

DOC
ON-LINE

REVISTA DIGITAL DE CINEMA DOCUMENTÁRIO
REVISTA DIGITAL DE CINE DOCUMENTAL
DIGITAL JOURNAL ON DOCUMENTARY CINEMA
RÉVUE ÉLECTRONIQUE DE CINÉMA DOCUMENTAIRE

WWW.DOC.UBI.PT

EDITORES CONVIDADOS

Diana Díaz González (Universidad de Oviedo)

José Ángel Lázaro López (Universidad Carlos III)



El bailar Vicente Escudero durante el rodaje de *Fuego en Castilla* (1960), de Val del Omar

Fuente: Archivo Municipal de Valladolid (AMVA), FIL, T-001-07

DOSSIER TEMÁTICO

*BAILES DE SOMBRAS: CONSTRUCCIÓN DE
IDENTIDADES Y MEMORIA A TRAVÉS
DE LA MÚSICA EN EL CINE DOCUMENTAL*

#33

MARÇO /2023

CONSELHO EDITORIAL

Alfonso Palazón (Universidad Rey Juan Carlos, Espanha)
Annie Comolli (École Pratique des Hautes Études, França)
António Fidalgo (Universidade da Beira Interior, Portugal)
António Weinrichter (Universidad Carlos III, Espanha)
Beatriz Furtado (Universidade Federal do Ceará – UFC, Brasil)
Bernadette Lyra (Universidade Anhembi-Morumbi – UAM – São Paulo, Brasil)
Bertrand Lira (Universidade Federal da Paraíba – UFP, Brasil)
Cássio dos Santos Tomaim (Universidade Federal de Santa Maria, Brasil)
Catherine Benamou (Universidade da California-Irvine, EUA)
Claudine de France (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, França)
Denise Tavares (Universidade Federal Fluminense – UFF), Brasil
Eduardo Tulio Baggio (Universidade Estadual do Paraná, Brasil)
Esther I. Hamburger (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Francisco Elinaldo Teixeira (Universidade Estadual da Campinas – UNICAMP), Brasil
Francisco Merino (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Frederico Lopes (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Ignacio Del Valle Dávila (Universidade Federal da Integração Latino-Americana – Unila), Brasil
Javier Campo (Universidad Nacional del Centro – UNICEN ; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina)
José da Silva Ribeiro (Universidade Federal de Goiás, Brasil)
José Francisco Serafim (Universidade Federal da Bahia, Brasil)
José Filipe Costa (IADE-Instituto de Artes Visuais, Design e Marketing, Portugal)
João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense, Brasil)
Julio Montero Díaz (Universidad Complutense de Madrid, Espanha)
Karla Holanda (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil)
Luís Nogueira (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Luiz Antonio Coelho (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Margarita Ledo Andión (Universidad de Santiago de Compostela, Espanha)
María Luisa Ortega Gálvez (Universidad Autónoma de Madrid, Espanha)
Mateus Araújo Silva (Escola de Comunicações e Artes – ECA, Universidade de São Paulo – USP, Brasil)
Mauro Rovai (Universidade Federal de São Paulo, Brasil)
Michel Marie (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III , França)
Natália Ramos (Universidade Aberta de Lisboa, Portugal)
Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires – UBA, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Universidad Nacional de las Artes – UNA, Argentina)
Paula Mota Santos (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)
Paulo Miguel Martins (Instituto Politécnico de Leiria / ESAD-Escola Superior de Artes e Design, Portugal)

Paulo Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Paulo Menezes (Universidade de São Paulo, Brasil)
Paulo Serra (Universidade da Beira Interior, Portugal)
Philippe Lourdou (Université Paris X – Nanterre, França)
Robert Stam (New York University, EUA)
Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo, Brasil)
Ruben Caixeta de Queiroz (Universidade Federal da Minas Gerais – UFMF, Brasil)
Samuel José Holanda de Paiva (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)
Tito Cardoso e Cunha (Universidade da Beira Interior, Portugal)

© Doc On-line www.doc.ubi.pt DOI: 10.20287/doc
Revista Digital de Cinema Documentário | Revista Digital de Cine Documental |
Digital Journal on Documentary Cinema | Revue Électronique de Cinéma
Documentaire
Universidade da Beira Interior (Portugal), Universidade Estadual de Campinas
(Brasil)
Periodicidade semestral >Periodicidad semestral >Semestral periodicity >Périodi-
cité semestrielle
Editores: Marcius Freire (Universidade Estadual de Campinas), [marcius.freire@
gmail.com](mailto:marcius.freire@gmail.com); Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior), penafria@ubi.pt.

Editores convidados para a edição 33: Diana Díaz González (Universidad de Oviedo); José Ángel Lázaro López (Universidad Carlos III).

Março | Marzo | March | Mars 2023 ISSN: 1646-477X DOI: 10.25768/1646-477x.n33
Imagem da capa | Imagen de portada | Cover image | Image de couverture: El bailar
Vicente Escudero durante el rodaje de Fuego en Castilla (1960), de Val del Omar.
© Archivo Municipal de Valladolid (AMVA), FIL, T-001-07

Membros do Conselho que participaram na presente edição | Miembros del Consejo
Editorial que participaron en esta edición | Members of the Editorial Board that
participated in this edition | Membres du Conseil Editorial qui ont participé à cette
édition: Beatriz Furtado, Ignacio Del Valle Dávila, Karla Holanda, Rosana de Lima
Soares, Ruben Caixeta Dias.

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Bailes de sombras: construcción de identidades y memoria a través de la música en el cine documental

Diana Díaz González & José Ángel Lázaro López 2

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier temático | Thematic dossier | Dossier thématique

El cine documental y la revalorización del baile flamenco como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta

Ana Rodrigo de la Casa 6

Las vanguardias musicales y el documental en el cine español de los sesenta: el binomio Javier Aguirre – Luis de Pablo y su España insólita

Catalina Vesga Naranjo 25

A Música da Revolução em *As Armas e o Povo*

Tiago Fernandes 47

España hecha mujer. Música e identidades en *Ojos verdes* (1996) de Basilio Martín Patino

Irene Marina Pérez Méndez 67

Música, memoria autobiográfica e identidad en el retrato familiar documental *Un'ora sola ti vorrei*

Noemí García Díaz 84

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

As mulheres da Boca e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro

Juliana Gusman 102

La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década: *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018)

Miguel Ángel Ariza Benavides & Iago Porfirio 120

**Currículo cultural e o Documentário: “Minha fortaleza,
os filhos de fulano”**

Jéssica Gabrielle Giacomini, Simone Kishimoto & Cathia Alves

143

EDITORIAL

Editorial | Editor's note | Éditorial

Bailes de sombras: construcción de identidades y memoria a través de la música en el cine documental

Diana Díaz González & José Ángel Lázaro López*

La música está presente en los años iniciales del cine y, consustancialmente, en el cine documental. Sin embargo, la naturaleza abierta de las películas de no ficción ha generado, históricamente, un acentuado uso y abuso de las funcionalidades clásicas del elemento musical en cuanto otorgador de sentido a las imágenes ordenadas en escena, cuadro y serie en los procesos de creación filmica. Los cinco artículos reunidos en esta publicación constituyen una muestra reveladora de la capacidad de la música para ir mucho más allá de esas convenciones. Las contribuciones reunidas en las páginas siguientes configuran un caleidoscopio de miradas y aproximaciones que comparten, fundamentalmente, la profundidad del alcance de los dispositivos narrativos y expresivos observados en cuanto a la dimensión que adquieren, a través del uso del elemento musical, tanto el tratamiento de los diferentes temas sobre los que versan los documentales en estudio, como el de los contextos en los que se generan. En esa profundización en la expresión filmica entre las imágenes y los sonidos de la realidad, individuos, familias, regiones, países, grupos sociales, políticos y culturales afirman, reniegan, descubren, claman, pierden o cambian sus identidades, y la música lo narra y lo expresa de las más diversas formas.

Con estas premisas, Ana Rodrigo de la Casa dedica su artículo a películas en las que las imágenes documentales tienen un papel principal para la revalorización del flamenco en su concepción de *arte jondo*, a través del cine en España en los años cincuenta y sesenta del siglo XX. Así, la autora pone en valor el carácter documental que conecta con el realismo social en una selección representativa de filmes, para el reconocimiento internacional del flamenco como *arte de vanguardia*. Para ello, el recorrido que propone la autora se remonta a la década de 1920, al rastrear de manera novedosa la influencia del concepto lorquiano de *lo gitano* y *lo jondo*, que

* Editores convidados para a edição 33 da *DOC On-line*: Diana Díaz González: Dirige la Cátedra de Cine de Avilés – Universidad de Oviedo (UO). Miembro del Proyecto de I+D+i “Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados, MusMAE” (MCI-20-PID2019-106479GB-I00). E-mail: diazdiana@uniovi.es; José Ángel Lázaro López: Dirige la Cátedra de Cine de Avilés – Universidad de Oviedo (UO). Universidad Carlos III de Madrid. E-mail: jlazaro@hum.uc3m.es.

asume el flamenco en el cine, como referente cultural de la esencia de un pueblo, y que va a ser fundamental para la resignificación del flamenco en la construcción de una identidad cultural española durante el franquismo.

Así lo valora Rodrigo de la Casa en *Duende y misterio del flamenco* (Edgar Neville, 1952), con la colaboración de artistas de prestigio, como referentes para transmitir a través del flamenco una imagen de *lo español*, con valor artístico y antropológico. Rodrigo de la Casa analiza estas conexiones también en las obras del cineasta Francisco Rovira Beleta, *Los Tarantos* (1963) y *El amor Brujo* (1967), películas en las que el carácter documental adquiere una función más argumental, mientras se trasciende *lo flamenco* como patrimonio andaluz. Asimismo, en las propuestas de José Val del Omar, *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-60), la autora revisa el concepto de territorialidad en la construcción de una identidad nacional española, al trasladar el concepto de *lo jondo* a la cultura castellana.

Por su parte, Catalina Vesga repasa las colaboraciones entre directores relacionados con los *nuevos cines* y los compositores pertenecientes a la Generación del 51, en el cine español de los sesenta. La autora se centra después en el catálogo de composiciones para cine de Luis de Pablo, considerando la importancia del género documental en los trabajos de este compositor de la vanguardia musical española. Así, Vesga profundiza después en los trabajos de Luis de Pablo para películas del cineasta Javier Aguirre, y propone un análisis musical de *España insólita* (1964). En éste cabe destacar las conexiones que realiza entre el material musical de diferentes películas firmadas por De Pablo. De este modo, Vesga aporta un nuevo estudio sobre Luis De Pablo en el ámbito cinematográfico, siendo éste un compositor de especial proyección en la España del franquismo para la difusión de la cultura española moderna, como han demostrado los estudios musicológicos. Asimismo, Vesga reflexiona acerca de las posibilidades de las nuevas tendencias musicales de mitad de siglo XX, como alternativa a las convenciones musicales en las bandas sonoras del cine de la época.

Seguidamente, Tiago Fernandes ofrece un análisis de la banda musical de la película *As Armas e o Povo* (Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica, 1974), aparecida en el inicio de la Revolución de los Claveles. El autor revisa la contribución de distintos profesionales y artistas en la película portuguesa, valorando las conexiones entre música y política en la banda musical. De este modo, considera la selección de una serie de autores perseguidos y denostados por la dictadura portuguesa, para la banda musical de una obra de protesta, que contiene temas fundamentales de la revolución, como “Grândola Vila Morena”. Así, Fernandes profundiza sobre el papel de la música en la narrativa de la película, y de qué manera ésta contribuye a la resignificación de las imágenes, teniendo además en cuenta procesos de recepción de la película por parte de espectadores de distintas épocas.

En su artículo, Irene Marina Pérez Méndez se centra en el filme *Ojos verdes* (Basilio Martín Patino, 1996), que relata la historia de la copla, entre el documental y la ficción. La autora valora el tratamiento de la copla por parte del director, de manera sentimental e innovadora, para adelantarse a revisiones actuales de la copla, como género popular y transgresor, desde el franquismo. Para ello, la autora realiza

consideraciones a partir de la concepción estratégica del montaje cinematográfico, de modo artístico y crítico, y sin olvidar producciones anteriores de Martín Patino. De su análisis resultan lecturas relevantes de la visión del director de la copla, como manifestación artística compartida para conformar una identidad colectiva, a través de procesos de reapropiación social del género, que llevan a revisar los lazos políticos de la copla, desde el repertorio musical del franquismo. En este camino, la autora profundiza también acerca del tratamiento de *las folclóricas* (las protagonistas de la copla), siempre según la obra de Martín Patino. Ello, para valorar formas de transgresión desde las pantallas por parte de las folclóricas, a partir de una idea de identidad nacional andalucista, adecuada a valores del régimen franquista, hacia otras visiones rupturistas y feministas, que conectaban con expresiones de la tradición de una parte del folclore español.

Por último, Noemí García Díaz aborda, a través de su análisis del documental *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002), la compleja capacidad multiforme de la música para, a través del cine como dispositivo de interrogación, reconstruir una memoria personal y familiar en busca de la identidad. La capacidad de la música para dotar de significado, dialécticamente o no, a las imágenes del material doméstico de la cineasta cobra, en la perspectiva de García Díaz, un calado, tanto psicológico como puramente cinematográfico, que revela nuevas dimensiones sobre los propios métodos de construcción del retrato y el autorretrato fílmico.

DOSSIER TEMÁTICO

Dossier Temático | Thematic Dossier | Dossier Thématique

El cine documental y la revalorización del baile flamenco como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta

Ana Rodrigo de la Casa*

Resumo: O flamenco ganhou destaque no cinema documentário com o filme *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, cujas referências ao conceito de “lo gitano” e “lo jondo” de Lorca forneceram uma dimensão poética e simbólica, que foi continuada por José Val del Omar em *Aguaespejo de Granada* (1953-55) e *Fuego en Castilla* (1958-60), bem como Francisco Rovira Beleta em *Los Tarantos* (1963) e *El amor brujo* (1967). Analisaremos a importância que o documentário adquiriu nesses filmes, carregados de metáforas visuais e musicais, com um toque de realismo social, para transmitir uma imagem de “o que é espanhol” no exterior através de dançarinos de prestígio, que deram reconhecimento internacional ao flamenco enquanto arte de vanguarda.

