O Público. Ípsilon*, 18 de marzo. Disponible en: <https://www.publico.pt/2020/03/18/culturaipsilon/noticia/consultorio-literario-telefone-servira-aspirinas-quebras-coragem-1908383> [consultado 08.03.2021].
- Darejan Javakhishvili, Jana / Ardino, Vittoria / Bragesjö, Maria et al. (2020). “Trauma-informed Responses in Addressing Public Mental Health Consequences of the COVID-19 Pandemic - Position Paper of the European Society for Traumatic Stress Studies (ESTSS)”, En: *European Journal of Psychotraumatology*, 11, 1, 1-7.
- Davy, Ulrike / Grave, Johannes / Hartner, Marcus et al. (2019). “Grundbegriffe für eine Theorie des Vergleichens. Ein Zwischenbericht“. Working Paper SFB 1288, 3. Disponible en: [https://pub.uni-bielefeld.de/download/2939563/2939604/WorkingPaper3\\_SFB1288.pdf](https://pub.uni-bielefeld.de/download/2939563/2939604/WorkingPaper3_SFB1288.pdf) [consultado 08.03.2021].
- De Andrade, Pedro (2020). “Pessoa Effect Within Viral Society. Viral Sociological Poetry using Apps and e-Books Anti-Virus”. En: *Proceedings of 2nd International Conference on Transdisciplinary Studies in Arts, Technology and Society, ARTeFACTo2020*. 96-103, Disponible en: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/70089/1/>

- CA\_AndradePedro\_2020\_PessoaEffectWithinViralSociety\_R.pdf [consultado 08.03.2021].
- Del Barrio, Javier Martín (2020a). “Portugal, los suecos del sur”. En: *El País*, 11 de abril. Disponible en: <https://elpais.com/sociedad/2020-04-11/portugal-los-suecos-del-sur.html> [consultado 08.03.2021].
- Del Barrio, Javier Martín (2020b). “Portugal regulariza a todos los inmigrantes pendientes de autorización de residencia”. En: *El País*, 28 de marzo. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2020-03-28/portugal-regulariza-a-todos-los-inmigrantes-pendientes-de-autorizacion-de-residencia.html> [consultado 08.03.2021].
- De Sousa Santos, Boaventura (2020). *La cruel pedagogía del virus*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- DGS (Direção-Geral da Saúde da República Portuguesa) (2020). “OMS diz que Portugal está a agir de forma correta”. Disponible en: <https://covid19.min-saude.pt/oms-diz-que-portugal-esta-a-agir-de-forma-correta/> [consultado 08.03.2021].
- Durães e Lusa, Mariana (2020). “O confinamento em família foi ‘sufocante’ para 35% dos jovens LGBT+”. En: *O Público*, 18 de mayo. Disponible en: <https://www.publico.pt/2020/05/18/p3/noticia/confinamento-familia-sufocante-35-jovens-lgbt-1917027> [consultado 08.03.2021].
- El Cultural* (2020). “Versos inéditos e inmunes para el Día de la Poesía”. En: *El Cultural / El Mundo*, 20 a 26 de marzo, 8-11. Disponible en: <https://elcultural.com/wp-content/uploads/2020/03/20200320.pdf> [consultado 08.03.2021].
- Escandell-Montiel, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- Escandell-Montiel, Daniel (2020). “Versos pandémicos frente al coronavirus”. En: *The Conversation. Academic Rigour, Journalistic Flair*. Disponible en: <https://theconversation.com/versos-pandemicos-poesia-en-la-red-frente-al-coronavirus-141436> [consultado 08.03.2021].
- Ferreira, Thierry (2020). *Museu da Quarentena*. Disponible en: <https://www.thierryferreira.com/museu-da-quarentena-arte-em-casa/> [consultado 08.03.2021].

- Gato, Jorge (2020). “Jovens LGBTQ+ e a pandemia de covid-19: quando a casa não é um porto de abrigo”. En: *O Público*, 25 de abril. Disponible en: <https://www.publico.pt/2020/04/25/p3/cronica/jovens-lgbt-pandemia-covid19-casa-nao-porto-abrigo-1913125> [consultado 08.03.2021].
- Gato, Jorge / Leal, Daniela / Seabra, Daniel (2020). “Redes de apoio social e saúde psicológica em jovens LGBTQ+ durante a pandemia de COVID-19: Relatório de divulgação de dados preliminares”. Disponible en: [https://www.fpce.up.pt/sigarra/RelatorioFinal\\_Maio2020\\_ESTUDO\\_LGBT+COVID-19.pdf](https://www.fpce.up.pt/sigarra/RelatorioFinal_Maio2020_ESTUDO_LGBT+COVID-19.pdf) [consultado 08.03.2021].
- González-Sanguino, Clara / Ausín, Berta / Castellanos, Miguel Ángel et al. (2020). “Mental health consequences during the initial stage of the 2020 Coronavirus pandemic (COVID-19) in Spain”. En: *Brain, Behavior, and Immunity*. 87, 172-176.a
- Guerra Romero, Luis (2020). “Análisis comparativo del control de la pandemia de COVID-19. Parte IV: Italia y Portugal”. En: *Escuela Andaluza de la Salud Pública. Consejería de Salud y Familias*. Disponible en: <https://www.easp.es/web/coronavirusysaludpublica/analisis-comparativo-del-control-de-la-pandemia-de-covid-19-parte-iv-italia-y-portugal/> [consultado 08.03.2021].
- Gutiérrez, Iciar (2020). “Adia Benton, antropóloga: ‘En epidemias como el coronavirus se repite un patrón de discurso tóxico y denigrante’”. En: *El Diario*, 27 de febrero. Disponible en: [https://www.eldiario.es/desalambre/adia-benton-antropologa\\_128\\_1124382.html](https://www.eldiario.es/desalambre/adia-benton-antropologa_128_1124382.html) [consultado 08.03.2021].
- Grave Johannes (2020). “‘Eine unvergleichbare Pandemie’? Über die Vergleichskonjunktur in Zeiten der Viruskrise”. En: *Die Praktiken des Vergleichens / Practices of Comparing*. <https://vergleichen.hypotheses.org/583> Disponible en: [consultado 08.03.2021].
- Habscheid, Stephan / Koch, Lars (2014). “Einleitung: Katastrophen, Krisen, Störungen”. En: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 44, 173, 5-12.
- Italie, Hillel (2020). “Nueva antología compila docenas de poemas sobre la pandemia”. En: *AP*, 6 de mayo. Disponible en: <https://apnews.com/article/665228018317790b79d192a32a5db7ea> [consultado 08.03.2021].

- Kaelble, Hartmut (2020). “Durch eine neuartige Krise überrascht: Die Europäische Union und die Coronakrise”. En: *H-Soz-Kult*, 25 de junio. Disponible en: [www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-5015](http://www.hsozkult.de/debate/id/diskussionen-5015) [consultado 08.03.2021].
- Lanseros Sánchez, Raquel (2020). “Poesía de puertas para adentro: una reconstrucción de la resistencia”. En: *Revista Álabe*, 22, 1-6.
- Leone, Carlos (2016). *Crise e Crises em Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Linde, Pablo / Del Barrio, Javier Martín (2020). “Portugal: misma península y con cinco veces menos muertes por habitante que España”. En: *El País*, 10 de mayo. Disponible en: <https://elpais.com/sociedad/2020-05-09/portugal-misma-peninsula-y-con-cinco-veces-menos-muertes-por-habitante-que-espana.html> [consultado 08.03.2021].
- Lorenzón, Claudia (2020). “La poesía, un lenguaje propicio para expresar la incertidumbre en tiempos de coronavirus”. En: *Télam*, 22 de mayo. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/202005/467001-poesia-cultura-pandemia.html> [consultado 08.03.2021].
- Lucas, Antonio (2020). “Poesía en estado de alarma: 9 poemas inéditos sobre el coronavirus y el confinamiento”. En: *El País*, 7 de abril. Disponible en: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/04/m/5e8b4dcefc6c8377678b463a.html> [consultado 08.03.2021].
- Mak, Ivan / Chu, Chung-Ming / Pey, Pan (2009). “Long-term Psychiatric Morbidities among SARS Survivors”. En: *General Hospital Psychiatry*, 31, 4, 318-26.
- Mecke, Jochen / Junkerjürgen, Ralf / Pöppel, Hubert (2017), eds. *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert.
- Montoya, Ariel (2020). “La poesía, un antídoto contra la desesperanza en tiempos de pandemia”. En: *Diario libre*, 2 de abril. Disponible en: <https://www.diariolibre.com/usa/revista/la-poesia-un-antidoto-contra-la-desesperanza-en-tiempos-de-pandemia-HN18049790> [consultado 08.03.2021].
- Muñoz Molina, Antonio (2020). “El regreso del conocimiento”. En: *El País*, 25 de marzo. Disponible en: [https://elpais.com/elpais/2020/03/24/opinion/1585071202\\_661178.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/24/opinion/1585071202_661178.html) [consultado 08.03.2021].

- Nassehi, Armin (2012). “Der Ausnahmezustand als Normalfall. Modernität als Krise“. En: *Kursbuch*, 170, 1, 34–49.
- Oliveira, Marta / Fernandes, Carina (2020); “Managing the Coronavirus Pandemic in Portugal: A Step-by-step Adjustment of Health and Social Services“. En: *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*, 12 (5), 536-538.
- Peixoto, José Luís (2020). *Regresso a Casa*. Lisboa: Quetzal.
- Pérez de Villar, Amelia (2020). “La vida en suspenso. Diario del confinamiento (marzo-mayo 2020). Jordi Doce“. En: *librosnocturnidad-yalevosia*. Disponible en: <https://librosnocturnidadyalevosia.com/la-vida-en-suspenso-diario-del-confinamiento-marzo-mayo-2020-jordi-doce/> [consultado 08.03.2021].
- Pöppel, Hubert (2020). “La poesía de la crisis“. En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 1, 221-239.
- Preciado, Paul B. (2020). “Aprendiendo del virus“. En: Agamben, Giorgio / Žižek, Slavoj / Nancy, Jean Luc et al., eds. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), 163-185.
- Quinn, Alice (2020), ed. *Together in a Sudden Strangeness: America’s Poets Respond to the Pandemic*. New York: Knopf Doubleday.
- Raggi, Giuseppina (2020). “Artes“. En: Reis, José, ed. *Palavras para lá da pandemia: cem lados de uma crise*. Disponible en: <https://ces.uc.pt/publicacoes/palavras-pandemia/?lang=1&id=30086> [consultado 08.03.2021].
- Ramalho, Maria Irene (2020). “Poesia“. En: Reis, José, ed. *Palavras para lá da pandemia: cem lados de uma crise*. Disponible en: <https://ces.uc.pt/publicacoes/palavras-pandemia/?lang=1&id=30174> [consultado 08.03.2021].
- Rocha, Daniel / Santos, Mário (2020). “Matilde Campilho volta a ganhar. Chapeau!“. En: *O Público. Ípsilon*, 24 de julio. Disponible en: <https://www.publico.pt/2020/07/24/culturaipsilon/entrevista/matilde-campilho-volta-ganhar-chapeau-1925295> [consultado 08.03.2021].
- Rodríguez, José Carlos (2020). “Covid Art Museum: el primer museo digital de arte creado en la cuarentena“. En: *ABC Cultura*, 17 de abril. Disponible en: [https://www.abc.es/cultura/arte/abci-covid-museum-primer-museo-digital-arte-creado-cuarentena-202004170049\\_](https://www.abc.es/cultura/arte/abci-covid-museum-primer-museo-digital-arte-creado-cuarentena-202004170049_)

- noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F [consultado 08.03.2021].
- Rodríguez-Rey, Rocío / Garrido-Hernansaiz, Helena / Collado, Silvia (2020). “Psychological Impact of COVID-19 in Spain: Early Data Report”. En: *Psychological Trauma: Theory, Research, Practice, and Policy*. 12, 5, 550-552. Disponible en: <https://psycnet.apa.org/record/2020-42873-001> [consultado 08.03.2021].
- Roitman, Janet (2013). *Anti-Crisis*. Durham: Duke University Press.
- Romero López, Dolores (2011). “La literatura digital en español: estado de la cuestión”. En: *Florianópolis*, 7, 1, 38-66.
- Salema, Isabel (2020). “Saúde mental: ‘A incerteza quanto ao fim do isolamento é um claríssimo factor de risco’”. En: *O Público*, 5 de abril. Disponible en: <https://www.publico.pt/2020/04/05/ciencia/noticia/saude-mental-incerteza-fim-isolamento-clarissimo-factor-risco-1910502> [consultado 08.03.2021].
- Sánchez de la Cruz, Diego (2020). “‘The Economist’ certifica el desastre de Sánchez: España, la peor gestión del coronavirus”. En: *Libre Mercado*, 18 de junio. Disponible en: <https://www.libremercado.com/2020-06-18/the-economist-certifica-el-desastre-de-sanchez-espana-la-peor-gestion-del-coronavirus-1276659605/> [consultado 08.03.2021].
- Santos, Ana Cristina (2020). “Diversidade sexual e de género”. En: *Palavras para lá da pandemia: cem lados de uma crise*. Disponible en: <https://ces.uc.pt/publicacoes/palavras-pandemia/?lang=1&id=30272> [consultado 08.03.2021].
- Silva Santos, Bruno (2020). “A imunologia ao leme da pandemia”. En: *O Público*, 11 de junio. Disponible: <https://www.publico.pt/2020/06/11/ciencia/noticia/imunologia-leme-pandemia-1920147> [consultado 08.03.2021].
- Soares Medeiros, Melissa / Sousa Barreto, Dulce Maria / Sampaio, Raquel (2020). “A Arte como Estratégia de Coping em Tempos de Pandemia”. En: *Revista Brasileira de Educação Médica*. 44, 1-7.
- Sarah, Speck (2020). “Zuhause arbeiten. Eine geschlechtersoziologische Betrachtung des ‘Homeoffice’ im Kontext der Corona-Krise”. En: Volkmer, Michael / Werner, Karin, eds. *Die Corona-Gesellschaft*. Bielefeld: Transcript, 135-141.

*The Economist Intelligence Unit* (2020). *How well Have OECD Countries Responded to the Coronavirus Crisis?*. Disponible en: <https://www.eiu.com/n/campaigns/oecd-countries-responded-to-the-coronavirus-crisis/> [consultado 08.03.2021].

*The Portugal News* (2020). “Portugal se une al proyecto europeo sobre los efectos de la pandemia en la salud mental”. Disponible en: <https://www.theportugalnews.com/es/noticias/portugal-se-une-al-proyecto-europeo-sobre-los-efectos-de-la-pandemia-en-la-salud-mental/55931> [consultado 08.03.2021].

Villalobos, Rodrigo, ed. (2020). *Poemas de pandemia. Selección poética*. Guatemala City: Testigo.

Warpola, Horacio (2020). “Poetas queretanxs que deben leerse en cualquier pandemia”. Disponible en: <https://tramite.art/5-poetas-queretanxs-que-deben-leerse-en-cualquier-pandemia/> [consultado 08.03.2021].