Palavras-chave: flamenco; vanguarda artística; cinema español; Edgar Neville; José Val del Omar; Francisco Rovira Beleta.

Resumen: El flamenco tomó protagonismo en el cine documental con la película *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville, cuyas referencias al concepto lorquiano de “lo gitano” y “lo jondo” aportaron una dimensión poética y simbólica continuada por José Val del Omar en *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-60), así como por Francisco Rovira Beleta en *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967). Se analizará la importancia que en estos filmes adquirió lo documental cargado de metáforas visuales y musicales, con un matiz de realismo social, para transmitir hacia el exterior una imagen de “lo español” a través de bailarines de prestigio, que otorgó al flamenco reconocimiento internacional como arte de vanguardia.

Palabras clave: flamenco; vanguardias artísticas; cine español; Edgar Neville; José Val del Omar; Francisco Rovira Beleta.

* Escuela Municipal de Música “Maestro Gombau” del Ayuntamiento de Getafe. 28903, Madrid, España. E-mail: anarodrigodelacasa@gmail.com

Abstract: Flamenco took center stage in documentary cinema with the film *Duende y misterio del flamenco* (1952) by Edgar Neville, whose references to Lorca's concept of "lo gitano" and "lo jondo" provided a poetic and symbolic dimension continued by José Val del Omar in *Aguaespejo from Granada* (1953-55) and *Fuego en Castilla* (1958-60), as well as Francisco Rovira Beleta in *Los Tarantos* (1963) and *El amor brujo* (1967). We will analyze the importance that the documentary acquired in these films, loaded with visual and musical metaphors, with a touch of social realism, to transmit an image of "what is Spanish" abroad through prestigious dancers, which gave flamenco international recognition as an artistic avant-garde.

Keywords: flamenco; artistic avant-garde; Spanish cinema; Edgar Neville; José Val del Omar; Francisco Rovira Beleta.

Résumé : Le flamenco occupe une place centrale dans le cinéma documentaire avec le film *Duende y misterio del flamenco* (1952) d'Edgar Neville, dont les références au concept de « lo gitano » et « lo jondo » de Lorca confèrent une dimension poétique et symbolique, prolongée par José Val del Omar dans *Aguaespejo de Grenade* (1953-55) et *Fuego en Castilla* (1958-60), ainsi que par Francisco Rovira Beleta dans *Los Tarantos* (1963) et *El amor brujo* (1967). Nous analyserons l'importance que le documentaire a acquise dans ces films, chargés de métaphores visuelles et musicales, avec une touche de réalisme social, pour transmettre une image de "ce qui est espagnol" à l'étranger à travers des danseurs prestigieux, qui ont contribué à attribuer au flamenco une reconnaissance internationale en tant qu'art d'avant-garde.

Mots-clés : flamenco ; avant-garde artistique ; cinéma espagnol ; Edgar Neville ; José Val del Omar ; Francisco Rovira Beleta.

Introducción

La danza como arte efímero encuentra en el cine un soporte sobre el que perdurar en el tiempo planteándose un interesante campo de estudio en cuanto a la mirada que un cineasta aporta a la propia creación e interpretación coreográfica, así como a su dimensión estética y simbólica en relación con el momento histórico y político en el que fue concebida, como parte de un concepto artístico y cultural más amplio.

El objeto de este trabajo es analizar el papel que tuvo el cine documental en películas en las que el flamenco constituyó la temática principal, así como los procesos de construcción de la identidad de lo español en torno a conceptos como *lo gitano* y *lo jondo* para su revalorización como arte de vanguardia en los años cincuenta y sesenta. Para ello se realizará un acercamiento metodológico desde herramientas provenientes de campos diversos como la antropología, etnomusicología, la sociología del arte, la estética y la historia del arte, que ofrecen un enfoque complementario a lo que supondría el planteamiento de un análisis estrictamente coreográfico y musical.

Estos aspectos serán tratados teniendo en cuenta la función que el cine de carácter documental pudo suponer para la revalorización del flamenco en los años cincuenta y sesenta en España, en relación con el concepto de *arte jondo* planteado a su vez por las vanguardias artísticas de principios de siglo mediante figuras como Federico García Lorca y Manuel de Falla. Se realizará un recorrido por algunas de las películas españolas realizadas en estas dos décadas en las que el flamenco tomó

protagonismo: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville; *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-1960) de José Val del Omar; *Los Tarantos* (1963) y *El Amor Brujo* (1967), de Francisco Rovira Beleta.

El presente estudio se ha planteado a partir de una serie de publicaciones y de la tesis doctoral de la propia autora de este trabajo (Rodrigo de la Casa, 2015, 2017, 2019 y 2021), que han tratado la temática del flamenco en el cine a través de la figura del bailarín español Antonio Gades. Además, entre las referencias que han resultado relevantes para la realización de este artículo cabe mencionar las investigaciones de Raúl Cancio Fernández (2011) en cuanto al cine durante el franquismo. El libro de Eugenio Cobo Guzmán (2013) está dedicado específicamente al flamenco en el cine aportando un enfoque global de esta temática. El trabajo de Christian Franco Torre (2017) aborda un interesante análisis de la gestación y el proceso de producción de *Duende y misterio del flamenco* como película documental contestataria a los postulados oficiales. Sobre la figura de José Val del Omar resulta imprescindible citar a Gonzalo Sáenz de Buruaga (2000, 2002) y respecto a Francisco Rovira Beleta, las entrevistas realizadas al cineasta por Carlos Benpar (2000).

Flamenco, cine y vanguardia en el primer tercio del siglo XX: la película muda documental [c. 1927], del Cineclub de Barcelona

El cine, desde sus orígenes y antecedentes, mostró interés por documentar el movimiento humano, ya que permitía observar paso por paso las secuencias fotográficas del cuerpo realizando diferentes acciones. Asimismo, el séptimo arte, que nació como un experimento científico de luces y sombras, advirtió su utilidad para aportar a las estampas sobre las ciudades y sus gentes, más allá del estatismo de la fotografía, un volumen tridimensional que producía la ilusión de viajar en el espacio y en el tiempo. Los hermanos Lumière, mediante sus imágenes documentales, rodaron los primeros cuarenta y seis segundos de la historia del cine mostrando *La sortie des usines Lumière à Lyon (Salida de los obreros de la fábrica Lumière)* a finales de 1895¹. La intención inicial de mostrar la realidad cotidiana de la sociedad del momento, pronto dio lugar en la naciente industria del cine a una profunda reflexión acerca de las consecuencias que los cambios de la Revolución Industrial estaban creando en los sentimientos de sus protagonistas. Las ideologías que en los años veinte se confrontaban, se reflejaron a su vez en las creaciones cinematográficas, dando lugar a películas icónicas como *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang (Jiménez González y Latorre Izquierdo, 2020).

1. Estas primeras imágenes de los inicios del cine fueron proyectadas en la *Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale* en París, y más tarde, se exhibieron en lo que supuso el primer espectáculo cinematográfico de pago el 28 de diciembre de 1895 en el Salon Indien del Grand Café, en el Boulevard des Capucines. Disponible en: <https://www.izquierdadiario.es/Obreros-saliendo-de-la-fabrica-los-primeros-46-segundos-en-la-historia-del-cine> (Consultado por última vez, el 9 de diciembre de 2022).

En estas dos películas el análisis del movimiento permite observar un hecho concreto, la salida de los trabajadores de la fábrica, que es presentado de modo diferente en cada una de ellas en función de la evolución de los acontecimientos históricos, ideológicos y políticos, y de los medios artísticos utilizados para reflejar los cambios que se estaban produciendo en la sociedad del momento. En la película de los hermanos Lumière, que de modo documental inmortalizó la salida de los trabajadores de la fábrica en 1895, se puede ver un predominio de mujeres, que muestran una espontaneidad y alegría de vivir en su manera de caminar, reflejo del ambiente de los años de la Belle Époque que precedieron a la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en *Metrópolis*, las imágenes documentales son sustituidas por una representación artística de ficción que reconstruye asimismo la entrada y salida de los trabajadores de su larga jornada laboral. El carácter coreográfico del movimiento de los obreros, en este caso exclusivamente hombres, trata de reflejar de manera intencionada una postura ideológica crítica en la que se denuncia la esclavitud a la que son sometidos, con horarios inhumanos. Esto se refleja en la actitud corporal de los trabajadores, aglomerados en una masa oprimida por el escaso espacio que queda entre unos y otros, rigurosamente organizados en filas, con la cabeza mirando hacia el suelo, sincronizando los pasos como si fueran los miembros de un ejército, es decir, bajo una disciplina militar dictada por un jefe sin corazón, ajeno a su miserable vida en la que los sentimientos del ser humano son anulados por las máquinas, en función de la productividad (minutos 13:46-34:44).²

A principios del siglo XX las vanguardias artísticas habían abierto un debate centrado en temáticas que abordaban conceptos como el pasado/presente, tradición/modernidad, realidad/ficción, sentimientos/razón, consciente/subconsciente, favoreciendo un posicionamiento de los artistas españoles que encontraron en el flamenco un vehículo de expresión de estas ideas. Este fue el caso de los libros poéticos de Federico García Lorca *Poema del Cante Jondo*, escrito en 1921 y publicado diez años más tarde en 1931, y *Romancero gitano*, terminado en 1927 y publicado en abril de 1928, que son esencialmente *andaluces*, en contraste con *Poeta en Nueva York*, escrito a su vuelta de esta ciudad entre 1929 y 1930 y publicado en Méjico en 1940, de corte surrealista, moderno e iconoclasta, dentro de las corrientes de vanguardia. Como afirman Allen Joseph y Juan Caballero “es precisamente una visión andaluza la que observa la gran metrópoli de Nueva York con tanto horror”, y añaden que, cuando Federico García Lorca “lanza su estremecedor grito desde la torre del Chrysler Building, es precisamente la voz desgarrada de un andaluz” (2006: 15-16), que se rebela ante la deshumanización causada por la migración masiva de los campesinos hacia las grandes ciudades. En las propias palabras del poeta: “denuncio porque vengo del campo y creo que lo más importante no es el hombre” (García Lorca, 1973, citado en Joseph y Caballero, 2006: 15-16).

2. Véase el desarrollo coreográfico y musical de estas ideas plasmadas en la versión original restaurada de *Metrópolis* [1927] 2010, de Fritz Lang en: <https://www.youtube.com/watch?v=mfpiLP8i-Ac0> (Consultado por última vez, el 9 de diciembre de 2022).

Frente a la enajenación que la industria estaba provocando en los trabajadores, tal y como mostraba *Metrópolis*, asimismo García Lorca alertaba de este peligro contraponiendo lo rural a la gran urbe a través de estas tres obras que se gestaron en estos mismos años: *Poema del Cante Jondo*, *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*. Estos libros poéticos suponen para los artistas españoles un manifiesto artístico como muestra de la expresión del ser humano que, a través de *lo jondo* y *lo gitano*, preservaba aún intacta su esencia primitiva.

Las ideas planteadas por Federico García Lorca en cuanto a la contraposición de lo urbano y el progreso, con lo rural y *lo gitano*, se pueden observar en una película muda documental española realizada por el autodenominado “Cineclub”³, cuya secuencia de imágenes y de montaje transmite este tipo de metáforas visuales. A partir de los propios fotogramas se puede extraer información sobre este filme, el cual, pese a no tener un título específico, al tratarse de cine mudo incluye datos escritos de los que se deduce que formó parte, como un “primer programa”, de una serie de documentales realizados por el Cineclub, en Barcelona, aproximadamente en los años siguientes a 1927. El flamenco es representado en esta película mediante la presencia del bailar vallisoletano Vicente Escudero⁴ junto a artistas como Salvador Dalí, quedando constancia del encuentro entre castellanos y catalanes, que, con marcado carácter de manifiesto artístico, fue destacado en uno de los fotogramas por las siguientes palabras que a continuación se transcriben:

En nombre de la intelectualidad catalana. Juan Estelrich invita a los intelectuales madrileños a un homenaje en Barcelona, para corresponder a actos de simpatía madrileña en estos últimos años, como el del “Libro Catalán en Madrid” (Cineclub de Barcelona, c. 1927).

En otro de los fotogramas consta también que esta aproximación histórica entre castellanos y catalanes había sido iniciada por La Gaceta Literaria en 1927. Este dato es fundamental para comprender la vinculación de esta revista cultural, plataforma de los movimientos de vanguardia y de la llamada Generación del 27 —a la cual pertenecieron Rafael Alberti y Federico García Lorca, entre otros poetas y escritores— con esta película del Cineclub, como un importante antecedente en el cine documental en el que se plantea *lo gitano*, *lo jondo* y *lo flamenco*⁵. El interés de estas imágenes se centra en el contraste entre lo rural y lo urbano, la tradición y la moder-

3. La información de esta película documental, conservada en la Filmoteca Española, ha sido recabada mediante transcripciones realizadas por la autora del presente artículo, a partir de su reciente proyección en una exposición dedicada a Vicente Escudero en Granada, cuyo catálogo se puede consultar en Romero, [2022].

4. Vicente Escudero (Valladolid, 1988-Barcelona, 1980), bailar innovador, ha sido uno de los referentes del flamenco en relación con las vanguardias del siglo XX, cuyas teorías sobre el *arte jondo* desarrolló en escritos como *Mi baile* (1947) y *Conferencia bailada y cantada* ([1959]). Su influencia fue primordial para la construcción de la identidad española a través del flamenco masculino en los años sesenta mediante la figura de Antonio Gades (Rodrigo de la Casa, 2015, 2017, 2019, 2021).

5. Para profundizar en los conceptos de vanguardia respecto a la influencia de *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang y la Generación del 27 en el cineasta José Val del Omar, véanse los capítulos específicos dedicados a estas temáticas en González Manrique, M.J. ([2008]).

nidad, las zonas industriales y las zonas burguesas, y en las condiciones de pobreza de los gitanos en los suburbios de la gran ciudad, que aún conservan su vestimenta tradicional. Esta aproximación histórica entre castellanos y catalanes introduce el concepto de territorialidad por el cual, como se explicará en los siguientes apartados, en los años cincuenta *lo jondo* pasa de ser patrimonio exclusivo de Andalucía (Edgar Neville), para gradualmente ser tratado en un contexto castellano (Val del Omar), y catalán (Francisco Rovira Beleta).

El arte de vanguardia es expresado en esta película del Cineclub a través de imágenes que reflejan la realidad de la sociedad del momento, la cual adquiere un carácter a la vez simbólico y poético mediante el orden en el que se realiza el montaje de las mismas, a modo de manifiesto artístico. Vicente Escudero se muestra ante la cámara como representante del baile flamenco, filmado en una zona industrial en la que se pueden observar las chimeneas de las fábricas al fondo. A continuación, la presencia de Salvador Dalí en el mismo lugar deja constancia de los puntos en común que unían a estos artistas, entre los que se encontraban el poeta Rafael Alberti y el cineasta Luis Buñuel, que también aparecen en otras secuencias del filme⁶. Imágenes poéticas como los altos cipreses, cuya forma se yuxtapone de modo simbólico con las chimeneas de las fábricas, introducen el debate que se producía en el arte ante los avances de la industria y la modernidad frente a la tradición rural, y así mismo, cómo se inserta la naturaleza o el primitivismo de *lo gitano* en los suburbios de la gran ciudad.

Jordana Mendelson ha estudiado el documental en los años treinta, que ocupó un lugar destacado con una doble condición: “como transmisor de datos (considerados como verídicos tanto por los cineastas como por la audiencia), y como medio a través del cual un individuo marcaba su propia relación con esa información y con el mundo que estaba siendo representado a través de la lente de la cámara” (2003: 61). La autora destaca el hecho de que los artistas convirtieron la España rural en uno de los temas principales de la modernidad española, con el objetivo de preservar la cultura y tradición antes de que la industrialización y expansión urbanística acabaran con sus costumbres y modos de vida. En este contexto cita como ejemplo de cine documental de la época *Las Hurdes: tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel, cuyas imágenes circularon en revistas de izquierdas como *Octubre: escritores y artistas revolucionarios* de Rafael Alberti y María Teresa León, y se convirtió en uno de los documentos visuales que cumplieron la función de transmitir “al público y a la vanguardia española el papel de los medios de comunicación en la generación (y transformación) de la política social” (Mendelson, 2003: 64). Asimismo, Mendelson dedica especial atención al papel del cine documental en las Misiones Pedagógicas promovidas por el gobierno de la Segunda República, dirigidas por Manuel Bartolomé Cossío, en las que los artistas, entre los que se encontraba también Federico

6. Rafael Alberti y Luis Buñuel, junto a Pablo Picasso, desde el exilio, fueron algunos de los artistas españoles más comprometidos a la hora de transmitir con su obra mensajes a favor de la causa republicana durante y después de la Guerra Civil española. En las siguientes líneas se profundizará en la relevancia de Luis Buñuel para el cine documental de la Segunda República, anterior al conflicto bélico español.

García Lorca con su compañía de teatro La Barraca, realizaron una importante labor educativa. Llevaban las obras de arte en camionetas, así como los espectáculos teatrales o cinematográficos, acercando la cultura hasta los pueblos más recónditos de la geografía española, con la intención de modernizar el país a través de la educación de los más desfavorecidos. A su vez, utilizaron el cine y la fotografía documental para grabar sus experiencias y la realidad de la España rural, lo que dio lugar a más de cincuenta películas documentales filmadas por José Val del Omar, de las cuales se conservan *Estampas 1932*, *Fiestas Cristianas/Fiestas Profanas*, y *Vibración de Granada*. El impulso etnográfico que este género documental adquirió mediante las Misiones Pedagógicas, para la difusión y conservación del patrimonio, quedó resumido en uno de los fotogramas de *Estampas 1932*: “somos una escuela ambulante que quiere ir de pueblo en pueblo. A los más pobres, a los más escondidos, a los más abandonados...” (Mendelson, 2003: 67).⁷

Duende y misterio del flamenco (1952), de Edgar Neville

El flamenco había estado presente en el cine franquista durante la posguerra, sin embargo, Edgar Neville marcó un punto de inflexión en la defensa de unos valores ideológicos concretos en cuanto a la concepción del flamenco a través del cine con su película *Duende y misterio del flamenco*. Pilar López y Antonio Ruiz fueron elegidos por el cineasta como primeras figuras, iniciando así un camino de reconstrucción y revalorización de este arte (Cobo Guzmán, 2013).⁸

La película *Duende y misterio del flamenco* se empezó a gestar a partir de un encuentro en Madrid de Edgar Neville con el cineasta neoyorquino George Cuckor, el cual le puso en contacto con el fotógrafo de moda estadounidense de origen ruso George Hoyningen-Huene, quien le ofreció el proyecto de realizar una serie de documentales culturales sobre España, con aspiraciones artísticas, para ser emitidos por la televisión norteamericana. Hoyningen-Huene y Neville prepararon un guion a principios de 1951 titulado *Song of Spain*, que planteaba un recorrido a modo de estampas musicales con el objetivo de dar a conocer los rincones más icónicos de España. El propio Neville, en la solicitud de permiso de rodaje del 3 de junio de 1952, explica que el organismo censor había rechazado varias veces la propuesta porque el guion no encajaba con los cánones estéticos del cine de la época. Pero su posicionamiento artístico era determinante, dejando Neville constancia de ello en

7. El componente étnico vinculado a zonas geográficas concretas de España será uno de los temas centrales de los cineastas Edgar Neville, José Val del Omar y Francisco Rovira Beleta en relación con el flamenco, sus orígenes y su preservación como *arte jondo* primitivo y a la vez constructor de identidades de la España moderna.

8. Pilar López Júlvez (San Sebastián, 1912-Madrid, 2008) y su hermana, Encarnación López Júlvez “La Argentinita” (Buenos Aires, 1895-Nueva York, 1945) habían llevado a cabo sus ideas innovadoras junto a Federico García Lorca durante la Segunda República emigrando a Estados Unidos a causa de la Guerra Civil española. Antonio Ruiz Soler (Sevilla, 1921-Madrid, 1996) por su parte también había alcanzado el éxito en los años cuarenta en Estados Unidos, al igual que Pilar López, y ambos eran referentes internacionales de la Danza Española.

dicho documento: “renunciamos a rebajar nuestro intento y a engazarla con un tema manido, más o menos de pandereta y, desde luego, siempre en un camino trillado” (Franco Torre, 2017: 10).

La censura había clasificado en un primer momento la película como *documental* y, por esta razón, el proceso de producción había quedado bloqueado, ya que el monopolio de los documentales lo tenía el NO-DO. Sin embargo, finalmente lograron que fuera catalogada como *argumental* sin perder su carácter inicial, rodando la película aquel mismo verano por la geografía andaluza (Franco Torre, 2017: 10). El monopolio de las producciones documentales durante el primer franquismo estaba acaparado por la versión oficial que ofrecían los Noticiarios y Documentales Cinematográficos (NO-DO), donde sin ninguna jerarquía ni orden, alguna representación de baile o cante flamenco aparecía puntualmente entremezclada con breves reportajes acerca de acontecimientos mundiales, actualidad nacional, toros, deportes, moda, que iban acompañados de música de fondo y voz en off (Cruces Roldán, 2017: 287-292).

Las referencias a Federico García Lorca son evidentes en el título definitivo que escogió Edgar Neville para su película *Duende y misterio del flamenco*, en la que el concepto lorquiano de *lo jondo*, definido por el poeta como “la maravillosa verdad artística que encierra el primitivo canto andaluz” (García Lorca, 1977: 10), adquiere significado por la yuxtaposición de secuencias de imágenes de carácter documental que tratan de explicar cada *palo* o estilo flamenco en su propio hábitat y contexto en el que nacieron; como cuando se muestra un pueblo que conserva todavía reminiscencias de tiempos remotos, tanto en la arquitectura vernácula de sus casas blancas como en la forma de vida de sus gentes. En medio del paisaje desértico, aparece la imagen de una taberna cuyo nombre escrito en azulejos alude a uno de los más importantes *palos* flamencos, “La Siguriya”, mientras la voz en off declama: “la madre del cante grande, toda la melancolía del flamenco se halla condensada en este lamento máximo que es la siguriya” (Neville, 1989, min. 2:45-5:40). Se establece así una metáfora visual y sonora con las palabras de Federico García Lorca pronunciadas en una de sus conferencias acerca del *duende*, descrito como un “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica”, que “había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito de la siguriya de Silverio” (García Lorca, [2001]: 173).⁹

9. Silverio Franconetti Aguilar (Sevilla, 1823-Sevilla, 1889) fue un cantaor andaluz conocido como “Rey de los Cantaores”, véase <https://dbe.rah.es/biografias/52970/silverio-franconetti-aguilar> (Consultado por última vez, el 31 de enero de 2023).

La metáfora visual y sonora del misticismo del arte español: *Aguaespejo granadino* (1953-1955) y *Fuego en Castilla* (1958-1960), de José Val del Omar

El cine documental adquirió protagonismo en la obra de José Val del Omar como medio de reflejar la realidad del primitivismo que todavía pervivía en zonas de España como las Cuevas del Sacromonte de Granada. La visión del cineasta desde un punto de vista etnográfico, antropológico y etnomusicológico trasmite, a través de lo documental y a la vez de lo poético, una visión de *lo gitano* como una comunidad ajena al progreso y a la modernización, que preservaba la esencia del flamenco transmitiéndola de generación en generación.

En *Aguaespejo granadino* –primero de los títulos que conforman el tríptico *Elemental de España* al que también pertenecen *Fuego en Castilla* y *Acariño Galaico*–, fragmentos de *cante jondo* y de la música del compositor Manuel de Falla suenan entremezclados con otros sonidos grabados y elaborados por el propio Val del Omar (2010, min. 00:00-00:17).¹⁰ El subtítulo “*La gran siguiriya*” que el cineasta escribe en los créditos al inicio de la película hace referencia a la hondura mística de este cante, descrito del siguiente modo por García Lorca:

La siguiriya gitana comienza por un grito terrible, un grito que divide el paisaje en dos hemisferios ideales. Es el grito de las generaciones muertas, la aguda elegía de los siglos desaparecidos, es la patética evocación del amor bajo otras lunas y otros vientos (García Lorca, 1977: 17).

Val del Omar escoge directamente al pueblo gitano que habita en las Cuevas del Sacromonte en Granada y lo retrata de manera individual, los bustos de hombres y mujeres gitanas de diferentes edades son presentados por el cineasta como esculturas vivientes que giran inmóviles sobre su eje ante la cámara, lo que otorga un sentido antropológico que parece querer destacar la pervivencia de lo primitivo en sus rasgos raciales al posar para ser inmortalizados, creando con estas imágenes poéticas un pasado y un presente eterno (min. 02:15-02:49).

El expresionismo y el surrealismo mezclados con lo místico toman relevancia cuando un fotograma muestra a Jesucristo crucificado en medio de un bosque tenebroso, acompañado de las palabras “pleno misterio”, que se repiten incesantemente contraponiendo la vida y la muerte como metáfora del ciclo de la naturaleza mediante la invocación, a modo de conjuro mágico, del agua impulsada por los surtidores:

Misterio es/ que la leche brote generosa./ Misterio es que el sol levante a la hierba./ Misterio es/ que se levante el agua./ Malas entrañas y estrellas dejadla subir/ dejadla bailar/ dejadla (min. 05:45-06:25).

El sonido y la imagen del agua son tratados a continuación por Val del Omar mediante un minucioso montaje, mezclados con los “ay” del cantaor que, a modo de hilo conductor, crea un paralelismo con el concepto de *lo jondo* de una manera

10. Esta película se puede visualizar en: <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4> (Consultado por última vez, el 31 de enero de 2023).

descriptiva: el sonido de las palmas y el taconeo imprime un ritmo frenético para ilustrar musicalmente la imagen, que, al ser ralentizada por el cineasta, sugiere la silueta de una bailaora en la forma que adopta el agua despedida enérgicamente por los surtidores de las fuentes de la Alhambra. A su vez, la voz del narrador declama: “por la glorieta del agua/ todos los gritos del tiempo/ a coro la jaleaban” (min. 05:45-06:25). Los altos cipreses de los jardines en la noche aparecen acompañados por fragmentos de la música de Manuel de Falla, que se inspiró en el Generalife para componer su obra orquestal *Noches en los jardines de España* (Torres Clemente, 2009: 88-90).

La preservación de *lo jondo* y *lo gitano*, ligada a la espiritualidad andaluza, tienen en *Aguaespejo granadino* un protagonismo esencial, en consonancia con las ideas de Manuel de Falla y Federico García Lorca, que el propio poeta describió transmiti en la presentación del Concurso del Cante Jondo de Granada de 1922:

Señoras y señores:

A todos los que a través de su vida se han emocionado con la copla lejana que viene por el camino, a todos los que la paloma blanca del amor haya picado en su corazón maduro, a todos los amantes de la tradición engarzada con el porvenir, al que estudia en el libro como al que ara la tierra, les suplico respetuosamente que no dejen morir las apreciables joyas vivas de la raza, el inmenso tesoro milenario que cubre la superficie espiritual de Andalucía y que mediten bajo la noche de Granada la trascendencia patriótica del proyecto que unos artistas españoles presentamos.

19 de febrero de 1922.

Federico García Lorca (1977: 65).