WHO (2020). “#SanosEnCasa – Salud mental. Cuidar nuestra salud mental”. Disponible en: <https://www.who.int/es/campaigns/connecting-the-world-to-combat-coronavirus/healthyathome> [consultado 08.03.2021].

**Sobre la autora:** Susanne Grimaldi es profesora asistente del Instituto de Romanística de la Universidad Técnica de Dresde. Sus líneas de trabajo abarcan los estudios literarios, culturales y sociales, así como los temas de migración y género, la crisis socioeconómica en Portugal y las literaturas contemporáneas sefardíes. Ha publicado, entre otros, *Kubanische Studierende in der DDR. Ambivalentes Erinnern zwischen Zeitzeuge und Archiv* (2015) y está preparando actualmente el proyecto *Krisenrhetorik zwischen Latenz und Divergenz: Gedächtniserzeugung in portugiesischen Fotobüchern und Romanen der Gegenwart*, apoyado por la Sociedad Alemana de Investigación (Deutsche Forschungsgemeinschaft).

## **Impresiones pandémicas**

Jesús Izquierdo Martín

**Resumen:** De impresiones va este texto; de las mutaciones en el espacio de experiencias sufridas en este tiempo eterno de pandemia y de las quiebras de un horizonte de expectativas que se pretendía conocido. Desilusiones e inquietudes urdidas en esta cultura española tan apegada a un origen poco enamorado de democracia; momentos colectivos y personales que se han dejado escribir porque sin su verbalización-escritura el ensimismamiento del autor hubiera sido abisal. Solo son retazos; pero de sobras también se vive.

**Palabras clave:** pandemia, cultura española, utopía, historia, memoria

**Abstract:** This text is about impressions; about the mutations in the space of experiences suffered in this eternal time of pandemic and the shattering of a horizon of expectations that was pretended to be known. Disillusions and anxieties concocted in this Spanish culture so attached to an origin not very fond of democracy; collective and personal moments that allowed themselves to be written down because without their verbalisation-writing the author's self-absorption would have been abysmal. They are only snippets; but one also lives on leftovers.

**Keywords:** pandemic, Spanish culture, utopia, history, memory

### **Vivir la distopía**

Resulta incómodo escuchar día tras día el sonido de esta distopía: las resonancias del enclaustramiento condicionado; las sirenas policiales que custodian el vaciamiento de las calles; la cacofonía de las aves que, ya sin complejos, ocupan nuestros lugares en vías y parques; el murmullo televisivo del vecino colindante o el teclear de los ordenadores ocupando nuestro tiempo entre las cuatro paredes de la domesticidad que nos recluye

mientras ese microscópico virus, ese ser no vivo producto de la humanidad desaforada, “recorre Europa” y se disemina por el todavía perplejo territorio global. Y ese lenguaje belicista que se va abriendo paso en una sociedad civil timorata que se deja deslumbrar por la producción lingüística del Estado mientras obvia la responsabilidad en esta crisis social y sanitaria de un mercado-negocio que durante estos años ha campado a sus anchas.

Resulta perturbador porque creíamos que la distopía, la figuración indeseada pero posible, ya no formaba parte de nuestra habitual cultura política. La descreímos porque nos empachamos de los negros presagios que la distopía edificó para desacreditar las optimistas filosofías de la historia del siglo XIX, aquellas majestuosas utopías sociales que auguraban el fin de la lucha de clases, el surgimiento de la administración de las cosas y la disolución del gobierno de los hombres, o el control científico de la naturaleza misma.

El cine, la literatura, el documental, la creación cultural e intelectual nos atiborraron de producciones distópicas que se lanzaron contra la modernidad del progreso, azuzando nuestros miedos y disgustos hacia un futuro que solo se saldaba con recompensas tecnológicas mientras desmantelaba nuestras bases comunitarias y bioecológicas. Y mientras las distopías caían en el descrédito de reducirse a una mera ficción, el espacio de nuestras esperanzas fue ocupado por un pragmatismo mundano que nos cobijaba en la creencia de un presente continuo, en la prédica supuestamente realista de que la salvación o la condena tan solo dependían de acciones individuales; que cada cual triunfaba o fracasaba según sus capacidades, nunca de sus circunstancias sociales. Un remedio neoliberal que, por otra parte, hizo explotar el hambre de pasado, una nostalgia aliviada por la esperanza en mundos idealizados del ayer que podían ser actualizados; esa forma de pensar utópicamente que el desaparecido sociólogo Zygmunt Bauman denominó “retrotopía”.

Luis Gamero dirigió en 1997 el documental *Vivir la utopía*, un artefacto centrado en el pensamiento y experiencias anarquistas en la España del primer cuarto del siglo XX. Es una compilación de testimonios de antiguos anarquistas, convencidos de que llevaron a la práctica la primera revolución del comunismo libertario de la historia, conscientes del fracaso final pero persuadidos de que aquello fue un ejemplo para el futuro. Aurora

Molina, una de aquellas activistas, así lo señalaba: “creo que es lo mejor... y que por ahí hay que luchar, porque, aunque no se llegue, ha de ser, sino una meta, una ilusión, una utopía, una... lo que sea, ... lo que puede ser una poesía”. Derrotados y con años de distancia en relación con lo acontecido, sus argumentos no son los de una retrotopía restaurativa; el documental no pretende recuperar un pasado perdido. Son relatos cargados de melancolía, pero también dibujados con trazos de esperanza. *Vivir la utopía* era una ilustración de un mundo perdido, pero convertido en potencial inspiración. Con todo, es solo un destello en un firmamento cultural para el cual el pensamiento utópico o es una reliquia de anticuario o es un objeto muerto, parte del archivo del historiador profesional. Es un hecho histórico que ha dejado de ser acontecimiento, que ya no puede acontecer de otra forma, bajo otros rumbos interpretativos.

La distopía en la que hoy mismo vivimos se alimenta nuevamente del tiempo de la modernidad. No está reflexionada porque occidente, ensimismado en su noción de desarrollo progresivo, nunca supuso que algo procedente de “oriente” pudiera llamar a sus asépticas puertas. No nos preparamos ni en la práctica ni en la teoría porque era culturalmente imposible que sucediera. Incluso pese a algunas advertencias como la película *Contagion*, producción norteamericana dirigida en 2011 por Steven Soderbergh, la historia de un virus también procedente de China que finalmente genera 26 millones de muertos en el mundo. *Contagion* recibió buenas críticas –incluso de Carlos Boyero–, pero quedó entre otros muchos productos culturales que emergen en un contexto de sobreabundancia que los devora y desactiva. Se quedó en una pura ficción estética y perdió con el tiempo el sesgo crítico de todo pensamiento utópico. En la realidad de 2020, nuestras políticas públicas de sanidad estaban descubiertas, tanto como estaba asentada nuestra ingenuidad en un futuro prometedor. El desastre se ha hecho presente y nos arropamos diariamente con la esperanza de que, después de aplaudir todos los días en nuestras terrazas o por nuestras ventanas, el mundo que conocemos será diferente. Algo semejante tuvo lugar tras la gran estafa de 2008: entonces pensamos ingenuamente que el capitalismo iba a ser moralizado a través de una ética de responsabilidad pública. Sigue estando por ver.

Es extraño. Las ciudades modernas, por vez primera en su historia, se asemejan a la España vaciada. El mundo urbano devoró el universo rural

en una expansión cultural que, desde su absorta modernidad, despreció aquello que procedía del campo como espejo negativo que reflejaba el inacabamiento del sujeto “natural”. Lo rural debía ser modelado por lo urbano; era el efecto señero del progreso y la modernización. Ahora nuestros ciudadanos, excluidos de sus espacios públicos, se miran unos a otros extrañados de las distancias que guardan entre ellos, sorprendidos de este vacío distópico en el que va cuajando una primavera que solo depende, aunque nos pese, de ella misma.

¿Quién sabe? Puede que la calificación de estos momentos tan extraños sea simplemente producto de la figuración de un ciudadano asombrado; vivíroslos, sin embargo, es como vivir una de esas distopías que quizá ya nos contaron. Ahora bien, también cabe la posibilidad de que este instante distópico nos obligue a detener nuestro recorrido acelerado hacia el desastre y repensar aquellas denostadas utopías, no como lugares de potencial reiteración, sino como momentos de inspiración para desacreditar la idea, a punto de congelarse, de que el egoísmo es la sustancia del hombre.

Madrid, 16 de abril de 2020 (*El Diario*)

## **Volver a casa, pero sin hogar**

Hace cuatro años, el escritor Alejandro López Andrada se hacía una pregunta que quizá hoy resulte todavía más pertinente: “¿No seremos más pobres en el plano cultural, y menos humanos, cuando a nuestro alrededor no existan ya, por desgracia, estas personas con el corazón curtido por la lluvia y el silbo feliz del aire en las charnecas?” La cuestión incordia, porque mientras el autor se refiere a un tiempo –un pasado rural muerto en el hoy–, lo habitual en estos días de pandemia es más bien apuntar a un espacio hacia el que huir, un territorio en el que encontrar el aislamiento que las ciudades ya no garantizan. Vidas atemorizadas por un virus encorsetado en mascarillas que nos compele a desplazarnos a lugares extraños: lo rural, nuevamente, como referente de pureza incontaminada. El viejo mito de la ciudad. Detrás del mito, sin embargo, un desastre social y cultural que ha sido denunciado en una literatura magistral que abarca un amplio espectro generacional, desde Andrés Brelanga (*La gaznápira*,

1984) a Alejandro López Andrada (*El viento derruido*, 2017), pasando por Julio Llamazares (*La lluvia amarilla*, 1988), Emilio Gancedo (*Palabras mayores*, 2015), Sergio del Molino (*La España vacía*, 2016), Marc Badal (*Vidas a la intemperie*, 2017), Virginia Mendoza (*Quién te cerrará los ojos*, 2017) o Rafael Navarro de Castro (*La tierra desnuda*, 2017).

Estos textos se aproximan desde distintos frentes al *Gran Trauma* que ha producido el abandono de los espacios rurales en España, alentando una suerte de ensoñación de las experiencias comunitarias de antaño. Se acercan desde el testimonio ajeno o personal a esa desconocida *Laponia* occidental, exponiendo la abusiva y creciente desertización de sus recursos sociales y demográficos. Y lo hacen no solo para denunciar los déficits institucionales existentes en una democracia donde los intereses rurales han ido enmudeciendo, sino también para hacer presente un pasado de experiencias colectivas y vecinales; formas culturales de estar en el mundo que pueden servir para remover nuestras maneras de confrontar la ciudadanía, cada vez más ensimismada en el consumo irresponsable y en la mirada individualista de un capitalismo obsesionado por la idea de progreso tecnológico que no mira –ni ve– los desajustes sociales y medioambientales que nos asolan.

Hay, además, dos veredas más que transitar en estas narrativas. La primera tiene que ver con la capacidad de la literatura para yuxtaponerse, en sus relatos sobre el pasado, a la propia historiografía. La literatura desafía a la disciplina histórica porque la obliga a pensar en la tradición literaria que la historia siempre tuvo, pero que abandonó en favor de un cientifismo encaprichado con los datos y su renuencia a la narración por considerarla un foco de contaminación subjetivista que anima el sesgo y la maleabilidad. Paradójicamente, sin embargo, la narración forma parte del relato histórico. Ni el más ingenuo de los historiadores deja de estar atrapado en formas lingüísticas que proceden de sus tradiciones culturales y sociohistóricas. Y es que el historiador no está subido en una atalaya desde la cual divisar el pasado “desde ninguna parte”. Su mirada delata su presente, aunque no pueda vaciarla de pasado.

La segunda vereda nos sitúa ante la existencia misma de esa casa a la que pretendemos retornar o regresar, como si nos estuviera esperando para abrazar y reducir la ansiedad que traemos clavada en cuerpos y almas. Es la nostálgica ilusión del comfortable hogar perdido. Y se ancla en una

mitología o, si se prefiere, en la melancolía del urbanita que, de repente, cuestiona su presente porque este ya no merece el enorme sacrificio con el que liquidamos la cultura precedente, la rural incluida. Una cultura que, como toda la cultura popular occidental, fue liquidada por esa modernidad que no cejó en su empeño por combatir todo lo que no fuera progreso técnico, ya en los límites de la vieja Europa, ya en los territorios colonizados donde legitimó su depredación.

El universo rural español fue principalmente horadado por el desarrollismo modernizador del segundo franquismo, ese régimen que enarboló como bandera justificadora una reforma agraria técnica sustentada en la “revolución verde”, pero perpetrada bajo una dictadura en la cual no había espacio para la negociación con los afectados. Mi padre trabajó en ello durante años, pensando siempre que aquella reforma era lo que España necesitaba, con su colonización, con su concentración parcelaria o con una homogeneización agraria que devastó cultivos y culturas autóctonas. Una reforma sobre la que luego se fundeó la agricultura subvencionada de la PAC y que hoy nos nutre a todos como alimenta a nuestras cabezas de ganado. Todos comemos. Eso sí, lo mismo y sin lo mismo: sabor. De ecologismo, que hable el Mar Menor.

Aquello fue una verdadera acometida cultural realizada con todos los medios al alcance del régimen; pero sobre todo fue un embate cultural aplicado con palabras, con los conceptos con los que cobra sentido lo real. Porque la realidad no se autodenomina; más bien se nombra a través de palabras cambiantes que dan significado a nuestros actos. Y existen muchas palabras relacionadas con aquella embestida. Ahora bien, hay un cambio conceptual que siempre llamó mi atención –y la de mi padre–: la sustitución del apelativo *campesino* por la categoría *agricultor*. El primero fue un concepto que, como otros, dio sentido a quien habitaba y trabajaba en el campo; lo empleó el franquismo nacional-católico como sinónimo de “hombre prístino”. Campesinos hubo, y muchos, en la agricultura tradicional hasta que llegó el gran cambio; y entonces aparecieron los agricultores, los empresarios modernizadores. Y en su hegemonía convirtieron a los demás pobladores del agro en carne de éxodo rural y, junto a los ciudadanos, los estigmatizaron como *paletos*. No busquen campesinos en el campo actual; sencillamente no los encontrarán.

Es cierto, hay urbanitas de hambre neobucólica que los rastrean e incluso dicen encontrarlos. Sin embargo, los habitantes del campo no se reconocen en semejante concepto: se desidentificaron con él, algunos para convertirse en empresarios; los más para emigrar a las ciudades donde organizaron sus vidas, al principio, desde las barriadas que finalmente fueron digeridas en las entrañas urbanas. Son la nostalgia y el miedo los que alimentan hoy esa necesidad de recobrar el mundo devastado. Ahora más. La crisis sanitaria y su precaria salida han idealizado el espacio rural como un universo aséptico al que precipitarse, sin valorar apenas la cultura que allí habitó. Nos alimentamos del mito de un territorio bucólico sin rastros de sufrimiento; el campo español no padeció; tampoco sus mujeres, hombres o niños. Para algunos urbanitas ha sido su destino durante el confinamiento; para otros lo está siendo ahora. Pero nada queda de aquella geografía imaginaria que lo separaba de la ciudad y encerraba culturas distintas. Lo subsumimos en nuestras fronteras urbanas, dejando sin sentido sus palabras, sus signos, sus símbolos. Volver a los pueblos no es regresar al viejo hogar. No nos engañemos: es demasiado tarde para reencontrarnos con aquellos campesinos.