En *Fuego en Castilla*, la idea de lo español vinculado a *lo jondo*, hasta el momento relegado a una región concreta como Andalucía, es identificada por Val del Omar con Castilla, junto a la colaboración del bailaor vallisoletano Vicente Escudero. La idea de unir la escultura barroca a la música y el movimiento en un mismo concepto de *lo jondo*, no referido al arte flamenco andaluz sino a la sobriedad castellana, se refleja cuando presenta su película con las siguientes palabras: “Sobre la Clave Española de Alonso Almagro, los ritmos castellanos de Vicente Escudero y las imágenes de Alonso de Berruguete y Juan de Juni” (Val de Omar, 2010, min. 01:17)¹¹. La música elegida por el cineasta integra fragmentos de obras de música española antigua, así como sonidos registrados por él mismo, que transforma en un ambiente sonoro como parte del mensaje artístico y simbólico que pretende mostrar. Val del Omar transmite el misticismo, la austeridad y la sobriedad de *lo jondo* mediante la

11. Película disponible en <https://www.dailymotion.com/video/xgw612> (Consultado por última vez, el 31 de enero de 2023).

teatralidad barroca de los pasos de la Semana Santa vallisoletana, introducida por las siguientes palabras de Federico García Lorca al inicio de la película: “en España, todas las primaveras viene la muerte y levanta las cortinas” (min. 00:00-01:17).

Fuego en Castilla fue en parte rodada en el interior del Museo Nacional de Escultura de Valladolid con la colaboración de Escudero, cuya imagen no se muestra, ya que no baila, sino que aporta los ritmos castellanos producidos al golpear la madera con sus nudillos, para integrar el elemento *jondo* con el que se acompaña los efectos lumínicos proyectados sobre las esculturas religiosas del museo. Val del Omar establece un paralelismo entre lo visual y lo sonoro, de manera que la percusión trepidante y continua creada por Escudero se refleja a su vez en el vibrante juego de luz, provocando un efecto de movimiento en las esculturas *Santa Ana*, de Juan de Juni, y *San Sebastián*, de Alonso Berruguete, que adquieren una profundidad psicológica de ecos expresionistas. Vicente Escudero, con su creación sonora *jonda*, contribuye a transmitir la idea de lo “táctil” del contacto de sus nudillos con la madera junto a la “visión” de la luz que acaricia la superficie de las esculturas, aunando lo corporal y lo espiritual, la exaltación del alma humana ante el sufrimiento del martirio, la muerte, la resurrección y el éxtasis místico (min. 08:00-13:30).

Las técnicas vanguardistas de utilización de la luz como recurso creador de movimiento imprimen un carácter surrealista y expresionista reflejado en el subtítulo de la película: “Tactilvisión del páramo del espanto”. Este recurso fílmico denominado por Val del Omar como “tactilvisión” fue expresado en una de sus ponencias en el Congreso Internacional de la Técnica Cinematográfica en Turín, cuando explicaba: “yo me fijé en la luz como vibración, palpitación, latido, diferencia, desnivel, base vital. Y hay que hacer visible ese latido” (Val del Omar, 2010: 29).

El fuego o la vibración de la luz se convierten por tanto en un medio de comunicación del hombre con lo espiritual:

Castilla se presenta sin color, sin melodía, sin timbres y sin palabras. En un monorritmo jondo de un ciego temblor de uñas, ante el mundo que está próximo y propicio a sumergirse en el gran espectáculo de la invasión del valle de las Diferencias por el fuego que nos reintegra en la unidad (Val del Omar, 2010: 29).

El misticismo que emana de *Fuego en Castilla* fue concebido como una intención de “ver, incluso palpar, la unidad cósmica” según transmitió Val del Omar con ocasión del 14º Festival International du Film de Cannes de 1961, cuando le otorgaron la “Mención Técnica por la particularidad de sus efectos de iluminación”, y donde compartió la representación de España junto a Luis Buñuel. Este hecho fue destacado años más tarde por Gonzalo Sáenz de Buruaga, como un hito de la historia del cine español:

Buñuel organizó el follón político con *Viridiana* consiguiendo la Palma de Oro de aquel año, mientras Val del Omar era premiado por los efectos de iluminación táctil de *Fuego en Castilla*. Quizá ambos premios reflejan la disparidad de ambos creadores y su desigual repercusión social: el escándalo renovado de un mítico

revolucionario exiliado desde la Guerra Civil y la vanguardia de un visionario en el exilio interior cuyos avances técnicos no encontraban respuesta en el subdesarrollo español de los 60 (Sáenz de Buruaga, 2000: 33).

La integración de lo gitano en el contexto urbano: *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967), de Francisco Rovira Beleta

El término de *autenticidad* en el flamenco fue orientado, dentro del llamado *neojondismo*, hacia un concepto filosófico que lo alejaba de lo artificioso del espectáculo escénico en favor de la sobriedad, dignidad y pureza de los *palos* básicos. Los textos de González Climent, *Flamencología*, de 1955 y *Mundo y formas del cante flamenco*, escrito por el cantaor Antonio Mairena y el poeta Ricardo Molina, publicado en *Revista de Occidente* en 1963, defendían la contribución de los gitanos a este arte con sus implicaciones sociales y de identidad (Cruces Roldán, 2018). El gobierno franquista, a su vez, trataba de mostrar la imagen de una España moderna, pero que aún conservaba sus tradiciones y su propia manera de ser. Para ello, en 1962, Manuel Fraga Iribarne, desde el Ministerio de Información y Turismo, nombró como Director General de Cinematografía y Teatro a José María García Escudero, cuyo proyecto de carácter renovador estaba orientado hacia el proteccionismo y la promoción del que denominó “Nuevo Cine Español”, proponiendo películas de calidad para representar a nuestro país en los festivales internacionales (Cancio Fernández, 2011: 108).

Esto fue visto por los dramaturgos y directores teatrales y cinematográficos como un signo de aperturismo ideológico que les otorgaba una mayor libertad de expresión, así como la posibilidad de crear obras de un alto nivel intelectual y artístico (Monleón, 1962). En este contexto se estrenó la obra teatral *La historia de los Tarantos*, el 14 de marzo de 1962, con ocasión de la inauguración del moderno Teatro Torre de Madrid, escrita por el dramaturgo aragonés Alfredo Mañas (Sáinz de Robles, 1963), que más tarde realizó parte del guion de la película *Los Tarantos* (1963), junto al cineasta catalán Francisco Rovira Beleta (Benpar, 2000). El flamenco y *lo gitano* constituía para Mañas un elemento fundamental del argumento, de modo que la acción dramática estaba intrínsecamente vinculada a los distintos *palos* en función de los conflictos internos de los personajes que se expresan a través de su baile. El estilo poético del texto, de referencias lorquianas, trata el flamenco desde un profundo debate filosófico. En el cine, Rovira Beleta refleja estas ideas a través de imágenes de un marcado carácter documental y de metáforas visuales, con un lenguaje impregnado de realismo social y de elevado valor antropológico.

En el expediente de censura de la película *Los Tarantos* que se conserva en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid) consta que se había pensado en titularla “Gitanos”, ya que se pretendía mostrar a los gitanos que habitaban en Barcelona (*Los Tarantos*, AGA, Expediente N° 8 /63 C. 26528). En Cataluña se promovió en estos años un importante desarrollo industrial y turístico, adquiriendo el flamenco, históricamente ligado a Andalucía, una presencia conside-

rable en los locales nocturnos y salas de fiesta. Interesaba en este momento propiciar un acercamiento de la cultura española al público extranjero en esta zona de España, desligando *lo gitano* del concepto de *andalucismo* (Rodrigo de la Casa, 2021).¹² Para reflejar con la mayor fidelidad las características de esta etnia, Rovira Beleta explicaba que se fue a vivir prácticamente al Somorrostro, un poblado de chabolas de la ciudad de Barcelona: “pasaba allí todo el día, aunque volvía a dormir a casa” (Benpar, 2000: 102). Rovira Beleta filmó una boda gitana para mostrar el interés antropológico que suscitaban estas costumbres y rituales como parte del atractivo turístico. Asimismo, el cante y el baile transmitían la esencia de una cultura ancestral y primitiva en su estado más puro.

El carácter documental del que están impregnadas las escenas de baile trata de reflejar el flamenco genuino de las zonas marginales de Barcelona, interpretado magistralmente por Carmen Amaya y Sara Lezana en el Somorrostro, en contraste con la influencia del cine musical norteamericano que da paso a un flamenco estilizado y moderno que se integra en el contexto urbano, interpretado por Antonio Gades en la escena en la que baila su célebre “Farruca” en Las Ramblas de Barcelona.¹³ El Somorrostro, que en la película los propios personajes muestran como un lugar apartado e idílico situado a las espaldas del Montjuic junto al mar, fue destruido poco después, por lo que *Los Tarantos* ha quedado como un documento insustituible de la fuerza racial del baile de Carmen Amaya y del barrio donde nació.

La película *Los Tarantos* fue proyectada el 10 de junio de 1964 en el Teatro del Pabellón de España de la Feria Mundial de Nueva York de 1964-1965 ante un público formado por la élite de la diplomacia norteamericana y española, seguida de una función de gala en la que bailó el propio Antonio Gades, el cual recibió grandes elogios, convirtiéndose en uno de los ídolos de esta ciudad. El éxito alcanzado por la película fue aclamado por la prensa neoyorkina que la presentó como la “West Side Story española” (*Norteamérica. Asunto: Feria de Nueva York*, AGA, Legajo 11159). La nominación de esta película a los Premios Oscar propició su difusión en las principales salas cinematográficas de Nueva York permaneciendo en cartel durante más de tres semanas consecutivas (*Los Tarantos*, AGA, Expediente N° 8 /63 C. 26528).

La película *El amor brujo* (1967) de Francisco Rovira Beleta, basada en la obra homónima de Manuel de Falla, fue también nominada a los Premios Oscar, contando con la colaboración de Sara Lezana y Antonio Gades como actores y bailarines. La revalorización del flamenco en el primer tercio del siglo XX, dentro del llamado *primitivismo español de vanguardia*, había tenido como referente la versión para ballet de *El amor brujo* de Manuel de Falla, estrenada en París en 1925 por la compañía de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev (Blake, 2007). La primera versión

12. Para profundizar sobre el desarrollo turístico en estos años véase Pack (2009: 23-48) y acerca de los conceptos de *andalucismo* y *neojondismo* consúltese Steingress y Baltanás ([1998]).

13. Carmen Amaya (Barcelona, 1913-Begur, 1963) se había convertido en un referente del flamenco en Estados Unidos durante las décadas de los cuarenta y cincuenta. Sara Lezana (Madrid, 1948) y Antonio Esteve Ródenas (Elda, 1936-Madrid, 2004), conocido con el nombre artístico de Antonio Gades, se consagraron en estos años como jóvenes figuras del baile flamenco ante el gran público, tanto en el ámbito nacional como internacional.

de *El amor brujo* de 1915 había sido concebida como una “gitanería”, tal y como los autores denominaron a este género teatral, cuyo argumento escribió con las siguientes palabras María de la O Lejárraga:

Una gitana enamorada y no demasiado bien correspondida acude a sus artes de magia, hechicería o brujería, como quiera llamarse, para ablandar el corazón del ingrato, y lo logra, después de una noche de encantamientos, conjuros, recitaciones misteriosas y danzas más o menos rituales, a la hora del amanecer, cuando la aurora despierta al amor que, ignorándose a sí mismo, dormitaba; cuando las campanas proclaman su triunfo exaltadamente. (Gallego, 1990: 114).

El pintor vanguardista Francis Picabia defendió el movimiento *dadá* en cuadros como *La Nuit Espagnole* de 1922, titulado en un principio *L'Amour Espagnol* para evocar el origen mítico de la pintura, quizás inspirado en el episodio de la *Historia Natural* de Plinio, “en el que la hija del alfarero Butades decide dibujar sobre la pared la sombra de su amado para consolarse en su ausencia”, y en el que se puede ver asimismo “la sombra intrigante y perversa de un bailarín *español*” (González, 2007). Esta sombra sería la que tres años después Vicente Escudero interpretó en su papel del Espectro en la versión para ballet de *El amor brujo* de 1925, y más tarde Antonio Gades, en una versión coreografiada por Lucia Novaro estrenada casi cuarenta años más tarde en La Scala de Milán (*Primo Spettacolo di Balletti*, 1962). Estos elementos artísticos están implícitos a su vez en la película *El amor brujo* de Rovira Beleta, llevados al cine de los años sesenta con características de tragedia (Rodrigo de la Casa, 2017).

Federico García Lorca consideraba la parte más ancestral de Andalucía como heredera de la antigüedad clásica griega y fenicia, adoptando el género de la tragedia como mejor vehículo de expresión de su identidad. Asimismo, el filósofo José Ortega y Gasset había defendido la cultura andaluza como una de las más antiguas de Europa, razón por la cual *lo gitano*, por tratarse de una cultura pre racional y primitiva, fue considerado un tema idóneo para el desarrollo de la tragedia moderna (Joseph y Caballero, 2012). Al igual que en *Los Tarantos*, los elementos de la tragedia en *El amor brujo* de Rovira Beleta se presentan a través de *lo gitano* y el flamenco en relación con lo irracional, la pasión, el *fatum* o destino, añadiendo elementos como el ritual o la invocación, el diálogo entre el mundo espiritual y el terrenal; en definitiva, la convivencia en el sentir del pueblo español de dos mundos paralelos: el de la vida y el de la muerte (Rovira Beleta, 2008).

A pesar de tratarse de una película argumental dentro de estos cánones de tragedia, las escenas de carácter documental adquieren también presencia a través de *lo gitano*, cargadas de simbolismo, expresionismo, surrealismo y realismo poético lorquiano. La sombra y el puñal son elementos fundamentales para crear ese juego entre lo real y el sueño, poniendo en contacto a la protagonista con su amado, que ha sido apuñalado ante sus propios ojos y cuya sombra no logra discernir si es real o se le aparece desde el más allá, ya que cuando ella se acerca para tratar de descubrirle,

encuentra con gran sorpresa el puñal de su amado, lo que le hace pensar que aún sigue vivo. Los gestos expresionistas de su rostro reflejan su inestabilidad emocional y el componente psicológico por el cual se llega a dudar de la cordura de la joven.

Desesperada, es entonces cuando Candela acude a la casa de una gitana para que le lea las cartas, la cual vive en un entorno en el que el flamenco toma protagonismo como contraposición a su angustia existencial, a través de las imágenes documentales de los gitanos que habitan la ciudad de Cádiz y bailan en la calle de manera espontánea. Candela, representada por la actriz y bailarina Sara Lezana, se enfrenta al pragmatismo del personaje interpretado por Antonio Gades, enamorado de ella, que no cree en lo mágico y trata de disuadirle de sus supuestas alucinaciones y del convencimiento de que su amado todavía vive. El componente surrealista y onírico es mostrado por Rovira Beleta mediante el virado de color de la imagen, recurso utilizado por Val del Omar en *Aguaespejo granadino*.

Otra de las secuencias en las que el flamenco y lo documental está particularmente presente, que recuerdan a las imágenes de Val del Omar en *Fuego en Castilla*, transcurre durante las procesiones de la Semana Santa de Cádiz, en las que lo austero y sobrio toman en Andalucía un carácter festivo y alegre. Se puede observar cómo la aglomeración de la gente en las calles para ver pasar la procesión produce en Candela un desasosiego interior que adquiere un carácter crítico a través de la coreografía, al simbolizar la opresión que la religión produce en sus deseos más profundos en su anhelo de volver a encontrarse con su amante a través del contacto de lo real con el más allá. El flamenco de Sara Lezana con los pies descalzos, por el que su personaje tratará de invocar al amado para que su embrujo le libre por fin del tormento de su fantasmal presencia, adquiere el carácter primitivo de su baile ancestral.

Conclusiones

En relación con los debates acerca de los efectos que estaba produciendo el progreso en cuanto a la enajenación del ser humano en función de la productividad con la consecuente migración del campo a la gran ciudad, *lo jondo y lo gitano* es presentado por Federico García Lorca en el Concurso de Cante Jondo de 1922 en Granada como referente de un pueblo primitivo que ha mantenido intacta su esencia. Estas ideas se observan en la película muda realizada a finales de los años veinte por el Cineclub en Barcelona, que estableció un posicionamiento artístico, político e ideológico a través del cine documental en el que el flamenco es incluido de manera simbólica mediante la breve aparición de Vicente Escudero en la misma, junto a artistas de vanguardia como Salvador Dalí, Rafael Alberti y Luis Buñuel. El contraste entre la tradición del paisaje rural de Castilla y la modernidad de las grandes ciudades industriales como Barcelona es expresado por esta película del Cineclub a través de imágenes que reflejan la realidad, la cual adquiere un carácter a la vez simbólico y poético mediante un elaborado lenguaje metafórico, a modo de

manifiesto artístico, cuyos planteamientos serán retomados en los años cincuenta y sesenta por los cineastas que escogen estos antecedentes para expresar el flamenco como arte vanguardia.

Las películas de Edgar Neville, José Val del Omar y Francisco Rovira Beleta muestran, en esta línea de pensamiento artístico, puntos comunes en cuanto al uso consciente de las imágenes documentales, de un insustituible valor antropológico, que reflejan a su vez las teorías que en torno al flamenco se desarrollaron paralelamente al nacimiento del cine como un arte de vanguardia. El análisis cronológico de las películas de estos autores ha permitido observar cómo el carácter documental, más presente en las primeras, fue dando paso a una menor presencia del mismo, pero a su vez, las inserciones de estas imágenes específicamente documentales fueron adquiriendo un matiz crítico cada vez mayor.

Tanto Val del Omar, al extrapolar el concepto de *lo jondo* a la sobriedad y misticismo castellano, como Francisco Rovira Beleta a lo catalán, al situar la acción dramática de *Los Tarantos* en la ciudad de Barcelona, plantean el aspecto de la territorialidad en la construcción de una identidad de lo español que superaba el concepto de lo flamenco como patrimonio exclusivamente andaluz. Las imágenes documentales rodadas en el hábitat natural de los gitanos muestran esa intención de transmitir de la manera más fiel posible las costumbres de esta etnia.

El concepto lorquiano de *lo jondo* y *lo gitano* definió, por tanto, un flamenco diferente a lo meramente folclórico, alejándolo del tópico que de lo español se tenía en el extranjero. *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Neville, *Aguaespejo granadino* (1953-55) y *Fuego en Castilla* (1958-1960), de Val del Omar, así como *Los Tarantos* (1963) y *El amor brujo* (1967), de Rovira Beleta dieron a conocer la profundidad estética y filosófica del flamenco *jondo*. Estos dos últimos títulos, protagonizados por Antonio Gades y Sara Lezana, fueron nominados a los Premios Oscar de Hollywood, lo que evidenció la primacía del baile flamenco como un medio eficaz de acercar la cultura española a la norteamericana, adquiriendo una función diplomática de primer orden.

Estos tres cineastas presentan similitudes en cuanto a la propuesta que realizan a través de sus películas, por un lado, lo documental pretende reflejar la realidad desde un punto de vista etnográfico, antropológico, coreográfico y etnomusicológico, y por otro, lo simbólico y lo poético establecen mediante el montaje y la yuxtaposición de elementos artísticos distintos niveles de lectura y significación de los mismos.

La presencia del carácter documental en estas películas ha mostrado la importancia que el baile flamenco adquirió a lo largo de estas dos décadas con unas características concretas, que influyeron en la revalorización de este arte tanto en España como en el extranjero. El estilo poético y simbólico a través de lo documental permitió a los creadores llevar a cabo el proyecto de preservar la milenaria cultura española ya iniciado por Federico García Lorca y Manuel de Falla mediante la organización, junto a otros intelectuales y artistas, del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922.

Paradójicamente, este carácter documental impregnado de un elaborado lenguaje metafórico en torno al concepto de *lo jondo* alcanzó el beneplácito del régimen

franquista, precisamente como estrategia de aperturismo hacia el exterior, lo que favoreció su aceptación por parte de los países democráticos para la integración de nuestro país en las corrientes económicas internacionales y la promoción del turismo. El baile flamenco a través del cine documental, en su concepción vanguardista como *arte jondo*, contenía una dimensión simbólica que permitió transmitir varios niveles de significación dirigidos a una amplia diversidad de tipos de público mediante una consciente ambigüedad ideológica, conveniente en este momento crucial para la construcción de la imagen de lo español en el mundo.

Referencias bibliográficas

- Benpar, C. (2000). *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*. Barcelona: Laertes.
- Blake, J. (2007). Su peineta, su chal, su flor: las bailarinas españolas de Natalia Goncharova. En P. Molins y P. G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* (pp. 142-159), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cancio Fernández, R. C. (2011). *BOE, cine y franquismo: El derecho administrativo como configurador del cine español durante la dictadura (1939-1975)*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Catálogo oficial guía. Feria Mundial de Nueva York 1964-1965. Pabellón de España*. (1964). Madrid: Departamento de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, 1964-1965, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Biblioteca Nacional de España.
- Cobo Guzmán, E. (2013). *El flamenco en el cine*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Cruces Roldán, C. (2017). Entre el anonimato, el exhibicionismo y la propaganda: Mujeres del flamenco y el baile español en el NO-DO del primer franquismo (1943-1958). En B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain, 1938-1968* (pp. 285-322), Chicago, Turnhout: Brepols.
- Cruces Roldán, C. (2018). *Flamenco, negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Escudero, V. ([1959]). *Vicente Escudero en su nueva modalidad, conferencia cantada y bailada con la colaboración de Carmita García* [Catálogo-Programa], (s.n.). Biblioteca Nacional de España.
- Escudero, V. (1947). *Mi baile*. Barcelona: Montaner y Simón.
- Franco Torre, C. (2017). Hacia una oposición cultural y estética: *Duende y misterio del flamenco* (1952) de Edgar Neville. En B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain, 1938-1968* (pp. 323-350), Chicago, Turnhout: Brepols.
- Gallego, A. (1990). *Manuel de Falla y El amor brujo*. Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1977). *El cante jondo*. Madrid: Almacenes Generales de Papel, S.A.
- García Lorca, F. ([2001]). Juego y teoría del duende. En *Conferencias* (pp. 173-197), [Granada]: Comarés, Patronato Municipal Huerta San Vicente.

- García Lorca, F. (2006). *Poema del Cante Jondo. Romancero gitano*, A. Josephs y J. Caballero (eds.), Letras Hispánicas, 24ª ed. (1ª ed. 1977). Madrid: Cátedra.
- González, A. (2007). La noche española. En P. Molins y P. G. Romero (eds.), *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* (pp. 26-47), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- González Manrique, M. J. ([2008]). *Val del Omar: el moderno renacentista*. [Loja]: Fundación Ibn al-Jatib de Estudios de Cooperación Cultural.
- Jiménez González, M. y Latorre Izquierdo, J. (2020). La crisis constructiva del sueño europeo en *Metrópolis*, de Fritz Lang. Un estudio contextual comparado de los mitos de Prometeo y Atlas. *Fotocinema. Revista de Cine y Fotografía*, 21 (07) 83-110. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10000>
- Joseph. A. y Caballero, J. (eds.) (2012). El problema de la tragedia moderna. En García Lorca, F., *Bodas de sangre* (pp. 13-26), Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas).
- Los Tarantos, AGA, Expediente N° 8/63 C. 26528. Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Madrid.
- Mendelson, J. (2003). La imagen de España en la década de 1930: paradoja del documental e impulso etnográfico en la obra de José Val del Omar y Luis Buñuel. En Sáenz de Buruaga, G. (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas* (pp. 61-74), Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Monleón, J. et al. (1962). Diálogos sobre el teatro español. *Primer Acto, Revista del Teatro*, 38 (12) 2-7. Madrid.
- Neville, E. (1989). Duende y misterio del flamenco. [Película]. Madrid: Video Mercury Films.
- Norteamérica. Asunto: *Feria de Nueva York*, AGA, Legajo 11159. Ministerio de Asuntos Exteriores. Ref.: 8'061.48 (73). Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Madrid.
- Pack, S. D. (2009). Turismo y cambio político en la España de Franco. En N. Townson (ed.), *España en cambio. El segundo franquismo, 1959-1975* (pp. 23-48), Madrid: Siglo XXI.
- Primo Spettacolo di Balletti. Prima Rappresentazione, 21 de diciembre 1962* [Catálogo-Programa] [Temporada 1962-1963, La Scala, Milán] Archivo Storico Teatro alla Scala, Milán.
- Rodrigo de la Casa, A. (2015). Flamenco y política a través de la figura de Antonio Gades en la película de Jean Negulesco *The Pleasure Seekers* (1964). En A. Llorens (ed.), *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas* (pp. 245-256), Madrid: JAM. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7080036>
- Rodrigo de la Casa, A. (2017). La modernidad teatral a través del cine y la danza en *El amor brujo* de Francisco Rovira Beleta (1967) y de Carlos Saura (1986). En E. Torres Clemente, F. J. Jiménez Rodríguez, C. Aguilar Hernández, D. González Mesa (eds.), *El amor brujo, metáfora de la modernidad: estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo XX* (pp. 203-222), Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla.

- Rodrigo de la Casa, A. (2019). La imagen del segundo franquismo en la Feria Mundial de Nueva York 1964- 1965: el flamenco de Antonio Gades como símbolo del aperturismo hacia Estados Unidos. En B. Vega Pichaco, E. Calero Carramolino y G. Pérez Zalduondo (eds.), *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional* (pp. 273-299), Granada: Libargo.
- Rodrigo de la Casa, A. (2021). *Antonio Gades. La danza española como arte escénico de vanguardia (1947-1965)*. Oviedo: Tesis doctoral, Universidad de Oviedo.
- Romero, P.G. [2022] *Coreografía. Bailes y Danzas de Vicente Escudero. 14 de junio a 16 de octubre de 2022. Centro Federico García Lorca, Granada. Comisario y curador: Pedro G. Romero*. [Catálogo] [Granada: Centro Federico García Lorca], <https://www.centrofedericogarcialorca.es/descargas/FOLLETO%20COREOGRAF%C3%8DA%20p%C3%A1ginas%20separadas%2010-06-2022.pdf>
- Rovira Beleta, F. (2008). Los Tarantos y El amor brujo [Películas] [Texto]. España: TECISA y FILMS RB, S.A./DIVISA HOME VIDEO.
- Sáenz de Buruaga, G. (2000). *Val del Omar: Más allá del surrealismo*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Sáinz de Robles, F. C. (1963). *Teatro español 1961-1962*. Madrid: Aguilar.
- Steingress, G. y Baltanás, E. (coord.) ([1998]). *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco: actas del I y II Seminario Teórico sobre Arte, Mentalidad e Identidad Colectiva (Sevilla: junio de 1995 y 1997)*. Sevilla: Fundación Machado, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte.
- Torres Clemente, E. (2009). *Biografía de Manuel de Falla*. Málaga: Arguval.
- Val del Omar, J. (2010). Aguaespejo granadino, Fuego en Castilla y Acariño galaico [Películas] [Textos]. En G. Sáenz de Buruaga (ed.), *Elemental de España*, Barcelona: Cameo Media D.L.

Filmografía

- La sortie des usines Lumière à Lyon* (1895), de Auguste y Louis Lumière.
- Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, versión reconstruida y restaurada de 2010. [Primer programa] [c. 1927], [del Cineclub de Barcelona], Filmoteca Española.
- Duende y misterio del flamenco* (1952), de Edgar Neville.
- Aguaespejo granadino* (1953-1955), de José Val del Omar.
- Fuego en Castilla* (1958-1960), de José Val del Omar.
- Los Tarantos* (1963), de Francisco Rovira Beleta.
- El amor brujo* (1967), de Francisco Rovira Beleta.

Las vanguardias musicales y el documental en el cine español de los sesenta: el binomio Javier Aguirre – Luis de Pablo y su *España insólita*

Catalina Vesga Naranjo*

Resumo: Ao longo do texto fazemos uma aproximação às colaborações que decorreram no campo do documentário na década de sessenta, entre compositores de vanguarda (pertencentes à Geração de 51) e realizadores ligados aos Novos Cinemas, com enfoque no caso de Luis de Pablo e Javier Aguirre com a sua *España insólita* (1964), um documentário particular que percorre a Península Ibérica retratando o eu mais profundo e menos conhecido de seu povo, costumes e tradições.

Palavras-chave: vanguarda musical; Novos Cinemas; Luís de Pablo; Javier Aguirre; cinema espanhol.