Nos queda, con todo, el reconocimiento, no solo del dolor por la tragedia padecida durante esta pandemia, con sus nuevas víctimas y con algunos victimarios que ya darán cuenta de su cínica actitud. Pero nos resta, además, advertir el sufrimiento soportado en aquellos lugares a los que vamos a refugiar nuestro temor urbano. Aquellos pueblos donde habitan los espectros de campesinos, jornaleros, yunteros, hortelanos y un largo etcétera, en los que no pensamos porque no caben en la memoria encandilada. No son dignos de entrar en la retahíla de nuestros orígenes, como tampoco atendemos a nuestras raíces de emigrantes, a nuestras tradiciones de obreros asamblearios, de luchadores del movimiento vecinal y otro largo etcétera. En la ciudad muy pocos saben; en el campo pocos recuerdan. Y es que la memoria y la historia también son eso: un pasado conocido y recordado que nos señala, aunque sea desde el mito, no solo de dónde venimos, sino también lo que ya no somos. Volvemos a casa angustiados, escapando; y retornamos allí porque de algún modo somos herederos de aquel mundo ya perdido. En todo caso, hemos extraviado el hogar

en el que anidaban palabras ahora extrañas. Y es que, parafraseando a Ramón J. Sender, España ha escrito el último movimiento del viejo réquiem por el campesino español.

Almayate, 3 de agosto de 2020 (*infoLibre*)

## **El regreso de *Fu Manchú*: chinos y racismo en la España del COVID-19**

Hay secuelas de esta desoladora pandemia que parecen pasar desapercibidas, como si no existieran en nuestro imaginario colectivo, como si no formaran parte de nuestra cultura política. Sin embargo, están ahí, dando sentido a una gran parte de las vidas que llenan este país tan familiar como extraño. Algunas merecen nuestro respeto porque retroalimentan vínculos de solidaridad, reciprocidades que parecen imposibles en las modernas sociedades liberales. Otras, sin embargo, resultan, cuando menos, condenables. Y uno de estos corolarios ha sido la reactivación del racismo; un racismo que se despliega sobre grupos humanos con los que creamos distancias porque la crisis nos ha unido, pero, paradójicamente, con el pegamento que emplea como materia prima la exclusión del otro, el distinto, el diferente: “moros”, “gitanos”, “sudacas”, “negros” y, en este inmediato presente, “chinos”.

De los primeros nunca hemos sabido modificar una actitud que está profundamente arraigada desde que acuñamos la idea de “reconquista”, una idea que solo pretendía legitimar la vinculación entre la vieja dinastía visigoda y la nueva monarquía conquistadora. El franquismo fue incluso más allá al aplicar el estigma del “otro moro” a los muertos rifeños que le dieron los primeros éxitos tras el fracaso del golpe de Estado de 1936. Véase el documental del director marroquí Driss Deiback, *Los perdedores* (2006). Sus imágenes remiten, entre otras cosas, a la incapacidad de la dictadura para enterrar a aquellos muertos rifeños conservando sus pautas culturales. Quedaron así, como pruebas mortuorias de vidas despreciadas, esos cementerios desparramados por la península, restos mal inhumados de otros vencidos en la guerra que, se supone, habían triunfado junto a sus colonizadores nacional-católicos.

De los gitanos, mejor ni hablar. Pueden seguir levantando asociaciones que combatan las contraposiciones estereotípicas que de ellos hemos edificado. Ahora bien, la sombra del árbol de la intolerancia no las deja crecer. Un gitano ha sido, es y será un segundón, pese al flamenco y Camarón. Apelar al nicaragüense Eleazar Blandón, el temporero devastado este verano por un golpe de calor en los campos murcianos y abandonado por sus patronos hasta la muerte en un centro de salud, no es más que volver a dar cuenta de nuestra tenacidad por construir un otro pseudohumano más cercano al mundo de las cosas inmundas que al universo de los ciudadanos respetados. Pero, descuiden, no nos veremos afectados. Moneda de bajo valor en el mercado de la España grande y libre. Y de los hombres y mujeres de “color”, lo más suave es señalar que continúan siendo una de esas pieles en las que reflejamos nuestra distinción, como alteridad negativa que deslinda la frontera entre el nosotros y la geografía imaginada más allá del Estrecho de Gibraltar –o del Sahara, si se me apura–; un espacio conjeturado como hábitat natural de arcanas tribus que solo sangran pobreza y muerte, donde son inimaginables estructuras políticas complejas como los antiguos imperios de Mali, Kanem, Gran Zimbabue o el Imperio de Ghana. O los reinos de Aksum y del Congo. A nosotros solo nos corresponde pensar que los incontestables restos arqueológicos de aquellos entramados políticos tienen que ser europeos, porque Europa siempre fue, es y será referente del progreso. Morimos como ellos, pero sus muertes no tienen comparación con nuestra vida, la vida del verdadero español, la de los Abascales, los Casados y la de esta clase media que hace de carne de cañón de los distraídos ricos, quienes seguramente ni se asomaron a los balcones ni aporrearon cacerolas. Estaban más bien dedicados a curiosear el mundo desde ningún lugar, sin temer que algún “despreciable” ocupara su espacio de privilegio. Los “otros” sencillamente no han contado, cuentan o contarán. Nunca lo han hecho, no lo hacen ni lo harán.

Pero en esta crisis sanitaria el rostro de la negatividad ha sido ocupado por esa construcción subjetiva a la que nos remitimos con desdén como “el chino”. La investigadora en la Universidad Autónoma de Madrid, Núria Canalda Moreno, ha estudiado bien este fenómeno, esta evidencia que ha demostrado la necesidad española –y occidental, que se lo digan a Donald Trump– de hallar un culpable para una pandemia en la que desde

el principio perdimos el control. Nos da igual que detrás de ese “rostro de ojos rasgados” se esconda un singapurense, un tailandés o un coreano; tampoco nos importa que su origen sea transnacional, que proceda de territorios de Asia pero que por nacimiento y crianza sean españoles, de segunda, tercera o cuarta generación. Ellos mismos han acuñado un concepto, “chiñol”, para identificar su identidad en España. Pero aquí, entre nosotros, son simplemente chinos, el rostro de la enfermedad. No escuchamos su acento andaluz, extremeño o gallego, una entonación procedente de vidas compartidas como conciudadanos; no apreciamos que puedan ser señeros en la cultura y la economía de este país. Son solo eso: chinos. No asumimos que hayan gestado un movimiento de contestación al racismo inculpatario, enarbolando la campaña #NoSoyUnVirus, o que fueran los primeros en cerrar sus tiendas en una lógica de responsabilidad que fue de inmediato calificada como una asunción de culpabilidad. O que en nuestras universidades reclamaran a las autoridades una y otra vez el uso de mascarillas, mientras profesores y estudiantes los mirábamos con una mezcla de sorna e incredulidad. Repito: simplemente son chinos y, ya lo sabemos, el virus no solo tiene rasgos raciales, también tiene nacionalidad.

Esta doble identificación del virus –racial y nacional– se ha incrustado bien en la identidad de los españoles. No estamos, en esto, al margen de otros lugares donde este proceso ha calado con intensidad. No se trata de citar países. Pero nosotros hemos sublimado esa identidad negativa en un momento de pandemia en el que necesitábamos rehacer nuestra condición colectiva. Aquí el estereotipo ha funcionado con mayor intensidad quizá porque carecemos de tradición en la convivencia con lo asiático y, además, ya no teníamos suficiente con los arquetipos catalán y vasco para levantar nuestra españolidad. Para poner rostro al virus no alcanzaba ni un Valentí Almirall ni un Sabino Arana, aunque seguro que alguno de los abanderados y “cacerolones” esté sintiendo la tentación de hacerlo durante el rebrotar del virus. Era más fácil no bajarse del carro de la ignorancia e identificar el rostro del virus en ese ya sospechoso “asiático” que no se deja ver, a escondidas en su “tienda de chinos”, entre baratijas y pantallas de vídeo cuarteadas en programas de televisión y cámaras de vigilancia. Ponerle rostro nacional a un virus no es difícil cuando se conoce el lugar de procedencia. Tampoco es complicado racializarlo: solo requiere reducir

a una única etnia las 56 existentes en China y luego extender ese único grupo humano a todo aquel sujeto que proceda del Extremo Oriente. El acto de estereotipación es sencillo y logramos poner cara a un ser no vivo. Ni más ni menos.

Más complejo resulta buscar en una comunidad nacional –la china– intenciones para contaminar a los demás, al menos para quien esto firma. Pero una vez dibujado el rostro, adjudicamos propósitos y, por lo tanto, responsabilidad. Y así nos exculpamos al tiempo que nos incluimos en un colectivo sufriente y victimizado. No somos responsables de la ineficiencia de la gestión de la crisis del COVID-19. Solo hay uno y tiene un rostro bien perfilado. Simplemente es la faz de un chino. Lo chino abarca así toda la barbarie o, planteado en otros términos, todo lo azaroso que los modernos europeos creímos haber controlado dentro de nuestras fronteras. Porque el concepto de barbarie siempre ha ido de la mano de las ideas de albur y de horda. Chinos, chinos y más chinos.

Pese a lo que diga la teoría liberal, las identidades no se constituyen voluntariamente; más bien son resultado de procesos suprainstanciales o subinstanciales de reconocimiento grupal. Es más, necesitamos identidad para operar intencionalmente y siempre vienen asentidas por los demás. La identidad grupal requiere además de una alteridad, la constitución del otro en el que reflejar lo que creemos no ser; y lo peor es que generalmente también necesita de la construcción de una subalternidad: un otro distinto, pero situado debajo de nuestra humanidad. El sociólogo Alessandro Pizzorno o la filósofa Gayatri Spivak, entre otros, han venido reflexionando sobre este asunto desde hace décadas. Son resultados socio-históricos. Pero, como otras edificaciones del tiempo, las naturalizamos, instituyéndolas como verdades trascendentes. Este es el origen de la asignación de un rostro chino para un virus sin vida, sin nación, sin raza que, sin embargo, da sentido a las vidas de estos españoles temerosos que buscan en los confines del mundo la cara de la enfermedad. Parece, como me recordaba mi amigo y escritor Alfons Cervera, el retorno de aquel personaje maligno que aparecía en los tebeos de *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941-1976); ese Fu Manchú asiático y conspirador que tanto exotismo y orientalismo desplegó en la España franquista. Aquel número 1.083, editado en 1973, *El regreso de Fu Manchú*, parece así renacido, como un

espectro que pone viejo rostro a una nueva maldad: el chino COVID-19. Y nos exculpa.

Santo Domingo del Pirón, 9 de septiembre de 2020 (*infoLibre*)

## **Pero, ¿de qué pasta estamos hechos? Rebrotos, miedo y responsabilidad**

Durante las últimas décadas del siglo precedente tuvo lugar un intenso debate, alojado principalmente en la ciencia política y en el mundo anglo-parlante, entre liberales, republicanos y *comunitaristas* sobre las posibles soluciones a la crisis de los bienes públicos y, más concretamente, sobre la persistencia de los valores cívicos en las democracias liberales. La discusión se centró en el recurso social que podía evitar la omnipresencia del *free-rider*, esto es, del gorrón que aprovecha los bienes colectivos sin aportar nada en su producción y mantenimiento, un comportamiento que ahonda las dificultades para conservar el Estado de bienestar actual. Si los liberales defendían la posibilidad de modificar la conducta depredadora del individuo egoísta a partir de la aplicación de normas –incentivos selectivos positivos y negativos–, los republicanos y *comunitaristas* defendían la existencia de una comunidad finalista o una comunidad constitutiva, respectivamente, que podía generar, con las condiciones precisas, subjetividades inherentemente comprometidas con lo colectivo.

Años de hegemonía del pensamiento y prácticas neoliberales, sin embargo, parecen haber relegado el debate, afianzando una noción de sociedad que se piensa como agregado de individuos interesados, para la cual el éxito o el fracaso personal dependen de las decisiones de cada uno, nunca de sus condiciones sociohistóricas. El rico es un individuo exitoso; el pobre un individuo fracasado. Pero aclaremos: no es que detrás de esta concepción neoliberal no haya comunidad, como sostiene la propia teoría liberal. Está presente. Lo que ocurre es que dicha comunidad conforma sujetos sin que estos la reconozcan y, a su vez, esta misma comunidad genera comportamientos poco solidarios con lo colectivo. A fin de cuentas, ir-por-libre es un valor que recibe reconocimiento dentro de un determinado grupo. Que se lo digan a Margaret Thatcher o a Ronald Reagan. O si

quieren material más específico a Friedrich von Hayek o Milton Friedman, entre otros muchos.

El pensamiento neoliberal se ha naturalizado en los últimos años hasta el punto de adquirir la pátina del sentido común: somos –creemos ser– individuos que se adicionan voluntariamente para formar sociedades. Sumarnos solo depende de nuestros intereses y deseos. No hay fundamentos macros, solo microconductas, diría mi colega y amigo Leopoldo Moscoso. Nada de lenguajes comunes verbales o prácticos. Y España no escapa a esta noción “sumatoria” de lo social. Un ejemplo: nuestro comportamiento con respecto al COVID-19 y los rebrotes de estos últimos meses se puede vincular al ideal individualista, pese a que no dejemos de apelar a una comunidad nacional o a una feligresía católica. En realidad, nos conducimos como si estuviéramos en una enorme comunidad de vecinos; ahora bien, somos vecinos, pero tenemos poco sentido de comunidad. Si no nos afecta un determinado asunto, pues que se fastidie el perjudicado. Es su problema. No hay demasiado sentido de responsabilidad colectiva por aquello que le ocurra a los demás.

Es una conducta que paradójicamente nos hermana y nos relaciona con el resto de lo humano tal y como lo concebimos en nuestros tiempos. En cierto sentido, esta jauría depredadora en la que nos hemos convertido procede de la moderna construcción de las clases medias, iniciada durante el desarrollismo franquista, cuando se abrió la posibilidad de reconocernos como consumistas de segunda vivienda y automóviles, mientras los españoles se apasionaban con aquellas suecas seductoras que dejaban ver sus anheladas carnes en playas multitudinarias. Los ochenta y noventa alimentaron el regusto por esa ciudadanía que pensaba más en El Corte Inglés y Galerías Preciados que en los movimientos sociales, progresivamente sofocados bajo la húmeda mancha del consumo y el disfrute. Y finalmente el siglo XXI certificó la creencia de que *tener* era mucho más relevante que *ser*; que a los españoles les unía no solo la tortilla de patata y el gazpacho, sino también la idea europeísta de una ciudadanía centrada en comprar y vender.