Resumen: A lo largo de las siguientes páginas realizamos una aproximación a las colaboraciones que se dieron en el ámbito del documental en la década de los sesenta, entre compositores de vanguardia (pertenecientes a la Generación del 51) y directores adscritos a los nuevos cines, centrándonos en el caso de Luis de Pablo y Javier Aguirre con su *España insólita* (1964), un particular documental que recorre la península ibérica retratando el yo más profundo y menos conocido de sus gentes, costumbres y tradiciones.

Palabras clave: vanguardia musical; Nuevos Cines; Luis de Pablo; Javier Aguirre; cine español.

Abstract: Throughout the text we make an approximation to the collaborations that took place in the field of documentary in the sixties, between avant-garde composers (belonging to the Generation of '51) and directors attached to the new cinemas, focusing on the case of Luis de Pablo and Javier Aguirre with their *España insólita* (1964), a particular documentary that covers the Iberian Peninsula portraying the deepest and least known self of its people, customs and traditions.

Keywords: musical vanguard; New Cinemas; Luis de Pablo; Javier Aguirre; Spanish cinema.

* Universidad Complutense de Madrid. 28040, Madrid, España. Email: vcaty@hotmail.com

Résumé : Au cours des pages suivantes, nous abordons les collaborations qui ont eu lieu dans le domaine du documentaire dans les années 1960, entre des compositeurs d'avant-garde (appartenant à la génération 51) et des réalisateurs affectés aux nouveaux cinémas, en nous concentrant sur le cas de Luis de Pablo et Javier Aguirre avec leur *España insólita* (1964), un documentaire particulier qui parcourt la péninsule ibérique, en dépeignant le plus profond et le moins connu de son peuple, de ses coutumes et de ses traditions.

Mots-clés : avant-garde musicale ; Nouveaux Cinemas ; Luis de Pablo ; Javier Aguirre ; cinéma espagnol.

Introducción

Tras las fronteras del régimen franquista y sus correspondientes censuras, una generación de músicos españoles con gran formación humanista y profunda reflexión sobre el hecho creativo se abrió paso para formarse y actualizarse en las últimas tendencias artísticas que el pandemónium del siglo XX desplegaba por todos los rincones.

Varios de los compositores agrupados en lo que se llamó la Generación del 51¹ dieron corporeidad a la voz interior de imágenes fundamentales del cine español.

Responsables de diversas iniciativas para la divulgación de la música de vanguardia en el ámbito español, el cine fue para ellos una plataforma de subsistencia, un gesto de modernidad y un reto creativo que los llevó a cabalgar por los distintos géneros cinematográficos de la mano de grandes directores.

Dar el salto de la sala de concierto a la pantalla grande supuso un abanico de experiencias creativas marcadas por múltiples factores. A partir de este supuesto, podríamos preguntarnos si el género cinematográfico potenció o mermó la capacidad creativa del artista, y si documental y ficción se comportaron como plataformas diferentes a la hora de realizar el ejercicio creativo musical.

Para responder a ello, nos acercaremos al caso concreto de Javier Aguirre y, fundamentalmente, al de Luis de Pablo. Repasaremos parte del catálogo de obras audiovisuales de este último y el peso que el documental como género ofreció al músico bilbaíno, analizando algunos ejemplos. Su trayectoria en la praxis fílmica (que abarca de 1956 a 1982) recoge, a lo largo de más de sesenta títulos, su trabajo con directores como Carlos Saura, Víctor Erice, Antonio Eceiza, Javier Aguirre, José Antonio Nieves Conde, Angelino Fons, Wilhem Ziener, Nino Quevedo, Volker Vogeler, Wim Wenders, Jaime Chavarrri, Charles Chaboud, entre otros.

1. *Generación del 51* es un término atribuido al músico Cristóbal Halffter que se refiere al año en el que el grupo heterogéneo de compositores españoles nacidos entre 1924 y 1938 terminaron sus estudios académicos e impulsaron las nuevas corrientes de vanguardia europea en el territorio nacional. Los miembros englobados en esta generación son fundamentalmente Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, Cristóbal Halffter, Ramón Barce, Xavier Berenguel, Alberto Blancafort, Manuel Carra, Enrique Franco, Josep María Mestres-Quadreny y Manuel Moreno-Buendía, entre los más destacados.

De lo musical a lo documental: una generación abriendo puertas

“El cine, y este es un detalle muy poco conocido, es el primer medio que en España ha dado posibilidad al compositor para hacer música electroacústica y concreta”. Con estas palabras, Luis de Pablo (1930-2021) respondía a una de las preguntas que el historiador catalán especializado en música para el audiovisual, Josep Lluís i Falcó (2005: 331), le hizo al compositor bilbaíno en una entrevista en 1992, cuando comentaban sus experiencias en la praxis fílmica.

Más allá de que el cine posibilitara incluir técnicas, estéticas y procedimientos de las vanguardias musicales, que de otro modo llegaban con dificultad al público general, lo cierto es que Luis de Pablo no fue el único de su generación en incursionar en los andamios expresivos del universo cinematográfico. Tal como recalca Joan Padrol (2009: 31), el cine de la década de los sesenta no sólo está marcado por la aparición del Nuevo Cine Español, sino también, por la participación de varios de los compositores de la bautizada Generación del 51 en estos nuevos planteamientos que emergían para la narrativa del audiovisual.

La panorámica de músicos de vanguardia adscritos a esta generación, que se adentraron en el multi-universo fílmico abarca otros casos (ordenados de mayor a menor en términos cuantitativos según su participación en audiovisuales) como: Antón García Abril, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Alberto Blancafort, Manuel Moreno-Buendía, seguidos por proyectos puntuales de Ramón Barce, Fernando Ember, Enrique Franco o Manuel Carra. Todos ellos suman un catálogo completo y contrastado de películas que recoge casi 400 títulos (Vesga, 2015: 45, 545-552). Cantidad nada despreciable que reúne una colección de directores que pasa por figuras como Amando de Ossorio, Antonio Giménez-Rico, Arturo Pérez Camarero, Basilio Martín Patino, Carlos Saura, Fernando Fernán-Gómez, Fernando Trueba, Javier Aguirre, José María Forqué, León Klimovsky, Mario Camus, Nino Quevedo, Pedro Lazaga, Pedro Olea, Rafael Gil, Victor Erice, Wim Wenders, entre otros.

En una época en donde una de las barreras culturales más importantes fue la censura impuesta por el régimen franquista, muchas de las experiencias realizadas en el ámbito fílmico se vieron limitadas en distintos aspectos. Esa misma censura que se aplicaba de manera implacable a la narrativa del audiovisual, fue menos severa con las bandas sonoras dada la naturaleza abstracta de la música instrumental. Sin embargo, las represiones conceptuales del Régimen no fueron obstáculo suficiente para que se iniciaran con impulso contracorrientes como la del Nuevo Cine Español² (en consonancia con otras corrientes internacionales como la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico),³ o proyectos como el del grupo Nueva Música,

2. *Nuevo Cine Español* es el término que denominó a un importante movimiento heterogéneo de la década de 1960, radicado especialmente en Madrid, cuya filosofía se basaba en desafiar al cine institucional e industrial con nuevas temáticas y fórmulas narrativas, impregnado de estéticas artísticas donde se reivindica la subjetividad del autor entre otras cuestiones de orden social, político, etc. A este movimiento pertenecen figuras como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, Mario Camus, Angelino Fons, entre otros (Vesga, 2015: 69).

3. La *Nouvelle Vague*, por otra parte, surgió en Francia a finales de la década de 1950, también como un movimiento de reacción contra las convenciones y estructuras presentes en el cine de masas,

cuya intención fundamental fue crear una plataforma para difundir tanto las nuevas estéticas que surgían en el panorama musical internacional, como las propuestas del grupo de jóvenes músicos adscritos a esta iniciativa. Así, estos actores desempeñaron un papel fundamental en la creación-difusión de las nuevas tendencias dentro del panorama español, contribuyendo a la gestación de códigos innovadores (Vesga, 2015: 35). Por otra parte, no debemos olvidar que “esa necesidad del Régimen de representar una nación renovada a través del arte en las décadas de 1950 y 1960 culmina con el apoyo a algunos compositores vanguardistas, entre los que está Luis de Pablo” (López Estelche, 2013: 392). Contradictoriamente a lo que podría esperarse de un régimen dictatorial tradicionalista, De Pablo fue uno de los ejemplos con más proyección en este periodo, puesto que representaba una cultura contemporánea al amparo de la vanguardia y que el sistema gubernamental requería, para lavar su imagen y presentar una nación moderna y cosmopolita ante los ojos del mundo.

Directores, compositores y todo un equipo de profesionales se embarcaron en la empresa de enfrentarse al reto de sacar adelante cada nueva película en este contexto. A veces con resultados más experimentales y atrevidos, a veces más comerciales, y a veces más convencionales y no por ello menos interesantes. Cada uno de esos casi 400 títulos que suma esta generación de músicos, es el testimonio fílmico y la historia audiovisual de la experiencia artística de sujetos con una gran consciencia de la expresión vanguardista. Especialmente llamativas por su alto grado de experimentación desde el punto de vista creativo son propuestas como el filme *138* (1972), colaboración entre el artista plástico José Luis Alexanco y Luis de Pablo;⁴ o *Espec-tro Siete (7 Objetos Luminosos y 5 Complementarios)*, trabajo compartido entre el director Javier Aguirre y Ramón Barce (De Dios, 2009).

A partir de estos y otros ejemplos, cabe profundizar en los procesos de encuentro y negociación entre dos mentes creativas -director/autor y compositor- pertenecientes a disciplinas artísticas diferentes, en un momento en el que se está revisando la concepción, la forma y el lenguaje tanto del cine como de la música. Digamos que cada una de estas películas es el punto de encuentro, “donde se cuentan las aventuras de dos creadores de vanguardia en un tiempo en el que hacer arte nuevo en España era la única manera de gritar libertad”. (De Dios, 2009: 403).

Las vanguardias musicales como alternativa a las convenciones de las bandas

apostando por mayor libertad expresiva y técnica en la producción cinematográfica. Sus principales representantes son directores como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer o Claude Chabrol, entre otros. Finalmente, el *Free Cinema* británico nace a mediados de la década de 1950 a partir del manifiesto *Angry Young Men*. Una de sus características fundamentales es su estética realista en el cine de ficción. Mientras el cine documental retrata historias inspiradas en la cotidianidad, con un marcado compromiso social como reacción a la artificialidad narrativa de Hollywood. Este movimiento engloba directores como Jack Clayton, Karel Reisz, Tony Richardson, Lindsay Anderson, etc. (Vesga, 2021: 217).

4. Se puede encontrar en el Museo Reina Sofía en Madrid. Más información sobre la pieza audiovisual en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/138-historia-natural> (Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023).

sonoras en el cine

La España de los años sesenta, de *nuevos cines* y vanguardias, heredará un documental concebido fundamentalmente como herramienta de propaganda, tanto por el aparato franquista, como por el republicano. Durante la guerra civil española la música se usó como elemento para reforzar el discurso ideológico (López Gómez, 2021: 61). Posteriormente, y al amparo de los nuevos lenguajes audiovisuales, se abrió un espacio para la experimentación musical en el cine.

A partir de 1946 se edifica el catálogo de este grupo de compositores que recoge exactamente 393 audiovisuales, con todo tipo de géneros y formatos que abarcan ficción y documental, cortos y largometrajes, comedia y drama, cine comercial y de autor. Los mimbres que sostienen las imágenes de estos filmes se hilvanan con sonoridades y estéticas musicales de toda clase. Su naturaleza responde a las necesidades narrativas de cada discurso argumental, pero, sobre todo, refleja el oficio y la destreza, la formación y talento de estos músicos que adaptaron las partituras al ámbito cinematográfico.

Las propuestas estéticas y diseños sonoros son muy amplios. Hay quien asevera que, en el caso concreto del documental y de cierto cine de ficción de vocación realista, muchas veces se frecuentaron “composiciones musicales de estética atonal, dodecafónica o concreta cuyas armonías, para el oído profano, están más cerca de los ruidos que de las melodías, lo que camufla la transgresión de la expresión realista” (Barroso, 2009: 298). A pesar de corrientes puristas como el *Direct Cinema* y el *Cinéma Vérité*,⁵ que rechazaban la música *extradieética*⁶ por ser ajena a la realidad que intentan reflejar, la mayoría de los cineastas en sus documentales, creativos o divulgativos, no se han desprendido de la intervención de la música incidental en el discurso audiovisual, ni tampoco han renunciado a sus efectos (Barroso, 2009: 297). Desde el documental tradicional, pasando por el cine de no-ficción, hasta el docudrama o la ficción documentalizante, una gran parte se ha valido en mayor o menor medida de las estrategias expresivas que la aplicación de la música extradieética aportaba en sus habituales procedimientos. Diversos autores coinciden en este hecho.

5. Tanto el *Direct Cinema* norteamericano, como el *Cinéma Vérité* europeo, son corrientes de vocación documentalista dentro y fuera de la ficción. Ambas surgieron alrededor de la década de 1950 y promulgaban un realismo cinematográfico desprovisto de artificios que manipulasen la percepción del espectador.

6. Aunque en muchos foros ha provocado discusión y el origen de distintos vocablos, asumiremos la terminología del compositor y crítico cinematográfico francés Michel Chion: *extradieético* y *diegético*, que designan la posición funcional de la música en la narrativa del audiovisual. Esto es, son *diegéticos* los elementos necesarios para narrar la historia de forma directa y donde los personajes son conscientes de ello, por tanto, son conscientes de la música que suena puesto que la fuente de producción de sonido pertenece a la narración dramática. Por el contrario, la música *extradieética*, *no diegética* o *incidental*, no está justificada en la narrativa interior y puede describir una situación o estado de ánimo de un personaje, sin que este sea consciente de la misma.

La sobriedad reproductiva de la realidad tantas veces invocada como rasgo esencialista de los documentales parecería sugerir la inadecuación de cualquier tipo de música que no fuera directamente producida por la actividad escénica reconocible como parte natural y espontánea de esa realidad. Realmente nunca ha sido así, ni tan siquiera en la etapa del documental tradicional. (Barroso, 2009: 297-298).

Por otro lado, autores como John Corner (2002), plantean una serie de puntos sobre las propiedades específicas de la imagen documental, su relación con la música y la necesidad de revisar algunas de las inhibiciones establecidas sobre el “hecho” y la “emoción”. Se trata de un género cinematográfico de investigación y argumentación, de observación e ilustración, pero también de diversión y entretenimiento que abarca noticias nacionales, conocimiento público, usos promocionales y propagandísticos, programas de juegos, jardinería, viajes y vacaciones, cocina y toda una gama de productos de estilo de vida. De forma que mantener una integridad documental es difícil de resolver (Corner, 2002: 358). Víctor Erice proclamó al respecto en una rueda de prensa: “No hay diferencia sustancial entre documental y ficción. La ficción está en la mirada del director. Cualquier cosa que encuadramos con una cámara pasa a estar impregnada de ficción, se convierte, en palabras de Jean Mitry, en una realidad cinematográfica”. (Lázaro, 2016: 253).

No podemos menospreciar la dimensión del impacto y la importancia de la música de muchos documentales. Incluso ha habido bandas sonoras de documentales que han saltado de su *statu quo* en la pantalla grande al imaginario colectivo, como ocurrió a principios de los sesenta con uno de los pasajes de *Mondo Cane* (1962) de Cavara, Jacopetti y Prospero, cuya banda sonora está firmada conjuntamente por Riz Ortolani y Nino Oliviero:

El tema central de la película, presentado con distintas variaciones, a ritmo de marcha militar cuando vemos el desfile de *majorettes* en las calles de Sidney o como un *scherzo* de comedia en la escena de los pollitos vivos pintados de colores como regalo de Navidad, tiene su gran momento central, tocado con coros y una amplia orquesta sinfónica en el fragmento ‘L’ultimo volo’, en la secuencia de los pájaros esterilizados en los atolones del Pacífico, como consecuencia de las explosiones nucleares. Es uno de los grandes temas musicales en la historia del cine italiano [...] escuchado mil veces como música funcional o ambiental en los ascensores, grandes almacenes, centros comerciales u oficinas. (Padrol, 2012: 298).

Corner también desarrolla el tema en torno al documental centrándose, entre otros aspectos, en la tipificación de géneros musicales que se emplean en el documental británico de las décadas de 1950 y 1960, haciendo un señalamiento a la aplicación que se le da al jazz, por ejemplo, o a la música popular, cuando el objetivo era generar ambientes más relajados en la narrativa del relato filmico, mientras documentales con temas argumentales en un tono más serio solían utilizar música clásica. (Corner, 2022: 362).

Este enfoque de la banda sonora aplicado en función del género musical para despertar percepciones dirigidas a públicos plurales, nos remite a los arquetipos mu-

sicales, explotados hasta la saciedad, a los que actualmente el *marketing* y la publicidad apelan en anuncios de televisión o en hilos musicales de distintas plataformas comerciales, para enunciar una imagen de marca y convocar unos valores culturales dirigidos a un público acotado por edad, clase social, tribu urbana o sexo, utilizando “la capacidad significativa de la música para que ésta cumpla alguna función determinada dentro de sus estrategias de *marketing*”. (Lahoza, 2018: 16).

Al hilo de esta reflexión acerca de la directividad perceptiva surge una pregunta: ¿por qué el cine documental y el cine de autor de los sesenta, en muchos casos, fueron plataformas propicias para las vanguardias musicales? Quizás porque las estructuras y códigos musicales utilizados por la vanguardia no citan habitualmente el cliché al uso, el *musema*⁷ (Tagg, 2012), el arquetipo musical predefinido, asociado a un significado concreto en el imaginario colectivo y retroalimentado por muchas bandas sonoras en una endogamia perpetua.⁸ Es decir, esta música no solamente renueva el lenguaje del documental y de los *nuevos cines*, en consonancia con su talante, muchas veces experimental, sino que su esencia está arraigada en la innovación como principio. Esto, a su vez, trae consigo una serie de constructos donde decir vanguardia es decir *seriedad*, *arte*, *intelectualidad*, *experimentación*, etc. La naturaleza de su lenguaje, alejada de discursos auditivos donde predomina un uso tradicional de elementos musicales como melodía, ritmo, armonía, o tímbrica, construye nuevas asociaciones entre imagen y sonido que el público no estaba acostumbrado a ver y oír. De esta forma, disociamos la consideración de que la música produce fundamentalmente emocionalidad en sus efectos.

Por otra parte, la vanguardia musical también se ha asociado frecuentemente al Nuevo Cine Español, a la Escuela de Barcelona⁹ y a cineastas independientes que han hecho uso de esta sonoridad vanguardista en sus obras. “La música atonal también puede estar vinculada a conflictos y sentimientos de desasosiego en las composiciones vanguardistas” (Sánchez, 2013: 100), una realidad que reafirma la apuesta que Adorno y Eisler¹⁰ (1981: 61) hicieron por el lenguaje *atonal*, especial-

7. Término atribuido a Philip Tagg que se refiere a la unidad de expresión musical más pequeña con una significación asociada.

8. Theodor Adorno apunta algunas ideas sobre el aspecto pedagógico en torno a los medios de difusión de masas (Fubini, 2006: 150).

9. Se conoce como *Escuela de Barcelona* al grupo de cineastas catalanes que en torno a la década de 1960 inició su andadura. De estética refinada y muy influenciada por la *Nouvelle Vague* francesa o el *Free Cinema* británico, se encuentran directores como Vicente Aranda, Joaquim Jordá, Jacinto Esteva, José María Nunes, entre otros (Vesga, 2015: 78).

10. El binomio entre el filósofo y musicólogo Theodor L. W. Adorno y el compositor y filósofo Hanns Eisler dio a luz, a principios de la década de 1940, durante su exilio en Nueva York, una investigación sin precedentes y uno de los primeros referentes sobre la teoría de la música en el cine. El proyecto conocido como *Film Music Project* tenía como objetivo utilizar música moderna (y en especial la composición dodecafónica) en el audiovisual para enriquecer el potencial artístico del mismo. Las reflexiones que ambos autores hicieron al respecto señalaron puntos fundamentales sobre el tema.

mente el *dodecafónico*,¹¹ como una herramienta para elevar la película a la categoría de obra de arte y así servir de plataforma para acercar a las masas la nueva música. (Sánchez, 2013: 100).

Aguirre y De Pablo: dos creadores de vanguardia unidos por la gran pantalla

Uno de los casos más sobresalientes de su generación es el del director donostiarra Javier Aguirre (1935) con sus reflexiones y su concepto de *Anti-cine*. “Aguirre fue abanderado de un cine sensorial, ajeno a la narrativa tradicional y por lo tanto más pictórico y musical que descriptivo” (De Dios, 2009: 404). La afinidad y sensibilidad que este director promulgó siempre por la música nació de su formación musical y de su arraigo en el seno de una familia de varios músicos ilustres. Quizás por esta razón, entabló grandes amistades con artistas de renombre, lo que le llevó a trabajar con diversos compositores vanguardistas de la Generación del 51, como Ramón Barce, Carmelo Bernaola, Cristóbal Halffter, Tomás Marco, Antón García Abril y Luis De Pablo, como puede verse en la Tabla 1:

<i>Spectro siete (7 Objetos luminosos y 5 complementarios)</i>	1969	JAVIER AGUIRRE	BARCE, Ramón
<i>El gran amor del conde Drácula</i>	1973	JAVIER AGUIRRE	BERNAOLA, Carr
<i>El jorobado de la morgue</i>	1973	JAVIER AGUIRRE	BERNAOLA, Carr
<i>Iniciación en el amor, la (Dafnis y Cloe)</i>	1976	JAVIER AGUIRRE	BERNAOLA, Carr
<i>De profesión sus labores</i>	1970	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>El astronauta</i>	1970	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>Esposa de día, amante de noche</i>	1977	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>Rocky carambola</i>	1979	JAVIER AGUIRRE	GARCÍA ABRIL, Antón
<i>Tautólogos Plus X</i>	1974	JAVIER AGUIRRE	HALFFTER, Cristi
<i>Temporalidad interna</i>	1970	JAVIER AGUIRRE	MARCO, Tomas
<i>Pasaje tres</i>	1961	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Tiempo y playa</i>	1961	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>A ras del río</i>	1962	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Playa insólita</i>	1962	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Espacio dos</i>	1963	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Polio (canto a la esperanza)</i>	1963	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Toros tres</i>	1963	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Canto a la Esperanza</i>	1964	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Vizcaya cuatro</i>	1964	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>España insólita</i>	1964	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Los oficios de Cándido</i>	1965	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de
<i>Madrid la puerta más cordial</i>	1967	JAVIER AGUIRRE	PABLO, Luis de

Tabla 1. Filmes de Javier Aguirre con música de compositores de la Generación del 51 (fuente: elaboración propia)

11. Tanto el lenguaje *atonal* como el *dodecafónico* pertenecen a las corrientes musicales que revolucionaron la armonía tradicional durante las primeras décadas del siglo XX. Fue el compositor austriaco Arnold Schönberg en la década de 1920, quien elaboró la teoría sobre la técnica dodecafónica, que consiste en un sistema de composición donde las doce notas de la escala cromática tienen la misma importancia, sin que ninguna domine sobre las demás. Por otra parte, la *atonalidad* (en oposición a la tonalidad), es un lenguaje que carece de jerarquías tonales y no se rige por las mismas reglas armónicas del sistema tradicional de acordes mayores y menores.

De alguna manera, la participación en el ámbito audiovisual de este grupo de músicos, donde la versatilidad del lenguaje como cualidad será llevada a las más altas cotas, responde al hecho de que hacer bandas sonoras fue para ellos un gesto de modernidad, tal como proclama Celsa Alonso (2009: 332) sobre otros compositores, como el maestro Francisco Alonso. Pero también, se corresponde con cierta organicidad histórica que tiene que ver con el resultado de la trayectoria que la vanguardia española realizó en el ámbito de lo que se conoce como *música pura*.¹²

Tras el asentamiento de la vanguardia y la cristalización de alguno de sus logros, se procede a un nuevo cambio de paradigma estético [...]. El individualismo se acentúa todavía más y se acomete una vuelta a la tradición como elemento sobre el que fundamentar la reforma del lenguaje artístico. Este recorrido, es resumible en el trinomio Tradicionalismo-Vanguardia-Tradición. (López Estelche, 2013: 389).

El cine no es más que otra plataforma moderna donde se desarrollan lenguajes musicales que van, desde la vanguardia, a la más tradicional de las expresiones estéticas. Esta plasticidad que se le pide a la música responde a la esencia funcional de la *música aplicada* y su credo fundamental: apelar a los poderes secretos del sonido y su influencia manipulativa en la percepción humana, ya sea por cuestiones psicológicas, biológicas o culturales. Para ello, la música deberá reencarnarse en un sinfín de formas y expresiones, sean estas de vanguardia o no.

Es en este maremágnum donde nos encontramos con el trabajo de Aguirre y De Pablo que suma, hasta donde tenemos registrado, un total de trece proyectos audiovisuales, entre ellos, el primer largometraje del director con carácter documental: *España insólita* (1964). En una entrevista acerca del oficio y experiencia en el documental, el compositor respondía:

Al principio hice documentales de tipo turístico, documentales sobre Córdoba o sobre lo que fuese. Hasta hacer documentales (estoy hablando claro está, sobre la música) de promoción industrial. Es una cosa que yo no sé si sigue existiendo, me imagino que sí. Es un mundo muy particular [...]. Muchas compañías constructoras que hacen carreteras, que hacen pantanos, o cosas de ese estilo... que hacen fundición, compañías de industria pesada podríamos decir, hacían muchas veces un pequeño corto que les servía de propaganda para poderlo mandar aquí o allá, para demostrar lo bien que hacían las cosas. Entonces estos documentales se los encargaban a un realizador, y ese documental tenía que tener una música. Bueno, yo entré en ese mundo porque tenía un amigo que era productor de ese tipo de documentales industriales. (Vesga, 2015: 522).

De esta suerte, los primeros pasos de Luis de Pablo en el mundo de las bandas sonoras en 1956 fueron de la mano de cortometrajes de tipo documental como *Historia en la Costa del Sol* de Jesús Fernández Santos, o *Los jardines de Granada* de

12. Con el concepto de *música pura* nos referimos, por oposición a la *música aplicada* al audiovisual, fundamentalmente a obras musicales instrumentales, no condicionadas por una funcionalidad ajena a la propia música.

José Manuel García de la Rasilla. Más adelante, Elías Querejeta, uno de los productores y cineastas fundamentales para el cine de autor en España, le ofrecería crear música para los largometrajes que producía. Gracias a sus trabajos en la pantalla, el músico bilbaíno pudo permitirse costear su formación y asistir a cursos como el que dictó la pianista Margot Pinter,¹³ quien le daría las primeras noticias de las actividades vanguardistas de la Escuela de Darmstadt (Vesga, 2015: 186). Los cursos de verano de la ciudad alemana celebrados entre 1946 y 1955 dieron difusión a las últimas técnicas y corrientes estéticas del siglo XX. Su trascendencia radica fundamentalmente en que fueron una plataforma para la propagación, desarrollo y formación en las vanguardias musicales. Jóvenes compositores de toda Europa acudieron para actualizarse y profundizar en su oficio. Luis de Pablo fue uno de sus estudiantes asiduos. “La música de Luis de Pablo podría ser llamada aleatoria, concreta, serial, dodecafónica... él prefiere no ponerle un nombre. Es enemigo de las etiquetas. Se define a la vanguardia en todo aquello que suponga poder ser contemporáneo del futuro”.¹⁴

Para dimensionar mejor el trabajo que el compositor realizó dentro del mundo del cine, se puede articular su producción en tres etapas: de 1957 a 1964, cuando trabajó sobre todo en cortometrajes de tipo turístico y de promoción industrial; de 1964 a 1970, cuando realizó los primeros largometrajes con la productora Elías Querejeta; y de 1972 a 1982, tras un periodo de dos años en el extranjero regresó a España donde aceptó encargos musicales para el audiovisual motivado por razones económicas (Vesga, 2015: 186).