Lamentablemente somos más esto que otra cosa. Y disfrutamos con ello porque, para nosotros, como para otros ciudadanos modernos, el consumo individual es el orgasmo del ego. El acto de consumir sublima nuestro individualismo mientras dura la “elección” de la compraventa para

luego decaer en espera de otra oportunidad de volver a elegir y saciar nuestra obsesiva necesidad de objetos y servicios. Nos encanta ese bullicio de mercancías que, a menudo, despreciamos segundos después de haberlas adquirido. Es más, a ese contento espasmódico hay que sumar la formidable ventaja de que este no exige responsabilidad alguna. Es una irresponsabilidad que se extiende también en nuestra relación con los conciudadanos. La hemos transformado en parte de nuestra convivencia cotidiana, salvo unos pocos altruistas en retirada. Por ello la acción frente al COVID-19 está marcada más por el miedo a la autoridad y a la norma (y al virus) que por la responsabilidad cívica hacia el otro. La acción solidaria es secundaria. Los rebrotes pueden tener muchas explicaciones, pero una de ellas es la forma de coexistir *con* –no *en*– lo colectivo. Hay numerosos amplificadores de esta conducta. Y no son solo jóvenes haciendo botellón, en fiestas o en conciertos.

Y así hemos llegado hasta aquí. Un colectivo atrapado en el mito antropológico liberal que no logra ser desafiado por nuestras tradiciones comunitarias, ni siquiera la católica, tan vengativa ella, tan cercana al poder por muy cruel que este sea, en este país donde uno puede asistir a una ceremonia eclesiástica de prédicas compasivas para luego descerrajar los insultos –y las acciones– más infames contra el ausente. Un individualismo de batalla que también se resiste al trasfondo colectivo de la vieja noción de vecindad, tan arraigada en el mundo premoderno y para la cual ser vecino era algo más que un mero registro administrativo. Y del mismo modo, esta lógica individualista ha deglutido la idea colectivista de la crítica socialista al capitalismo. Tómese, por ejemplo, el espíritu y la práctica anarquistas, tanto en su vertiente andaluza como catalana, que algunos –sabemos quiénes– solo equiparan con el desorden sin atender al hecho de que también producían subjetividades solidarias y responsables con lo común. Violentos, sí, pero con una violencia que tiene explicación –e incluso justificación– si se considera la espantosa desigualdad de clases en esa España donde burguesía, nobleza y clero miraban siempre hacia otro lado. Pongámonos en aquel pellejo, nosotros, ciudadanos que solo imaginamos una vía legítima para solucionar problemas, el diálogo, mientras nuestras vidas familiares y públicas están repletas de una violencia no tan sibilina y nuestra convivencia se construye mayoritariamente con material de discriminación.

Aquella pasta anarquista fue arrasada, primero por los comunistas y su reacción antirrevolucionaria durante la guerra de 1936; y luego por ese franquismo genocida de memorias que dejó aquella ausencia ácrata sin prácticamente presencia, hasta tal punto de dificultar en extremo la refundación de la CNT durante la transición a la democracia. Y haciendo sombra a los viejos movimientos sociales, incluso a los surgidos a partir de la gran estafa de 2008, ha ido enraizándose ese ánimo tan nuestro de ir por libre y, si se da el caso, ahora que vienen duras, protegernos con eso que algunos denominan bozales –mascarillas– ya no solo del virus, sino también del Estado normativo. No sé si tengo algo de razón. Quizá uno ya esté embozado tras escuchar noticias que insisten en la acusación de que los rebrotes son responsabilidad del Gobierno central y/o de los Gobiernos autonómicos. Es cierto, la tienen y no se puede negar. Y encima, como comprobamos en la Comunidad de Madrid, nos confunden. Pero de esta catástrofe, segunda parte, no pueden escaquearse los ciudadanos, aquellos pésimos ciudadanos que no son pocos. Esos que se llenan la boca de referentes nacionales y protegen la vida de los suyos, solo la de los suyos, sin atender al resto de quienes, supuestamente, formamos parte también de aquellos referentes. Hacia los demás, es el miedo a la autoridad lo que les conduce; como antaño. Responsabilidades, las mínimas.

La solidaridad no parece pues la pasta de la que estamos hechos. Es otro el material que nos une y con una argamasa que se volatiliza en cuanto se tocan nuestros intereses o emociones. Somos moldeables porque la publicidad del mercado nos hace así. Y el pegamento que une nuestras piezas es en realidad una normatividad que viene aplicada desde nuestro afuera constitutivo. Leyes, decretos, administración...; en fin, Estado y amenaza o coacción para que hagamos o dejemos de practicar alguna de las actividades que pueden transformar los brotes de hoy en un renovado confinamiento. Lo más sorprendente –según mi argumento– es que los manifestantes que se “agregaron” en agosto en la Plaza de Colón y que denunciaron la supuesta farsa del COVID-19, exaltando su libertad individual por encima de cualquier compromiso colectivo, son los más congruentes con la identidad catastrófica que nos aglutina –y asola–. No ocultan en sí mismos lo que otros solo señalan en los demás. Así funcionamos

en esta gran no-comunidad de vecinos, según la veleta de nuestros beneficios siempre que podamos eludir el castigo de la autoridad. Nos-otros, extrañamente, sin el otro. Sin responsabilidad. Yo mismo.

Madrid, 26 de septiembre de 2020 (*infoLibre*)

## **Barro bajo nuestros pies**

La realidad actual, de retoñada pandemia y desesperanza, incita a repensar temas tan cruciales como el tiempo y su vivencia, la temporalidad. Fue el historiador alemán Reinhart Koselleck (1923-2006) quien acuñó dos categorías analíticas para abordar el tiempo histórico, esto es, la aparición de una temporalidad en la que los hombres eran culturalmente conscientes de la mutación y el carácter irrepitable de los acontecimientos. Las dos categorías son: *espacio de experiencia* y *horizonte de expectativa*. Lo que venía a sostener el alemán es que las expectativas sobre el futuro se mantienen constantes mientras se repitan las experiencias pasadas. Si experimento que mis representantes políticos dedican sus esfuerzos presentes a proteger la salud pública, entonces mi expectativa será que la sanidad está garantizada, en principio, para el conjunto de los ciudadanos. Ni más ni menos. Ahora bien, ante experiencias nuevas, expectativas cambiantes. Y en este contexto de cambio nos encontramos.

La sensibilidad de Koselleck le hacía renegar de cualquier naturalización de las categorías. Para él se trataban de herramientas temporal y especialmente germinadas con el objetivo de dar sentido a la explicación del cambio histórico. El alemán también incidió en la idea de que las experiencias constantes adquirirían esa calidad porque los actores las vivían culturalmente de esa manera: antes de la aparición de la modernidad (en los albores del siglo XVI), el mundo cristiano se hospedó en la comprensión de que no existía una serie irreversible de acontecimientos únicos (esto es, históricos); todo lo que había era una serie reversible de eventos idénticos. El patrón cultural entendía el tiempo como tiempo de la Iglesia, según un modelo metahistórico. Las experiencias contrarias a la gran expectativa, el Juicio Final, eran mundanas y escasas. Se suspendía así el devenir y,

conforme a esta configuración, los hombres actuaban con la esperanza de un salvífico Apocalipsis.

Por el contrario, la modernidad emergió de una ruptura de la ligazón entre el pasado y el futuro debido a la aparición de experiencias irrepetibles y sorprendidas para quienes hasta entonces creyeron que el mundo estaba contenido en la palabra divina de los textos bíblicos. La reforma protestante, la revolución francesa, el descubrimiento de América o la revolución científica asomaron como eventos antes no experimentados, sin acomodo plausible en los escritos sagrados. El futuro se transformó en un tiempo distinto al pasado, cargado de incertidumbre. Y nos obligó a buscar nuevos sentidos para las vidas personales y colectivas, bajo la sombra de una temporalidad inmanente y de una historia que ahora se desarrollaba a través del tiempo.

Así parece que operamos en esta modernidad líquida de la que hablaba el sociólogo polaco Zygmunt Bauman. Una modernidad donde el cambio – de todo lo imaginable – es la sangre que corre por nuestras venas. Buscamos, sin embargo, certezas. Nos empeñamos en reconocer a expertos que den seguridad a nuestros futuros o nos enfrascamos en depositar nuestra confianza en políticos profesionales que hagan efectivos los criterios y enunciados de aquellos expertos. Y es que, de alguna forma, nos urge la necesidad de algo parecido a una escatología, de una suerte de teología que prediga el destino de la comunidad humana. Seguimos siendo, pese a todo, algo premodernos.

No convivimos bien con la incertidumbre, con la contingencia. Y en estos días de zozobra, lo estamos notando. Pocos habían previsto la llegada de lo que hemos convenido en denominar, casi como si tuviera una existencia objetiva, la “segunda oleada” del COVID-19. Tras el arribo de la (supuesta) nueva normalidad, nos tumbamos a mirarnos el ombligo acompañados de nuestros representantes políticos y de una gran parte de nuestros expertos, sin considerar la terrible experiencia sufrida por los exhaustos sanitarios. Se podría afirmar que no compartimos su experiencia insólita porque –entre otras cosas– nadie nos ha regalado con campañas públicas que ilustren aquel horror. La mayoría no hemos estado ante el rostro lúgubre de la enfermedad y la muerte. Al parecer, la parca solo se nos aparece cuando agarramos un paquete de cigarrillos “decorado” con

impresiones de cuerpos devastados por la nicotina o por las innumerables sustancias cancerígenas que cada pitillo incorpora.

Aquella experiencia de tragedia fue socialmente edulcorada y de inmediato rehicimos nuestra normalidad a secas –nada hubo de nuevo a partir de junio–. A muchos de nosotros no nos tocó “el gordo” del virus. Nos volcamos en vivir la existencia reedificando el vínculo entre experiencias y expectativas, como si el COVID-19 no hubiera acontecido, como si el futuro volviera a ser prometedor. Y, de repente, ha aparecido una nueva experiencia del espanto, un giro de tuerca para la turbación, la evocación de nuestra propia finitud, el detonador del extrañamiento, el impulso para sacar los pies del tiesto. Los datos de contagio, de defunción, de demanda de camas UCI para enfermos del coronavirus han certificado la persistencia –inesperada para muchos– del COVID-19. Pero en esta ocasión generan descompostura. Ahora nuestras expectativas se quiebran porque además hemos experimentando el deterioro de nuestras instituciones. La lucha por las migas políticas se ha convertido en el centro de la acción de nuestros representantes –no de todos, también es verdad–. Las decisiones en favor de la vida de los demás han pasado a un segundo plano en el combate por el poder. Son pocos los que ahora confían en que las autoridades vayan a sacarnos del atolladero en el que estamos metidos, en parte por nuestra propia irresponsabilidad como hedonistas faltos de proyección pública.

Ahora bien, no son todos los afectados. Miro por la ventana de mi habitación y observo, ondulando por el viento de estos días, dos banderas con crespón negro, de esas que animaron las caceroladas del largo confinamiento. Son los restos de aquel desenfreno desatado por la derecha para derribar –como fuera– el Gobierno de coalición cuya inoperancia, según los promotores del ruido a golpe seco, nos había conducido a tanta muerte y desolación. Pero aquellos restos ahora representan algo más: son huellas de una vieja certidumbre. Es el símbolo, envejecido pero actual, de una derecha que, pese a la experiencia novedosa de este nuevo rebrote del virus, no ha abandonado sus expectativas de abatir un gobierno al que no reconoce legitimidad alguna. Para esta derecha de abollada cazuela y cuchara de palo, las experiencias y las expectativas siguen unidas, como si habitaran aquel mundo premoderno donde pasado y futuro se adosan con

el pegamento de la historia sagrada. Para eso son católicos, apostólicos y (Dios no lo quiera) romanos.

Por el contrario, hay una patente ruptura de significados en aquellos aplausos que muchos ciudadanos dedicamos a nuestros sanitarios hasta el último día de confinamiento. No aplaudimos, me parece a mí, porque en esta segunda oleada nuestras expectativas también se han visto afectadas en este mar de incertidumbre donde incluso los sanitarios han pasado a un segundo plano, como si su ardua labor ya no fuera suficiente para salvarnos. La nueva oleada está siendo socialmente más devastadora para nuestra confianza en el futuro, como si se tratara de un tsunami que hubiera arrastrado las expectativas que albergábamos. El escepticismo se incrementa si bien no en su forma creativa, en su lógica de apertura a preguntas que planteen maneras sugestivas de estar en el mundo, aunque sus propuestas sean precarias. El escepticismo que enraíza hoy en día es uno para el cual no caben propuestas utópicas; todo lo contrario. Abona una suerte de distopía que no termina de pasar, que arraiga la sensación de que ni siquiera la ansiada vacuna tiene ya sentido. Creímos ser los dueños de la verdad; eso nos mostró la modernidad con su confianza en el progreso, el método y el cientificismo. Pero ya no hay manera de reedificar los viejos centros de enunciación.

Nos hemos vuelto algo más modernos pues, si seguimos el planteamiento de Koselleck, las experiencias y las expectativas se han disociado un poco más. No obstante, también hemos cruzado el umbral de la propia modernidad dando pasos hacia una humanidad que no oculta su imperfección, su dependencia de lo finito. Ahora nos vemos sobresaltados por la congoja de que nuestros pies no pisan sobre suelo firme. Pero nos queda un pequeño consuelo: susurrarnos, por ahora en voz muy baja y en un tono preinvernal, el imperativo *carpe diem*.

Madrid, 11 de octubre de 2020 (*infoLibre*)

## **Ese pasado que nos extraña**

Si hoy en día el pasado cobra tantos sentidos entre los ciudadanos es porque el tiempo histórico –frente al tiempo sagrado– se ha colado de forma

rotunda en nuestras vidas. Ciertamente es: hace algunos siglos que el cambio histórico es concebido como un artificio humano en el que Dios resulta prescindible. Pero ahora la pandemia incide con rotundidad en nuestro discurrir en el tiempo, no solo desde nuestra finitud, enfermedad, sufrimiento y muerte, sino también como detonante de la infinita producción de lecturas extrañas o familiares de lo sucedido. Leer el pasado como lugar extraño fue una de las más incisivas aportaciones del geógrafo e historiador –mucho más que un disciplinado profesional– David Lowenthal (1923-2018). En su libro de 1985, el estadounidense reflexionaba sobre las interpretaciones familiares o extrañas que hacemos sobre el pretérito, poniendo como ejemplo aquellas sociedades como la británica, más centrada en la tradición, o la norteamericana, más volcada en la novedad. O lo que es lo mismo, Lowenthal diferenciaba entre culturas del tiempo para las que el pasado era un lugar familiar que se incrustaba en el presente a través de la costumbre –por ejemplo, el Renacimiento–, y otra para la cual el pretérito era esencialmente un lugar extraño que había que eludir. Lo hizo la Ilustración en relación con las culturas anteriores a las que tildaba peyorativamente de oscuras o populares.

Nuestra confrontación con el pasado siempre tiene ese doble filo: lo conocemos no solo para saber de dónde venimos, sino también para reconocer lo que ya no somos. Y nuestra experiencia en torno al COVID-19 no ha dejado de estar caracterizada por esa duplicidad. Lo que ocurre es que el lado extraño parece haber cobrado más peso en estos días de segunda oleada, como si el pasado se hubiera erigido en un reflejo en el que ya es difícil reconocernos. Ciertamente es: hay una pasta vieja –neoliberal, consumista, individualista– que nos sigue dando forma, que nos vincula a un pretérito reciente. De ahí procede esta ausencia de responsabilidad con lo colectivo de la que ya hemos hablado. Nuestro ombligo antes que el de ellos. Su mirada después de la nuestra.

Pero también hay una serie de experiencias nuevas que han quebrado viejas expectativas y nos han revelado lo extraño. Para empezar, la experiencia ante el virus, una vez marchitada la ilusión de su pronta desaparición tras el optimismo del momento estival y vacacional, nos reclama que este ser ni-vivo-ni-muerto ha venido para quedarse entre nosotros y que su “propósito” es permanecer aquí *sine die*. La nueva oleada marca el rastro de la persistencia del COVID-19 y nos ha abofeteado con la imagen

de que, pese al lenguaje belicista y victorioso de nuestras autoridades – contenido de nuevo en el discurso presidencial del recién inaugurado estado de alarma–, somos humanos, demasiado humanos. Y, para terminar, se ha desparramado entre los españoles una gran cantidad de prácticas novedosas que nos hacen dudar incluso de si hubo un pretérito antes de que aquellas explotaran y se convirtieran en hábitos. Por ejemplo, si existió un antes y un después en la aparición de la sospecha cotidiana hacia el vecino o hacia la compañera de trabajo o hacia el joven de turno, potenciales amenazas contra nuestras aturdidadas vidas.

El pasado torna extraño. Y lo actual trueca familiar. No es lugar para desplegar ejemplos. Ahora bien, sin ir más lejos, el otro día asistí a una de esas nuevas experiencias que paradójicamente hacen del pretérito algo ajeno porque nos van familiarizando con un presente que cada vez incordia menos. Un supermercado, una hora punta para no hacer la compra semanal, un joven con ganas de estornudar y mascarilla rigurosamente colocada y, finalmente, un estornudo sobre uno de los estantes de congelados. La reacción ante el estornudo de dos señoras ya entradas en años fue vigorosa: vocearon e insultaron al productor del aerosol sin saber si había exhalado sus emanaciones porque no le cabía otra o porque estaba enfadado con el mundo. El caso es que finalmente llamaron al guardia de seguridad y este expulsó al emisor de gases con una violencia que nadie contestó, como si aquel individuo fuera culpable de algún pecado original. No es, desde luego, la única experiencia de esa cada vez más presente sensación de amenaza y de sospecha que esta segunda oleada incrementa. Lo relevante es que cada día crece la percepción de que es una actitud convencional.

Esta sensación, sentida, de que las cosas no son como antes o de que algo ha cambiado en nuestras vidas puede inclinarnos a pensar históricamente, esto es, a explicar retroactivamente lo sucedido, lo que ya no lo gramos dar por descontado. Es lo que produce una experiencia que, asumida como nueva, genera extrañamiento, distanciamiento hacia el pasado. En el momento de las vanguardias artísticas, el extrañamiento se entendió como pretensión estrictamente estética. El formalismo ruso, con Víktor Shklovski a la cabeza, figuró el extrañamiento como una interpretación de lo real que desestabilizaba los contextos habituales.

Ahora bien, la particularidad del extrañamiento es que también nos obliga a sacar los pies de nuestros tiestos, a pensar que si algo cambia es porque todo muda, incluidas nuestras más arraigadas convicciones... o, si se mira desde otro ángulo, que no hay esencias en nuestras conductas. Abrirse a la infinitud, vivir la vida como imperfección, reivindicar la historicidad del conocimiento. Todos estos efectos son los que provoca el extrañamiento: el pasado se vuelve extraño y, por consiguiente, el presente y el futuro pueden no ser ya predecibles. Humanos, demasiado humanos: imperfectos que nunca se completan. Genera vértigo, pero si no somos la conclusión de nada –del progreso, de la civilización, del dominio de la Naturaleza, de una tradición de continuo mejoramiento–, entonces cabrá la posibilidad de que podamos pensar el futuro de otra forma; quizá de recuperar el pensamiento y el activismo utópico, tan denostado en nuestros días de zozobra. Soñar, como decía aquel, no cuesta nada.

Pero el extrañamiento puede tener una faz terrible. Y es que puede conducirnos a sacar los pies del tiesto, pero para sembrarlos en otro mayor, con la profundidad requerida para enraizar el pensamiento más esencialista. En cierto sentido es lo que nos está sucediendo, porque en nuestras conciencias estamos anclando la novedad como si ya fuera algo cotidiano: la sospecha de ver constantemente forasteros en nuestra propia calle, el desprecio al ajeno por su mirada y piel, la vanagloria de quien desea salvarse a costa del prójimo... todas estas conductas que entierran su novedad bajo toneladas de desmemoria y desconocimiento. Es como si aquellas personas mayores del supermercado que mencionamos o los convecinos desconfiados o los compañeros recelosos se hubieran conjurado para señalar que lo extraño es familiar, que la mascarilla sanitaria se ha incrustado en nuestros rostros hasta hacerse cotidiana y que nuestra mala cara es expresión de lo habitual. Normalidad sobre normalidad.

Cualquier día de estos caminaremos por la calle sin saludar, mirando hacia el suelo y nos descubriremos cargados de odio hacia la/el paseante que viene de frente, tras considerar que hay en sus maneras algo que queda fuera de la normalidad. Ellos serán ahora los extraños. Nosotros seremos portadores de tradición en vena, como si siempre hubiéramos caminado en el mismo sentido y en la misma dirección, sin recordar o sin saber que este presente nuestro está vomitando nuestra actual monstruosidad: nos está arrinconando en una mezquina ética de la sospecha, hacia

el vecino, hacia el amigo, hacia el familiar, en suma, hacia el otro. El pasado puede ser aquel lugar extraño que desamarrar nuestros vínculos con el siempre-fuimos, pero, hoy en día, más parece el espejo en el que reflejar lo que, al parecer, siempre-seremos. Nos hemos familiarizado tanto con esta manera diaria de funcionar que estamos creando costumbre, como si lo que nos ocurre no tuviera principio, como si aquel marzo de 2020 no hubiera existido.

Madrid, 15 de noviembre de 2020 (*infoLibre*)

### **“Tras” la pandemia, ¿para qué necesitamos el pasado?**

Sin previo aviso, un sobresalto infeccioso y letal llegó, al parecer, para quedarse entre nosotros: el COVID-19. Y con él se quebró algo en nuestra cultura del tiempo, mientras incendiaba alguna reflexión en torno a los usos del pasado, mientras nos hacía interrogarnos sobre si se puede vivir en el presente o hacia el futuro sin que el pretérito ocupe el lugar privilegiado que tuvo hasta ahora. Es como si nuestras viejas modalidades de estar en el mundo no nos hubieran enseñado casi nada, como si las antiguas experiencias no nos hubieran capacitado para anticipar la irrupción de situaciones aterradoras. Y estas no son más que el resumen del sombrío siglo XX. Al parecer, tampoco nos han aleccionado sobre cómo enfrentarnos a sus cadáveres y espectros.

El pasado fue crucial en la construcción de la modernidad: sin el espejo del ayer –sin aquel tiempo donde aparentemente imperaba el mal gusto, la creencia religiosa, la inmoralidad de reyes y el desconocimiento de sus súbditos– el concepto “modernidad” ni su práctica cultural hubieran encontrado acomodo. Es más, sin el pasado, no se hubiera logrado enaltecer la cruzada hacia el progreso, a ese nuevo fin de la historia creado con el objetivo de dar sentido a nuestra comunidad moderna una vez liquidada –o desplazada– la idea de juicio final. Ciertamente, cabe preguntarse: ¿qué progreso? Es esa otra historia llena de ambigüedades, como demuestra el presente que nos ha tocado vivir, angustiados por progresar –desear y tener– mientras se nos pasan los años. Y es que nos acompaña la maldita pandemia, pero también el capitalismo tardío, la pobreza en expansión, la

sinvergonzonería de los ricos y el insulto despiadado contra los desposeídos. Eso también es el progreso.

Los acontecimientos de este inaudito presente, como los del ya viejo pasado del siglo XX, pese a los “cálculos de probabilidad” más sofisticados, parecen huir del control de las predicciones basadas en el estudio de regularidades. Es como si las supuestas leyes de la historia hubieran reventando rompiendo su estructura interna, como si la actividad humana nos hubiera contestado a gritos su disposición a crearse desde lo nuevo. Analizar la acción política de los humanos en función de estructuras o en función de leyes de la historia ha sido una de las mayores obsesiones de la modernidad y sus métodos científicos. Alojábamos a un sujeto en determinados entramados y ya podíamos predecir su comportamiento. El pasado era, para esa cultura ya secularizada (imenuda secularización!), un cauce donde enmarcar la conducta humana y explicar retroactivamente un sentido que generalmente lo fija la buena poética del historiador profesional. Racionalidad retroactiva, lo llamaría yo: dar una explicación presente a la irracionalidad pasada. Bastaba la continuidad o discontinuidad de determinadas estructuras para explicar la persistencia o el cambio de conductas. Y listo. Advertencias en contra de esta lógica predictiva las había y muchas. Basta, por ejemplo, citar a la filósofa Hannah Arendt: “Solo el condicionamiento total, es decir, la abolición total de la acción, puede traer la esperanza de acabar con lo impredecible” (1953). Y esto lleva aparejada una crítica que deberían pensarse algunos: los sucesos del ayer, por su innovación, por su imprevisión, no apremian a la confianza para entender el presente o para predecir el futuro. Así de trágico, pero también así de liberador.

Entonces, ¿para qué demonios nos sirve el pasado? ¿Para qué considerar ese tiempo que aparece en cuanto, instantáneamente, el presente deja de ser presente si hay poca enseñanza que extraer? La pandemia ha llegado sin previo aviso, sin que pudiéramos adelantarnos a ella, aunque teníamos precedentes. Cierto, los precedentes venían del exterior de las fronteras ensimismadas de lo que denominamos occidente. Eran anticipos de nuestra otredad negativa, de los que viven en la geografía imaginaria de la pobreza, la explotación, las dictaduras... Todo lo que supuestamente no somos.

La historia parece haber dejado de ser “maestra de vida”, esto es, un elenco de hechos y personajes del pasado que podríamos emplear para actuar en el presente, algo que sería factible si el ser humano no fuera una criatura cuya identidad es tan inestable como el agua que se escapa entre los dedos. Si somos sujetos cambiantes, entonces los ejemplos de vida de antaño son de poca utilidad salvo para los ingenuos. Pero el rastreo de regularidades en el pasado con el fin de desvelar supuestas leyes objetivas o con el fin de crear estabilidad en la acción humana parece una alternativa poco fiable. Lo más paradójico de la afirmación anterior es que, si hubiera ley, diría algo así como que no hay más que creencias culturales, las que nos convencen del mito de la previsión. Mientras, nuestra trayectoria por el mundo ha sido un constante trasiego por experiencias contingentes y expectativas arbitrarias que no dan demasiado pábulo a una ciencia que sigue mirándose en el espejo de enunciados hechos por ingenuos observadores supuestamente desubicados.

Y esto quiere decir que, como sostenía el filósofo Walter Benjamin, la historia está abierta a múltiples arborescencias, que más que futuros inevitables hay posibilidades de futuro, tanto de nuevas catástrofes, como de situaciones potencialmente emancipadoras. La historia, por tanto, no se repite ni está determinada por reglas que establezcan actitudes permanentes. Y es que el pasado no está jalonado de identidades proyectivas, esto es, de sujetos potencialmente iguales a nosotros, pero sometidos a instituciones y organizaciones todavía ineficientes, no progresivas. En esta concepción se ha enraizado la narrativa de la liberación del ser humano, la epopeya que relata la quiebra de las ataduras ineficientes y el encauzamiento por la senda del progreso. Es la religión de la modernidad. Más bien el pretérito parece un lugar de identidades constitutivas, de subjetividades distintas de las nuestras que nos advierten del devenir, de la inconsistencia, de la finitud de lo que somos y de la infinitud de lo que podríamos ser. Tenemos menos anclajes de lo que pensamos y, en cierta manera, como animales societarios, es lo que nos aterroriza.

Hay siempre posibilidades que, en principio, no están predestinadas a la ruina. Nuestra guerra –la que llamamos civil, aunque su nombre sea herencia también del franquismo– no tenía que acabar ineluctablemente en el fin de la Segunda República o en el ascenso al poder del dictador

Franco. Como tampoco era inevitable la llegada de COVID-19, sus muertos, sufrientes, y también del movimiento negacionista que acompaña al virus. Como sostiene el filósofo Michael Löwy, la “incertidumbre, lejos de inducir a la pasividad o a la resignación, es una poderosa motivación para una mayor actividad”, dado que “el futuro será lo que hagamos de él” dentro de la demarcación de las “condiciones objetivas”.

Por consiguiente, eliminemos algo de lastre del pasado no solo porque su ascendencia tiene mucho que ver con el mito de la recurrencia, la que le damos nosotros y muchos historiadores. También porque su peso tiene un componente cultural en el que nos vemos atrapados, haciendo que las nuevas experiencias aparezcan solo como sobresaltos momentáneos y cliché al oído crédulo que volveremos a la normalidad, por mucho que la calificamos con ese recurrido adjetivo de “nueva”. La pandemia ya está indicando que nunca volveremos al sendero de donde salimos, pues caminamos por veredas desconocidas, por derroteros conducentes al encuentro con otros nosotros o con los otros que están aquí y no vemos. El pasado ya no es entonces el referente de la nostalgia, sino el recordatorio de que hay demasiadas tareas que emprender. Por consiguiente, todavía podemos dar algún uso al pretérito. Por nosotros, por quienes podríamos ser.

Madrid, 12 de enero de 2021 (infoLibre)

## **Una nevada sin caceroles, pero ¿qué le pasa a España?**

Una semana de distancia, siete días después, y la nieve, convertida en hielo, sigue alfombrando mi calle, como si fuera una condena que se suma al COVID-19 y ahora a la “boina” de contaminación que nos acompaña por estas fechas. Previsión de las autoridades, prácticamente ninguna: los responsables municipales y regionales de Madrid se ufanaron anunciando que, ante la nevada, cuyo riesgo extremo ya venía siendo anunciado por la Agencia Estatal de Meteorología (Aemet) desde el 1 de enero, tenían los medios materiales y personales para hacer frente a un desafío minusvalorado. Como si el desafío mismo fuera una experiencia que nuestros gober-

nantes hubieran transitado ya en el pasado. Nada fue como ellos pronosticaban; y nada fue así no solo por la contingencia a la que enfrentamos constantemente nuestras vidas, sino también por el ensimismamiento insultante con el que determinados gobiernos se miran al espejo, como si su palabra fuera profecía bíblica.

Luego de tanta desidia e incapacidad, aparece un nuevo acontecimiento: el silencio de los vecinos de esta ciudad. Cierto, no de todos los vecinos, pero sí de esa vecindad que durante algunos meses sustituyó, en aquel triste y primaveral confinamiento domiciliario, el aplauso merecido a nuestros sanitarios por las cacerolas golpeadas desde balcones y terrazas. ¿Quién no recuerda ese tañer desagradable, desplegado con la intención de denunciar por ilegítimo al Gobierno central? Fue aquella una actitud bien ilustrativa de esta derecha tan española, tan nacionalista, tan heredera de franquismo y tan diferente de los conservadores que gobiernan o han gobernado en los países de nuestro entorno. La suya es la interpretación del poder como propiedad inalienable, la mirada inquisitiva hacia una izquierda que consideran heredera de quienes, se supone, ya habían sido vencidos en la guerra de 1936. Ver al presidente casi rogando al parlamento la prórroga del estado de excepción es toda una señal que indica que, quizá, deberíamos haber emprendido la transición a la democracia de otro modo (y ver al PSOE evitando comisiones de investigación sobre el empleo ilícito de recursos económicos por parte del viejo monarca es una marca adicional. Hay otras muchas).

Este silencio de las cacerolas propicia el surgimiento de contrafácticos. Ahí va uno: ¿qué hubiera hecho esta derecha tan nuestra en el caso de que la familiar borrasca Filomena se hubiera desatado en un Madrid gobernado por Manuela Carmena? ¡Madre mía! Uno se puede imaginar –todos tenemos algo de poética en nuestras vidas– a los medios de comunicación recalcitrantes arengando a esos vecinos indignados sobre la incompetencia de la izquierda, animándolos a buscar en sus armarios sus viejos cacharros de cocina y salir a sus balcones o por sus ventanas para golpearlos hasta que nos reventaran los oídos. Incluso, podríamos pensarlos reunidos, convocados en alguna calle, en avanzadilla para protestar contra la desidia y, por consiguiente, la ilegitimidad del ayuntamiento o la comunidad autónoma gobernada por la izquierda al grito extemporáneo de “¡Váyanse, social-comunistas!”. Dudo, con todo, que esta manifestación

en las calles fuera probable: el frío los habría mantenido a resguardo porque el frío solo afecta a quienes habitan la pobreza, como en la Cañada Real. ¡Qué vergüenza compartir las temperaturas gélidas!

No se puede negar: muchos vecinos de Madrid hemos conformado cuadrillas y nos hemos enfrentado al hielo y la nieve en las calles con el noble fin de salvaguardar el bien común, para que nuestros mayores no se cayeran y engrosaran las filas de los centros de salud y hospitales cada vez más colmatados de enfermos del COVID-19; o para que tiendas y supermercados no quedaran desabastecidos; o para que se cumplieran determinados servicios esenciales. Con estas prácticas, ponemos de relieve que, a veces, somos algo más que meras víctimas de un individualismo consumista que nos tiene atrapados; que transitamos vidas más allá de los derroteros del progreso entendido como un sinvivir en el que solo deseamos acumular objetos mientras la vida se nos escapa como agua entre los dedos.

Ahora bien, no olvidemos: quienes continúan exhibiendo aquellas ahora descoloridas banderas, quienes tañeron sus cacerolas durante los meses primaverales con el ánimo de hacer caer un gobierno supuestamente fraudulento, son los mismos que hoy callan porque, aunque les moleste el acontecimiento sobrevenido, la persistencia del desastre provocado por la gran nevada, lo asumen como mal menor de un ayuntamiento y una comunidad que no discuten porque ambos están arrojados con la natural autoridad que la derecha se arroga. Su autoridad. La autoridad. Y no hay cacerolas porque estas clases medias construidas principalmente durante el franquismo desarrollista –y, a la vez, creador de barriadas enteras de pobreza–, en su condición de punta de lanza de una derecha obsesionada con el poder, no ha recibido consignas de medios o partidos para desatar el griterío y el ruido con los que enfrentarse a otras maneras de entender la política y la sociedad. Como ocurrió en los meses de confinamiento, los más ricos seguirán cobijados en sus casas, a la espera de volver a arengar a sus huestes cuando la ocasión se tercie. Podrán colocar banderas y crepones en sus fachadas, pero la carne de cañón está formada por esos subalternos que no se reconocen como tales. Es el sino de la clase media: el miedo a su origen y la obsesión por un futuro prometedor que encarnan quienes más tienen, a los que admiran.

Es la vieja historia reciente de este país, una historia sobre la incapacidad de una gran parte de la derecha –y parte de la izquierda– para reconocer la “alteridad”, para asumir que el otro es algo más que la imagen reflejada de uno mismo. Que los otros tienen maneras de pensar y hacer que son diferentes y que en su diferencia está su legitimidad. Si vivimos en sociedades pluralistas hagamos de ellas una bandera. Pero aquí seguimos, en esta España eterna que evita la mezcla con el otro –el distinto–, no vaya a ser que acabe mestizándose. Para esta derecha tan nuestra, la interculturalidad no tiene cabida, como tampoco el dialogismo, la hibridez. El miedo a perder la hipotética esencia.

La nieve se ha extendido por la capital, por la Comunidad de Madrid, por una gran parte del país, pero, para la derecha de las cacerolas, de las banderas, de los crespones, la nieve es ahora responsabilidad de la divinidad o un mero efecto natural. En sus causas y en sus efectos. Nada hay que decir, nada hay que hacer porque sus desastrosas consecuencias no están vinculadas ni a las mujeres ni a los hombres que nos gobiernan en ayuntamiento o comunidad. Y estábamos tan bien preparados que, paradójicamente, ahora debemos declarar ciudad y región como zonas afectadas por una emergencia. Y mientras el Gobierno central no asuma su responsabilidad para afrontar las consecuencias, la presidenta Díaz Ayuso lo seguirá tildando de “manirroto” por su disposición a gastar “enloquecidamente” (me pregunto a qué se refiere la presidenta) en partidas espurias.

¡Qué hemos hecho para merecer todo esto! Es como si todas las plagas bíblicas hubieran caído sobre nuestras cabezas. Y el mito vuelve a aparecer, como si la razón se hubiera disuelto en un mar sin fondo. No es que uno pretenda eludir las responsabilidades que tocan al Gobierno central o a otras instituciones locales. Si somos ciudadanos debemos denunciar la irresponsabilidad de los gobernantes, de todos los gobernantes. Pero cuando una parte de la ciudadanía calla a conveniencia de una ideología incrustada hasta en el cerebelo, es que el país ha transitado a la democracia por el barrizal de un fundamentalismo irreflexivo e inaceptable. Y esta lacra se aferra a nosotros como la nieve convertida en el hielo, la que se amontona en nuestras calles, a pesar de la excavadora que observo

Jesús Izquierdo Martín

desde mi ventana, luchando por hacerse un hueco en el firme de una calle apenas transitada. Esto es Madrid.

Madrid, 19 de enero de 2021 (infoLibre)

**Sobre el autor:** Jesús Izquierdo Martín es un ciudadano-historiador que ejerce como profesor en la Universidad Autónoma de Madrid; ha codirigido el programa de radio *Contratiempo. Historia y Memoria*, y ha fundado con algunos buenos amigos la *Asociación Española de Historia Pública*. Sus preocupaciones por el pasado son las de su presente: cambios en la subjetividad, memoria traumatizada, creación de ciudadanos, y reflexiones sobre la corresponsabilidad en la construcción de relatos históricos.



## **Reseñas**



**Elizabeth Amann / Diana Arbaiza / María Teresa Navarrete Navarrete / Nettah Yoeli-Rimmer, eds. (2020). *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert, 264 páginas.**

Desde el *boom* novelístico sobre la Guerra Civil española y el franquismo, que va de la mano de los procesos políticos en torno a la memoria histórica, podemos constatar un *boom* paralelo en los estudios culturales y literarios que trata de descifrar el auge de la memoria hecha a través de los productos culturales. Con un fundamento en las teorías sobre los lugares de memoria (Pierre Nora), la memoria cultural (Maurice Halbwachs) y la memoria colectiva (Aleida y Jan Assmann), se comenzaba a dar cuenta de un trabajo literario y cultural sobre el pasado que no empezó, ni mucho menos, con el éxito de ventas de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas, pero que desde este impulso significativo ha ido desarrollando características de una avalancha literaria. Igualmente, desde los primeros años del nuevo milenio, la crítica se ha dedicado progresivamente a este fenómeno, analizándolo en sus funciones políticas y sociales, desgranando los mecanismos literarios propios de este tipo de novela y constatando un fenómeno también mercantil en su producción masiva.

Es de notar que tanto la producción literaria como la crítica se asocian no solamente con la introducción de la memoria histórica en los procesos políticos españoles, sino también con un foco de atención científica global que se puede denominar un *memorialistic turn*. Para el caso español, la atención de la crítica –desde diferentes culturas y sistemas científicos– se ha centrado en el por qué y el cómo la literatura, el cine y otros medios de producción cultural como el cómic, la novela gráfica o la televisión se ocupan de la Guerra Civil y sus secuelas. Destacan, por su primicia, originalidad y por la persistencia con que son citados, los trabajos de José Colmeiro, Jo Labanyi, Joan Ramon Resina y Ulrich Winter, entre otros.

Con *Con el franquismo en el retrovisor. Las representaciones culturales de la dictadura en la democracia (1975-2018)*, el grupo de editor@s de las universidades belgas de Gante y Amberes, Elizabeth Amann,

Diana Arbaiza, María Teresa Navarrete Navarrete y Nettah Yoeli-Rimmer, retoma esta corriente de investigación tratando de llevarla más allá tanto de las ya consabidas obras como de unos temas de investigación repetitivos. El tomo, introducido por el equipo editor, reúne once ensayos que se ocupan de la mirada retrospectiva que la cultura española, desde la muerte de Franco hasta la actualidad, echa sobre la guerra y los decenios de la dictadura franquista.

De acuerdo con el título, el libro se vale de una atractiva portada que muestra una vista *over the shoulder* de un conductor de un coche moderno, en cuyo retrovisor se ve un Seat 600, coche mítico del desarrollismo de los años sesenta. Si bien la metáfora del retrovisor se retoma varias veces a lo largo de la publicación, mantiene un carácter más bien alegórico y es solamente de manera alusiva que la portada se relaciona con el objetivo central de la antología de estudios, a saber, “explorar cómo la producción cultural de la democracia representa el franquismo en el retrovisor colectivo” (12). Más allá de ofrecer esta metáfora, la imagen de la portada habría podido dar lugar a indagar en la complejidad de la mirada retrospectiva, su medialidad y su mediatización en el momento de quedar plasmada como representación cultural

Lo que hace destacar esta obra colectiva de otras que se han ocupado ya de este tema es el ahínco cronológico que pone en el tardofranquismo y la transición. Es decir, el tomo se centra tanto en unas obras que tratan el período tardío del franquismo (independientemente de su fecha de publicación) como en otras que fueron publicadas justamente en estos años de cambio político, bajo la pregunta de cómo se hacía o cómo se podía hacer memoria en los años finales del franquismo y en los primeros de la democracia.

El tomo con sus “múltiples aproximaciones” (16) se encuentra dentro de un enfoque de estudios culturales que resulta de la unión de un corpus bastante diversificado y metodologías varias dentro de un solo libro. De esta manera, el tomo tiene dos logros que podemos anticipar: primero, que hace hincapié en cómo ya los primeros textos de la democracia hacen memoria (explícita) del franquismo, décadas antes del *boom*. Y, segundo, que enfoca también autoras y autores, géneros (la lírica, el drama, los documentales televisivos, la novela gráfica) y temas (el victimario, el colonialismo) menos presentes hasta ahora en los tópicos de la novela de la memoria del nuevo siglo y su análisis. Bajo este punto de vista, las contribuciones que más aportan a un campo de estudio ya bastante cosechado son las que o bien ensanchan el punto de vista más allá de las obras que aparecieron en el primer decenio del siglo XXI, o bien lo tien-

den hacia otros géneros y temas menos vistosos que los que tienen que ver con los acontecimientos cruentos de la guerra inmediata.

La “Introducción” (9-24) tiene el gran mérito de dar un panorama muy sopesado tanto de la producción literaria sobre la Guerra Civil y el franquismo como sobre las líneas más importantes de la crítica que, en su necesaria brevedad, no deja nada que desear (salvo, quizás, la mención del precursor del *boom*, Julio Llamazares). No obstante, habría añadido un gran valor al tomo si l@s autor@s no solamente hubieran presentado los resúmenes de rigor de los ensayos reunidos, sino que también hubiesen intentado sacar unas conclusiones de esta publicación polifónica.

El orden de las contribuciones avanza cronológicamente según las fechas de aparición de las obras tratadas, desde finales de los años setenta hasta la actualidad. Consecuentemente, la primera contribución es la de María Teresa Navarrete Navarrete sobre “Trauma y memoria en la poesía de los niños de la guerra”, que pone la atención en los poemarios publicados después de la dictadura. La autora sostiene la tesis de que estos constituyen un “relato temprano y poderoso sobre la necesidad de memoria” (26), ya que la desactivación de la censura hace posible que se nombren fechas, nombres propios y palabras antes vetadas. La autora amplía el corpus resabido de la generación del cincuenta analizando las obras de dos escritoras que, por su edad, son niñas de la guerra, pero que tienen un trasfondo personal diametralmente opuesto. La una, Francisca Aguirre, es hija de republicanos; su padre, el pintor Lorenzo Victoriano, fue ejecutado en 1942. Aguirre no publica su poesía hasta los años 70. *Los trescientos escalones* (1977), en los que restituye las figuras paterna y materna, denuncia la violencia psíquica y física de la posguerra y la “amnesia histórica” (32) del franquismo y de la Transición. La otra poeta, Julia Uceda, procede de una familia conservadora. Activa en los círculos líricos de los sesenta, se exilia voluntariamente a Estados Unidos y después a Irlanda, donde escribe *Viejas voces secretas de la noche* (1981). Según la autora, Julia Uceda “apuesta por desarrollar el enfrentamiento y la superación de la perturbación psíquica individual” (41).

Los dos artículos siguientes se ocupan de dos autores mucho más canonizados, a saber, Carmen Martín Gaité y Juan Marsé. José Jurado Morales se acerca a “Carmen Martín Gaité y su memoria de la vida cotidiana durante la posguerra” bajo el concepto unamuniano de la intrahistoria. Según el autor, Martín Gaité no toma posición ni en un bando ni en otro, sino que “se atiene a un discurso sentimental en torno a lo cotidiano” en la novela *El cuarto de atrás* (1978) y en el ensayo *Usos amorosos de la*

*postguerra española* (1987), combinando “la reflexión y la memoria de lo vivido bajo el franquismo” (53). Indagando “en la vida de la gente corriente” (54), Martín Gaité combina “un discurso personal a la vez que colectivo” (55) que resalta “el ambiente cerrado de posguerra” (59). No obstante, las memorias recreadas dan cuenta, según el autor, de una vida burguesa y urbana.

En “El barrio como lugar de memoria en *Un día volveré* (1982) de Juan Marsé”, Nettah Yoelí-Rimmer constata una “relación íntima [...] entre la memoria y el espacio” (66). Ambientada en 1959, la novela muestra la división espacial socioeconómica entre el barrio popular y la burguesía y entre los vencidos y los vencedores. Los lugares concretos en los que tiene lugar el argumento concretizan y simbolizan la negociación de la memoria. Con un análisis muy detenido de la novela, el autor muestra cómo la transformación urbana contribuye a erradicar los lugares de memoria de los vencidos y constituye así una crítica de la política del olvido de la Transición.

Avanzando en la cronología, con el artículo de Elizabeth Amann se introducen dos perspectivas nuevas en el volumen. Por un lado, el género teatral, por otro, la homosexualidad. “Ser actor cuando Franco: teatro y homosexualidad en Ignacio Amestoy Egiguren y Miguel Murillo” analiza el monólogo en un acto *Yo fui actor cuando Franco* (1990) de Ignacio Amestoy Egiguren y el díptico *Perfume de la memoria* formado por *Perfume de mimosas* (1990) y *El pájaro de plata* (1999) de Miguel Murillo. Siguiendo los motivos de *Bildung*, el gótico, la prosopopeya y la máscara, la autora destaca el hecho de que ser actor funciona como “una estrategia de supervivencia durante la dictadura” (97) en los dos dramas, si bien, con la llegada de la democracia, el protagonista de *Perfume* logra superar el pasado, mientras que Manuel, el protagonista de *Yo fui actor cuando Franco*, se suicida<sup>1</sup>.

En lo que sigue, Mónica Carbajosa Pérez y Hans Lauge Hansen dedican sus respectivos artículos a la figura del victimario en la literatura de la memoria. En “El retrato de la primera posguerra en *Madrid 1940* (1993) de Francisco Umbral”, Carbajosa Pérez muestra cómo la novela

---

<sup>1</sup> Según la autora, Manuel “explota los dobles sentidos de la cultura oficial del franquismo”, ya que “[c]uriosamente, [...] encuentra en la cultura dominante del franquismo –la copla y la españolada– una manera de expresarse” (96). Sería interesante aquí indagar cómo el drama escrito en 1990 hace referencia a la estética del *camp* y a la posible relación con *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) de Eduardo Mendicutti en la que se explora también la función política del *cross dressing* de la protagonista La Madelón que se viste de flamenca e incluso de falangista; eso sí: en democracia.

subtitulada *Memorias de un joven fascista* es una crítica sutil que funciona desde la resignificación de citas de la retórica falangista que quedan aisladas y descontextualizadas, mientras que la voz de Armijo, el narrador autodiegético, se confunde con la del autor, Umbral. La enunciación queda así marcadamente ambigua.

La contribución de Lauge Hansen destaca por su valor teórico y su rigor científico. En “La novela de memoria afiliativa sobre el franquismo tardío” se propone comparar cómo se tratan la Guerra Civil y la posguerra en comparación con el tardofranquismo en las novelas surgidas a partir del año 2000. Desde su punto de vista, no es adecuado aplicar el concepto de *posmemoria* de Marianne Hirsch al caso de España, porque la novela de la memoria no sigue el “patrón del trauma” (127): no se trata de la recuperación de la memoria familiar, ya que los nietos de los vencedores también se empeñan en recuperar la memoria de los vencidos. Como alternativa hace uso del concepto de “memoria afiliativa” de Sebastiaan Faber (2010). Como rasgos constitutivos de este tipo de memoria destaca la perspectiva de la víctima republicana y una hibridación de géneros. En las novelas escritas sobre el tardofranquismo se nota un mayor interés por la figura del victimario y por las personas que cometen crímenes (políticos) o que se identifican con los sistemas que los cometen. Para analizar la novela *El día de mañana* (2011) de Ignacio Martínez de Pisón, se sirve del ensayo de Tzvetan Todorov *Memory as Remedy for Evil* (2009). De ahí deduce la finalidad de la novela, a saber, comprender por qué y cómo las personas llegan a colaborar con un régimen y convertirse en victimarios. En este sentido, distingue entre dos tipos de novelas: la novela sobre la guerra y la posguerra, orientada hacia el pasado, con el fin de hacer justicia. Y la novela sobre el tardofranquismo, orientada hacia el futuro, con el fin de comprender cómo evitar semejantes estragos.

También el artículo de Irene Donate Laffitte se centra en las novelas de memoria afiliativa. Como el título anuncia, analiza detenidamente “La construcción de la memoria histórica en las novelas de retrospectiva” a nivel de la argumentación y, sobre todo, del tiempo narrativo. Para ello toma un corpus de cinco novelas, a saber, *El hijo del acordeonista* (2003), de Bernardo Atxaga, *Las voces del Pamano* (2004), de Jaume Cabré, *Los rojos de ultramar* (2004), de Jordi Soler, *Mala gente que camina* (2006), de Benjamín Prado y *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes. Destaca, entre otras similitudes, que el orden de la narración primera, ambientada en el siglo XXI, se rompe por alguna intrusión relacionada con la guerra o la dictadura, motivando una segunda narra-

ción ambientada en el siglo XX. Los protagonistas de la primera narración se lanzan a la búsqueda de los detalles sobre el pasado, cuya ‘verdad’ se justifica mediante la recreación enunciativa de géneros testimoniales. La autora deja así constancia de un patrón narrativo reconocible en estas y otras obras atribuibles a la novela afiliativa, comparable con el término de *quest* que usa Juan Manuel de Prada en *Las esquinas del aire* (2001)<sup>2</sup>.

Con la contribución de Sebastiaan Faber sobre los documentales de TV3 comienza la parte final del libro en la que se percibe un cambio mediático y temático. Tratándose de las obras cronológicamente más recientes, se agrupan aquí el análisis de Faber de los documentales de TV3, el de María Isabel Menéndez Menéndez sobre la serie televisiva *El caso* (2016) y el de Lieve Behiels sobre la novela gráfica. Con el análisis de Diana Arbaiza de la novela *Annobón* (2017) de Luis Leante se cierra el libro con el tema del colonialismo español, muy poco estudiado en el contexto de la memoria histórica.

Como hemos visto, Sebastiaan Faber encuentra mención varias veces a lo largo del tomo gracias a su noción de *novela afiliativa*. En su contribución “La cultura de la memoria y la imagen del franquismo en los documentales de TV3” se dedica al análisis de siete documentales realizados por Montse Armengou y Ricard Belis para la televisión pública catalana entre 2002 y 2015. Su hipótesis central es que la cultura de la memoria del franquismo evoluciona y que los documentales –por su amplia difusión– son un factor importante dentro de esta evolución. Después de describir dicha evolución, deteniéndose en algunos ejemplos flamantes de revisionismo de los últimos años, Faber desarrolla en nueve pasos el impacto que tuvieron los documentales: 1) revelan episodios de temas tabúes, 2) combinan el periodismo de investigación con la historiografía académica, 3) incorporan las voces de víctimas y testigos, 4) tienen carácter judicial y suplen la ausencia de justicia en el sistema judicial oficial, 5) resaltan el carácter sistemático y feroz de la represión franquista, 6) contextualizan el franquismo con otros regímenes, sobre todo con el Holocausto y las dictaduras latinoamericanas, 7) exponen las ideologías de las que parte la represión estatal, 8) resaltando la complicidad de instituciones como la Sección Femenina o la Iglesia católica, y 9) trazan las continuidades entre Guerra Civil y posguerra, franquismo y democracia.

María Isabel Menéndez Menéndez presenta el ensayo “Memorias de la España negra a través de una serie de televisión: *El caso. Crónica de*

---

<sup>2</sup> Cfr. Jordi Gracia (2001). *Hijos de la razón*. Barcelona: Edhasa, 241.

*sucesos* (2016)” en el que da cuenta de cómo la serie constituye –ante el trasfondo histórico del semanario de sucesos *El Caso*, publicación popular de éxito entre 1952 y 1987– un *thriller* (197) “de periodistas y policías” (199). Después de detallar los principios del género de las películas de investigación periodística, resalta que la serie funciona como “producto[...] *vintage*” (198) que contribuye más a la nostalgia y memoria aspiracional (“lo que hubiéramos querido que fuera”, 193) que a “una memoria de lo real”, sobre todo en lo que respecta al rol activo de las mujeres (201). No obstante, la autora resalta que la serie logra tematizar las restricciones de libertad por parte del Estado y las instituciones, reparándolas por ejemplo con el papel activo y relevante de los caracteres femeninos.

Desde el medio televisivo se vuelve al medio impreso, en este caso el de la novela gráfica, con el artículo de Lieve Behiels sobre “Un modo de ser mujer: género y posguerra en el cómic *El ala rota* de Antonio Altarriba y Kim (2016)”. Fijándose sobre todo en el plano visual, la autora analiza la dependencia de la mujer protagonista de su entorno social durante el franquismo, sobre todo la relación con los personajes masculinos más decisivos de su vida (el padre, el empleador, el marido y el amigo). Recalca cómo intrahistoria e Historia confluyen en el personaje de Petra y cómo la novela gráfica (Behiels no entra en la terminología y prefiere el término englobador *cómic*) presenta la protagonista como una mujer subalterna en un medio poco propicio para desenvolverse, que, sin embargo, tiene capacidad de actuar y no está presa en el rol de la víctima.

El tomo concluye con “Memorias de violencia en la Guinea Ecuatorial y el Madrid de posguerra en *Annobón* (2017) de Luis Leante”, en el que Diana Arbaiza amplía el conocido temario de la memoria histórica, echando luz sobre el rol del colonialismo español en la memoria cultural española. Arbaiza parte del “desconocimiento alarmante” (239) del pasado colonial español y lo relaciona con el pacto del olvido. Formula la hipótesis de que los procesos de represión colonial pueden entenderse como un dispositivo de mimesis colonial; se importan procesos paralelos de represión, muy marcados en la “tabula rasa colonial” (250) aplicados en la primera posguerra dentro de la Península. Ambos territorios aparecen, según la autora, “como un espacio legítimo que dominar” (245) que necesita un proceso de destrucción para crear una nueva cultura. La autora recalca cómo la posición cultural del escritor es compleja a la hora de tomar (o no) la voz de los personajes colonizados, porque puede deri-

var en una revictimización o exotización, y a la hora de narrar (o no) la violencia, porque conlleva la posibilidad de estetizarla.

Para continuar la metáfora de *Con el franquismo en el retrovisor*, puede decirse que la última contribución, 'la luz trasera' del libro, es la que corona un tomo de buenas y muy buenas contribuciones, obviando que a estas alturas hace falta un impulso que lleve la investigación acerca de la memoria cultural de la Guerra Civil y el franquismo más allá de las carreteras ya bastante transitadas. Lo que destaca en esta antología de ensayos es un primer paso en esta dirección: ampliar el panorama hacia el franquismo más avanzado y hacia temas, autor@s, géneros y medios menos representados hasta ahora. Extender la mirada, así lo demuestra el tomo, conlleva por lo menos dos cambios de paradigma. Primero, acercarse a una cultura de la memoria más sutil y menos claramente reconocible como en el caso de los acontecimientos cruentos de la Guerra Civil y de la primera posguerra. Hacer memoria significa también hacer memoria de lo cotidiano, por ello no menos traumático. Y segundo, alejarse de unos patrones ya establecidos también en la crítica, para identificar aquello que ha quedado fuera del faro del coche por cuyo retrovisor miramos.

Frauke Bode (Bonn)

**Anthony Nuckols (2020): *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid / Frankfurt a. M.: Iberoamericana / Vervuert. 295 páginas.**

El estudio de Anthony Nuckols, doctor por la Universidad de Valencia y profesor en el Departamento de Filología Inglesa y Alemana de la misma, se pregunta por las potencialidades que un determinado tipo de novelas memorialísticas, que él denomina “narrativas postraumáticas de duelo persistente” (13), pueda tener para la sociedad española a la hora de negociar una memoria democrática de la guerra civil y de la dictadura franquista. Elige su corpus entre las novelas que se publicaron durante el llamado “boom de la memoria” a partir del cambio de milenio, y lo analiza en conexión con el giro que la política de la memoria tomó en la primera década del siglo XXI con las actividades de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), giro que llevó a la aprobación de la Ley de Memoria Histórica en 2007. Discute su concepto en relación con la novela (post)histórica europea y española, especialmente la “novela post-Holocausto” (69), y finalmente, lo pone a prueba mediante el análisis de tres textos narrativos españoles recientes.

El autor parte de un balance negativo de la labor colectiva de recuperación histórica que la sociedad española ha llevado a cabo hasta el día de hoy. Según él, no se ha conseguido crear una cultura democrática del recuerdo público de la guerra civil y de las represalias de la posguerra que sea capaz de reconocer las injusticias que se produjeron y respetar debidamente los traumas, heridas y pérdidas sufridos, de un modo que valore tanto la perspectiva de los vencidos como de los vencedores. Sostiene que no solo persiste un déficit de saber cognitivo, sino sobre todo un déficit afectivo y ético-político en la actitud hacia el pasado, lo que dificulta que se acepte responsablemente el legado que la violencia traumática significa para el presente. Nuckols acusa a la memoria oficial del Régimen franquista, siempre extremadamente unilateral, de celebrar a los vencedores como

héroes para legitimar la dictadura y prohibir a los vencidos hasta vestirse de luto, originando así esta valoración desequilibrada. Al mismo tiempo, denuncia la permanencia de este desequilibrio durante y después de la Transición. El discurso de reconciliación ‘desde arriba’, que decretaba que el pasado estaba cerrado y superado, no solo ocultó las continuidades socioeconómicas y políticas con la dictadura franquista y nunca cuestionó la redistribución de la propiedad, del poder y del estatus social tras la guerra civil, sino que también impidió la participación democrática de la mayoría de la población en la renegociación de la historia. El autor considera que incluso la Ley de Memoria Histórica mantiene las injusticias, en la medida en que delega el recuerdo de los vencidos de la guerra al ámbito privado, al círculo familiar, y no establece un recuerdo colectivo, democrático y públicamente compartido, como sería el desiderátum ético para pacificar la sociedad.

Según Nuckols, ciertos tratamientos literarios del tema podrían hacer una importante contribución social a este contexto, porque la literatura permite un acceso emocional y afectivo particular a la historia a través de la invitación a identificarse con perspectivas subjetivas. El autor se propone examinar un corpus de narraciones que se centran precisamente en la experiencia de la pérdida, un clima de ansiedad e inconsolabilidad duradera que no se limita a la generación que sufrió la guerra, sino que se transmite a hijos y nietos. De este modo, aborda el tema de la novela memorialística desde una nueva perspectiva: no solo concibe el pasado en términos de su relevancia para el presente, sino que también desplaza el enfoque de los acontecimientos históricos como tales al hecho de su irrecuperabilidad, al vacío traumático que resulta tanto de la muerte, la desaparición y la pérdida, como del silencio, los tabúes, y del olvido forzado. Dicho de otro modo –y como Nuckols lo indica en su título– quiere “asumir la ausencia” y rendirle respeto y apreciación al sufrimiento persistente causado por la guerra y sus consecuencias.

El estudio toma como punto de partida diferentes enfoques de la investigación sobre el trauma, que se trasladan del individuo a los procesos de duelo colectivo. En el centro se encuentra un concepto post-freudiano o tardo-freudiano del recuerdo que ya no asume la dicotomía de duelo (exitoso y finalmente curativo) y melancolía (patológica), sino que concibe el duelo como un proceso abierto y permanente y como una postura ética

ante un presente marcado por los traumas del pasado, como un duelo persistente. Siguiendo a Derrida, este proceso se interpreta como una aporía, una paradoja: una práctica afirmativa del duelo colectivo social ante la imposibilidad de remediar la ausencia (163).

Uno de los logros del estudio es que consigue conectar con muchos conceptos y componentes teóricos diferentes, y enlazarlos hasta formar un contexto interpretativo denso. Sin pretender ser exhaustivos, aquí se mencionan algunas de las referencias: Nuckols se basa, por ejemplo, en los conceptos de “remembranza” y de “recordación” de Walter Benjamin, cuyo objetivo no es reconstruir el pasado, sino construir el presente con los materiales del pasado, así como en el modelo triádico de Seth Moglen, quien, además de la relación sujeto-objeto (freudiano) de la pérdida, tiene en cuenta como tercer factor las fuerzas sociales que la han causado. Con Carlos Thiebault no enfoca la recuperación de lo perdido, sino la de la pérdida (138 y *passim*), y con Robert Eaglestone intenta “hacer *nuestra* la existencia de un vacío” (139). Enlaza con la “cultura de la herida” de Dominick LaCapra (52) y cita a Jo Labanyi para referirse a la investigación sobre el potencial emotivo y afectivo de los textos literarios (48). En particular, establece la conexión con la investigación sobre la literatura post-Holocausto, por ejemplo, con los estudios pertinentes de Michael Rothberg y de Amir Eshel. Integra también un capítulo en el que deduce las características de las “narrativas postraumáticas de duelo persistente” directamente de un análisis más bien sumario de dos novelas canónicas del corpus europeo de pos-memoria –Patrick Modiano, *Dora Bruder* y W.G. Sebald, *Austerlitz*–, y de dos textos españoles a los que atribuye igual ejemplaridad –Adolfo García Ortega, *El comprador de aniversarios* y Juan Mayorga, *El cartógrafo: Varsovia (1: 400.000)*–. Aunque el catálogo de categorías que Nuckols genera de este modo resulta convincente y demuestra su valor heurístico en los análisis posteriores, este capítulo está menos documentado que los demás y es menos pertinente.

Por último, el autor pone a prueba su concepto a través de un *close reading* minucioso de tres textos publicados durante el *boom* de la Memoria desde 2004: la colección de los cuatro cuentos interrelacionados *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez (2004), la novela *Santo Diablo* de Ernesto Pérez Zúñiga (2004) y la pentalogía novelesca *Las voces fugitivas* de Alfons Cervera (publicada en un tomo conjunto en 2013). En cada caso

la atención se centra en la cuestión de cómo los textos tematizan, por un lado, la pérdida y, por otro, modelan afectivamente las consecuencias traumáticas o la persistencia de la experiencia de la misma a través del dolor, el vacío, la ausencia y el silencio. Se tienen en cuenta los elementos temáticos –la(s) derrota(s) de la inmediata posguerra en Méndez, la persistencia fantasmal del pasado en el presente en Pérez Zúñiga, el maquis en Cervera– por un lado, y la forma literaria y/o de la narración por otro. Las características recurrentes son: una narración polifónica desde perspectivas fragmentarias a través de las generaciones y del tiempo, la creación de una distancia narrativa a través de la multiplicación de los niveles temporales y narrativos, la existencia de un relato marco investigativo, la convergencia de voces de temporalidades distintas en el tiempo presente y la narración acrónica que nivela las distancias temporales. Además, se hace uso explícito de la ficción para salvar las lagunas de la memoria y se tematizan expresamente tanto la incertidumbre epistémica como el no saber. Los tres análisis son muy precisos, apoyados gráficamente por tablas, y dan una visión complementaria, de conjunto, de las potencialidades del género que Nuckols se propone definir.

El estudio concluye con un capítulo final (267-276) conciso y muy recomendable que resume nítidamente las principales aportaciones.

Dagmar Schmelzer (Universität Regensburg)

**Henry Kamen (2020). *La invención de España. Leyendas e ilusiones que han construido la realidad española*. Barcelona: Espasa, 517 páginas.**

Hace unos quince años, Henry Kamen publicó con *Del imperio a la decadencia. Los mitos que forjaron la España moderna* (2006)<sup>1</sup> un ensayo bastante controvertido que ahora se implementa en este nuevo libro como una especie de vértebra central, a través de los títulos ligeramente modificados de algunos capítulos, la reutilización de subcapítulos enteros y la reanudación de pasos argumentativos parecidos. Sin embargo, *La invención de España* no solamente difiere del anterior estudio por el aumento significativo del número de mitos que trata y analiza, así como por abrir la perspectiva hacia dos milenios de historia de España, sino también por la modificación parcial del enfoque. Hace quince años, el historiador inglés emprendió la tarea de desmitologizar algunos de los mitos forjados por las dos Españas –tanto por los conservadores como por los liberales– para dotar a España de imágenes y narraciones durante el proceso de la invención de la nación a lo largo de los siglos XIX y XX. Los mitos que Kamen deconstruyó en ese primer ensayo se basaron, en ambos casos, en interpretaciones bien particulares, contradictorias y encontradas del siglo XVI. Debido a esta delimitación temporal, Kamen se pudo dedicar a un número bastante reducido de siete mitos fundacionales, empleados como estrategias ideológicas en las luchas políticas modernas: los mitos de la nación histórica, de la monarquía fallida, de la España cristiana, del imperio, de la inquisición, del español como idioma universal y de la decadencia perpetua.

Este nuevo libro, por su parte, consta de diecinueve capítulos, pero la palabra “mito”, que en el estudio anterior se repitió insistentemente en todos y cada uno de los títulos de los capítulos, ya casi no aparece en ellos;

---

<sup>1</sup> Madrid: Temas de Hoy; versión inglesa (2008): *Imagining Spain. Historical Myth and National Identity*. New Haven: Yale University Press.

y, lo que sorprende todavía más, tampoco aparece en el título del libro ni encuentra una explicación satisfactoria como concepto teórico en el breve prefacio. Eso no significa que el proyecto desmitificador y demoleedor de Kamen se haya torcido en el camino, ni mucho menos. La tesis central sigue en pie: históricamente, y en comparación con otros países, España ha tenido mayores problemas para ponerse de acuerdo sobre su identidad. “[T]odos los intentos de llegar a un consenso sobre lo que habían logrado o lo que esperaban en el futuro parecen haber naufragado. En parte, esto se debe a que ha habido divisiones entre los españoles sobre su manera de concebir su nación” (15). Por eso, el libro “[o]frece una introducción a algunos de los mitos históricos más comunes y al papel que han jugado en la invención de España” (15).

Pero parece que el afán desmitificador en este nuevo ensayo también haya afectado al nivel conceptual: hablar sobre un fenómeno y llamarlo “mito”, aun con la intención de mostrar su inconsistencia o la falta de su fundamento histórico, lleva a que el mito, a pesar de haber sido desmentido, se perpetúe y se petrifique todavía más. Lo mismo ocurre con el concepto de “nación”, y quizá por eso Kamen también lo evita cuando puede. Por lo menos lo hace en el subtítulo del libro. Ahí “mito” se sustituye por “Leyendas e ilusiones”, y “nación” por “realidad española”. Sin embargo, como historiador es consciente de que cada impulso crítico para desmantelar los mitos históricos como ficciones urdidas por intereses políticos determinados tiene un límite, porque todas las sociedades y comunidades requieren de narraciones, ficciones, invenciones o interpretaciones de su pasado: “Al fin y al cabo, cuesta avanzar hacia la realidad sin llevar encima, al mismo tiempo, nuestras aspiraciones y nuestras leyendas, antiguas y a menudo ficticias” (482).

Entonces, podemos constatar en este libro una tendencia a añadirle algo al proyecto meramente desmitificador, el cual le niega al mito toda pretensión de verdad y veracidad. Ahí donde cuenta y explica por qué, cuándo y en qué circunstancias históricas este mismo mito, quizá sin fundamento histórico alguno, ha llegado a desempeñar un papel importante para la identidad de los españoles, o por lo menos para un grupo determinado de ellos, surge entre las líneas una invitación a repensarlos: porque “eran ficticios, pero también aspiraciones positivas que, en su conjunto, contribuían a definir las características de lo que llegó a ser España” (480-481),

a pesar de la sempiterna falta de consenso sobre el pasado, el presente y el futuro en el país.

Si leemos el libro poniendo hincapié en su implícita invitación a los españoles a releer su historia de un modo sumamente crítico para lograr establecer diálogos sobre el pasado con vista a alcanzar posibles consensos sobre preguntas como la identidad y las formas de concebir la convivencia, lo acercamos subrepticamente a la zona de interferencia entre la historiografía y los estudios culturales, más específicamente al contexto de los “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*), concepto que acuñó Pierre Nora en los años ochenta. Obviamente no podemos acaparar el ensayo desmitificador del inglés para esta propuesta metodológica, antes que nada porque Kamen no nombra el término ni se refiere al historiador francés una sola vez. Pero su trabajo de implacable refutación de los mitos de la historia española bien puede servir para plantearse en el siguiente paso la pregunta por el qué hacer con la historia de la construcción de un mito que de una u otra forma, aunque sea de manera conflictiva y contradictoria, ha aportado algo a la memoria histórica española. Al fin y al cabo, sigue ahí como símbolo o héroe o acontecimiento histórico, aunque sepamos que su origen ha sido una ficción o una interpretación intencionadamente tergiversada de la historia.

El gran logro del libro de Kamen consiste precisamente en el hecho de que no se limita simplemente a desmentir el origen y el fundamento de los grandes mitos y leyendas de la historia o bien de la historiografía española, sino que aporta una cantidad ingente de material que permite rastrear los procesos de construcción de los mismos, los argumentos aducidos para ello y las diversas interpretaciones que de ellos surgieron a lo largo de la historia.

En el caso de Numancia, por ejemplo, el autor no se contenta con mostrar que los acontecimientos, si es que ocurrieron como cuentan las historias, no fueron nada excepcionales en la época. A partir de esta afirmación trae a colación una gran cantidad de obras literarias e historiográficas que, siguiendo a Cervantes, se ocuparon del asedio, y aprovecha, además, para llamar la atención sobre la contradicción inherente de la historiografía española que, por un lado, enaltece a los defensores íberos o celtíberos vencidos y, por otro, paralelamente, presenta a los romanos vencedores como precursores directos de los españoles actuales.

El concepto de la Reconquista –entendida como una lucha heroica y continuada de 800 años, desde Covadonga hasta Granada, que contiene en sí toda una serie de personajes míticos y conceptos interpretativos singulares y cuestionables como Pelayo, Santiago, El Cid, la guerra santa, el liderazgo de Castilla o los Reyes Católicos–lo rechaza completamente como invento supremamente exitoso de la historiografía de los dos últimos siglos, pero, a la par, lo aprovecha para dar cuenta de los intereses que tanto la historiografía como la política aunaron en sus proyectos particulares de apropiación ideológica.

Hasta qué punto la propuesta desmitificadora de Kamen afecta debates y discursos actuales, lo demuestra, por ejemplo, el capítulo “Las leyendas negras”. Allí niega con vehemencia “la idea de un complot extranjero para difamar a la nación española” (316) a lo largo de los últimos cuatro siglos. Obviamente, dice, ha habido siempre críticas, tanto desde afuera como desde dentro, pero nunca sentimientos específicamente antiespañoles que hayan ido más allá de las acusaciones que sufrieron otros imperios o países en circunstancias análogas. Lo que quizás ha llevado a la utilización tan profusa de este concepto, añade, ha sido la actitud propia de los españoles en diferentes etapas de su historia de asumir como una especie de autoflagelación muy particular las críticas externas, así como la auto-crítica que surgió en el mismo país: “La victimización se convirtió en la actitud oficial” (294). Con ello, Kamen obviamente toma parte –sin mencionarlo en el libro, pero sí en las múltiples entrevistas que concedió a los medios de comunicación con ocasión de su publicación– en la polémica que surgió en los últimos años sobre las tesis que expuso María Elvira Roca Barea en su ensayo *Imperiofobia y leyenda negra* (2016)<sup>2</sup>.

No menos polémica es su posición en el capítulo “Una nación inventada” frente a las reivindicaciones del nacionalismo catalán que a partir de 2006 han desembocado en el proceso separatista. Desde su relectura de los acontecimientos durante la Guerra de sucesión española y desde la interpretación que de ellos hicieron las distintas etapas del catalanismo a partir del siglo XIX, llega a la conclusión de que, en cuanto al “proceso

---

<sup>2</sup> Madrid: Siruela, con más de dos docenas de ediciones; cfr. también la amplia refutación de sus alegaciones por parte de José Luis Villacañas (2019) en *Imperiofilia y el populismo nacional-católico*. Madrid: Lengua de Trapo.

normal de la creación de mitos”, “los catalanes lo hicieron muy bien, porque tenían una de las historias más extraordinarias de todos los pueblos pequeños de Europa” (381). Pero aun así siguen siendo mitos, y por eso Kamen afirma de manera tajante: “hoy la idea de Cataluña como nación no tiene más remedio que basarse en una ficción” (387), una ficción que, llevada al extremo de la opción por una política de separación de España, en última instancia “ha destruido el movimiento nacionalista, que en este momento se encuentra en suspenso, en estado de choque, y ha provocado profundas tensiones dentro de la comunidad política de Cataluña” (388).

Un libro que nace de un proyecto desmitificador de la historia y de la historiografía españolas, que no pierde ocasión para presentar sus tesis de forma combativa y polémica y que, además, abarca prácticamente dos milenios de historia tiene, por supuesto, que contener o bien partes en las que el afán por refutar las leyendas y las narrativas vinculadas a ellas prima sobre una reconstrucción histórica exhaustiva, o bien argumentos que no convencen completamente<sup>3</sup>. Pero estas carencias se compensan por dos aspectos clave del ensayo. Por un lado, Kamen es implacable, pero también imparcial a la hora de desmitificar todas las leyendas, ideologías e invenciones por igual: tanto las de los conservadores como las de los liberales, las de la derecha y las de la izquierda, las que se forjaron en España y las que se inventaron en el exterior, las que afectan a España en su conjunto o a las regiones en particular, como vimos con ocasión del nacionalismo catalán. Y, por otro, como inglés que vive y trabaja desde hace muchos años en España, Kamen lleva a cabo su crítica demoledora con una profunda simpatía por el país y su historia para invitar a los españoles a debatir sobre su pasado, ahora con miras a encontrar consensos.

Hubert Pöppel (Universität Regensburg)

---

<sup>3</sup> Por ejemplo el argumento de la invisibilidad de la Inquisición.