Su recorrido en la *música aplicada* durante un total de 25 años –prácticamente a dos producciones y media por año– está frecuentemente ligado al cine de autor dada su relación con la productora de Querejeta. Una realidad que le permitió materializar bandas sonoras, siempre con un espíritu experimental desde el punto de vista conceptual, estético y creativo, sin renunciar a su firma personal y cultivando una gran versatilidad:

Así, por ejemplo, en algunas secuencias de *El espíritu de la colmena*, el viento precede a la música cuando ésta pretende reforzar la sensación de abandono. Y si nos acercamos a los trabajos que [Luis de Pablo] realizó en largometrajes como *El sonido de la muerte* (o *El sonido prehistórico*, 1965) dirigido por José Antonio Nieves Conde, el mismo año que realizó la banda sonora de *La caza*, veremos la versatilidad del autor y cómo en un corto periodo de tiempo varía el material sonoro, la estética y los presupuestos temáticos. O el caso de *La busca* (1966) dirigida por Angelino Fons donde se plasma el reciclaje de estéticas y propuestas sonoras para películas distintas separadas por un año de diferencia. (Vesga, 2015: 188).

13. Margot Pinter fue una importante pianista de carrera internacional, docente, centrada fundamentalmente en repertorio contemporáneo. Dictó cursos frecuentemente en España a mediados del siglo XX e impulsó a muchos compositores que iniciaban sus pasos en la vanguardia.

14. *Déjame hablar* (2020), de Samuel Alarcón: cortometraje sobre la obra del compositor Luis de Pablo (minuto, 0:00:43 a 0:01:01)

Entre sus más de 60 producciones audiovisuales, donde constan al menos 33 largometrajes y 25 cortometrajes, el documental supone un porcentaje importante, como muestra la Figura 1, un 36% de su producción total, predominando las composiciones para ficción y un 5% para cine experimental:

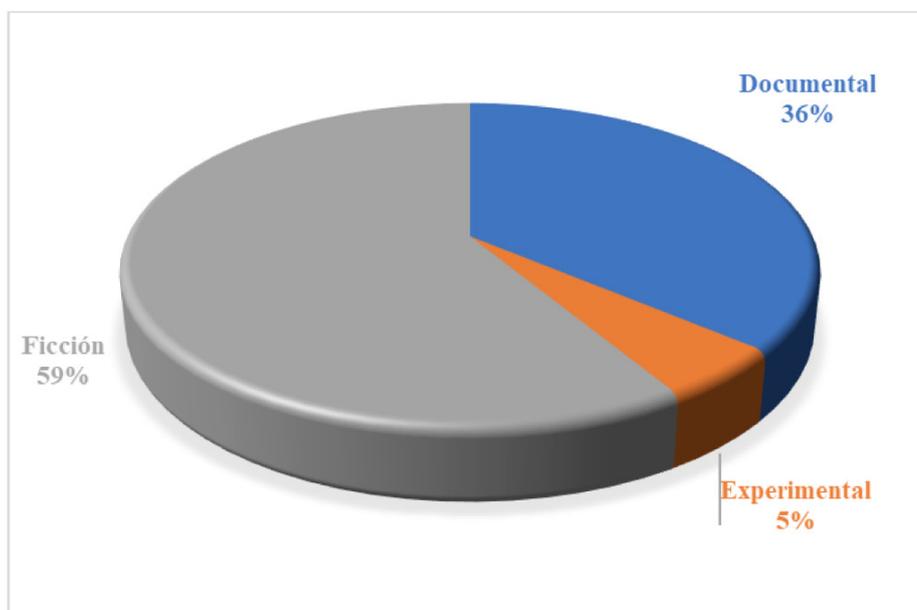


Figura 1. Composiciones musicales cinematográficas de Luis de Pablo.

(fuente: elaboración propia).

Para Luis de Pablo, el género documental no solamente es una forma recurrente que le proporciona actividad en el audiovisual, sino que representa una plataforma para desarrollar conceptos creativos fuera del cine de ficción, donde la música amplía su funcionalidad mientras se enriquecen las propuestas creativas que van más allá de los tópicos cinematográficos de la banda sonora. Por ejemplo, sonorizar una secuencia documental de una fábrica, donde la música debe transmitir y reforzar conceptos como *innovación*, *competitividad* o *tecnología avanzada*, llaman al artista a realizar una reflexión imaginativa del uso de los elementos musicales, para dar forma coherente a la propuesta sonora en un lenguaje abstracto como puede ser el de la música instrumental.

Por otra parte, Aguirre se proyecta como un gran compañero en el ámbito cinematográfico. Comparte con De Pablo cierta búsqueda de autonomía frente a la opinión externa de su obra en los andamios de la industria. El cineasta respondía sobre sus actividades en lo que bautizó como *Anticine*, en una entrevista para el diario *El País*:

Cuando un productor con el que yo había trabajado bastante se enteró de que había hecho una película, *Voz*, que era una vela consumiéndose durante hora y media,

dejó de llamarme. A partir de entonces empecé a hacer mis películas en total libertad, sin pensar para nada en el público, sino simplemente en lo que me gusta a mí, que es experimentar. Y estoy en la época en que hago películas por completo sin pensar en el público, es decir, todo lo contrario, a aquello del cine normal. Cuando empecé a hacer cortos tampoco me importaba el público porque con los cortos daba igual. Hacía lo que me gustaba y tuve bastantes premios y cosas de esas. Mi primer corto, *Tiempo dos*, de 1960, era ya un experimento.¹⁵

En su segundo cortometraje, *Pasaje tres* (1961), se incorporaría la firma de Luis de Pablo, a quien se le pidió utilizar un lenguaje de vanguardia que se encarnó en una partitura de música concreta. Esta pieza audiovisual recoge comentarios notables como el del escritor uruguayo Mario Benedetti publicado en la web del director donostiarra:

El tiempo del resorte de este testimonio removedor, y lo es aunque algunos pantallazos parezcan recoger quietudes, inmovilidades. El contrapunto mezcla gentes y quehaceres de los tres pueblos, pero éstos, más que realidades contiguas, simbolizan tres etapas, tres lapsos de una misma comunidad. El lenguaje cinematográfico es aquí de una indudable eficacia, y también lo es la banda sonora, que hace aún más nítido el cotejo.¹⁶

Por consiguiente, el cine de Aguirre se constituye como “un generador de arte y una corriente irrefrenable de indagar en oscuros espacios y consolidar elementos sensitivos por encima de lo simplemente argumental” (De Dios, 2009: 405). Aguirre es considerado por Luis de Pablo como uno de los directores que han colocado el trabajo de la creación musical al mismo nivel del trabajo de creación con la plástica¹⁷.

Paralelamente, los sesenta supusieron, para De Pablo, una copiosa producción dentro de su música de concierto: obras para orquesta, cámara, instrumentos solistas, música electroacústica para cinta magnética y otras plantillas instrumentales entre las que podemos destacar *Radial* (1960), *Prosodia* (1962), *Tombeau* (1962-63), *Recíproco* (1963), *Escena* (1964), *Ein Wort* (1965), *Mitología I* (1965), *Iniciativas* (1965-66), *Módulos II* (1966), *Imaginario I y II* (1967), *Protocolo* (1968), *Por diversos motivos* (1969), *Quasi una fantasía* (1969), *We* (1969-70), o para teatro como *El perro del hortelano* (1963)¹⁸.

Y es precisamente toda esta amalgama de trabajos creativos dentro del universo no-audiovisual de Luis de Pablo, la que servía al autor de centro de gravedad y laboratorio personal para su evolución como compositor. Si analizamos su trabajo en esta década de madurez creativa, observaremos el trasvase de las características

15. Galán, D. (27 de julio de 2015). Entrevista a Javier Aguirre: Recovecos de un experimentador. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/07/26/actualidad/1437932147_682861.html (Consultado por última vez, el 16 de febrero de 2023).

16. Aguirre, J. (sin fecha). Anticine. Javier Aguirre. Cine Experimental. Disponible en: <http://www.javieraguirre-anticine.com/pasajestres.html> (Consultado por última vez, el 17 de febrero de 2023).

17. *Déjame hablar* (2020), de Samuel Alarcón.

18. Catálogo de obras extraído de Volder, P. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas* (pp.181-252), Madrid: Fundación Autor.

de su actividad compositiva a la música audiovisual, en la medida en que plantillas instrumentales, estética, recursos técnicos, planteamientos estilísticos, discursos melódicos, conceptos armónicos, etc., discurren también, de alguna forma, en documentales y películas donde firma la banda sonora musical. Y aunque la praxis fílmica le exige al autor alejarse, en ocasiones, del lenguaje de las vanguardias en pro de una funcionalidad coherente, acorde con la necesidad narrativa de turno, este ejercicio le supuso desarrollar una gran versatilidad, mas no el divorcio de su personalidad creadora que se percibe en cada uno de los textos audiovisuales, a pesar de que muchas bandas sonoras puedan plantearse en términos más tradicionales desde el punto de vista del lenguaje musical. Un ejemplo de versatilidad y heterogeneidad en el diseño conceptual sonoro es precisamente *España insólita* (1964) de Javier Aguirre. Una hora y veintisiete minutos donde apenas hay lugar para secuencias que prescindan de la música, ya sea esta de Luis de Pablo (música extradiégica o incidental) o popular preexistente (música diégica generalmente) perteneciente a cada una de las zonas que el documental recorre.

***España insólita* (1964), de Javier Aguirre**

La década de los sesenta dio a luz a los *nuevos cines* y a sus lenguajes; a las políticas más aperturistas de José María García Escudero en la dirección general de Cinematografía y Teatro; a valientes vanguardias musicales y a los grupos que las divulgaban como el grupo Nueva Música, Música Abierta, Tiempo y Música, Alea, etc. Los objetivos de las cámaras coleccionaban imágenes para enseñarle al mundo lugares remotos en una época en la que el turismo aún no se había masificado. Entonces aparecen documentales como por ejemplo *Mondo Cane* (1962), ya mencionado, o *España insólita* (1964), de Javier Aguirre.¹⁹

Este último es un documental turístico que reúne los ingredientes para una pieza audiovisual de gran altura, cuyas costuras se constituyen de un breve recorrido por las fiestas y las gentes sencillas de una *España insólita*. El filme está nutrido de textos poéticos y profundos a cargo de voces en *off* masculinas y femeninas, describiendo e hilvanando una narrativa pausada. Su fotografía se compone de imágenes que se recrean en la belleza de los lugares y en una cotidianidad sencilla, resaltando exteriores realmente artísticos con el uso de panorámicas y planos generales. A través de planos medios y primeros planos destaca las actividades de la gente que habita esta tierra. Factores como el encuadre, la composición, la iluminación y el movimiento dentro de la toma, trazan una narrativa documental que expresa una fuerza contenida activando emociones empáticas. La música se entreteje con cantos populares, folklore, y las partituras de un Luis de Pablo muy versátil. La banda sono-

19. El año de publicación del documental difiere en las diversas fuentes consultadas. He optado por mantener el año que el propio director publica en su web: <http://www.javieraguirre-anticine.com/largometrajes.html> (Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023). El filme está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VPrOmiPSYkU> (Consultado por última vez, el 17 de febrero de 2023).

ra está diseñada prácticamente en su totalidad por música que comparte espacio con esas voces en *off*, breves silencios majestuosos, algunos diálogos y sonidos ambiente que discurren en momentos puntuales. El director le da una importancia sustancial a la música, no solo por su presencia en escena, sino también por los diversos momentos en los que se detiene a explicar algunos géneros musicales, sus instrumentos y origen, según la zona geográfica de la Península en donde se detenga. En 1965 el director, productor, crítico y guionista de cine José Luis Garci describía el documental de este modo:

Javier Aguirre, en su primer filme, ha marcado una ruta -una gran vía- para la cinematografía española. Hasta ahora, ¿qué se había hecho para ilustrar nuestro país en el celuloide? Nada [...]. Aguirre ha penetrado en la seca y fría España de Azorín, en la analfabeta de Unamuno, en la sobria y escéptica de Baroja, en la apaletada pobre -bueno, pobre era a juicio de todos- de Eugenio Noel. ¿Qué hubieran dicho, allá por el 98, aquellos hombres que querían españolizar nuestras duras raíces, ante este medio de difusión? Creo, honradamente, que *España insólita* vale por bastantes libros [...]. Si tuviera que inclinarme por una virtud, escogería su sinceridad. ¡Qué diferencia con el *Mondo Cane*, de Jacoppetti! Al lado de la hipocresía y mezquindad de "MC", enfrenta Aguirre una honradez impresionante, tanto de cara al productor, como de cara al público. Creo que pocas veces se ha dicho de un filme que tal o cual situación es ficticia; que ha sido reconstruida.²⁰

Hasta 34 regiones se pueden contar en el documental. La *España insólita* de Aguirre empieza en el parque natural valenciano de la Albufera y transita por las montañas de Galicia, Soria, la Feria de Sevilla, la festividad de las Fallas de Valencia, Arcos de la Frontera en Cádiz, San Sebastián, Málaga, Navarra, Lanzarote, Granada, Ibiza, la Alpujarra Granadina, Barcelona, etc. Y cada una de las imágenes exóticas en tono sepia de esta otra España está ambientada, ya sea por la música extradiegética de Luis de Pablo o, a modo diegético, por cantos populares pertenecientes al folklore de cada región. En la Tabla 2 podemos ver detallada la ficha con los datos técnicos de la película:

20. Aguirre, J. (sin fecha). Anticine. Javier Aguirre. Cine Experimental. *Disponible* en: <http://www.javieraguirre-anticine.com/espanainsolita.html> (Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023). En cuanto al término *Generación del 98*, es el nombre con el que se conoce al grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles nacidos entre 1864 y 1876, afectados por la crisis que desencadenó la derrota en la guerra entre España y Estados Unidos y la consiguiente pérdida de Puerto Rico, Guam, Cuba y Filipinas en 1898, entre otros factores sociales, políticos y económicos. Autores como Unamuno, Ganivet, Baroja, Azorín, Maeztu, los Machado, Valle-Inclán, Benavente, entre otros, conforman esta generación.

<i>Argumento</i>	Vicente A. Pineda
<i>Guión</i>	Vicente A. Pineda y Javier Aguirre
<i>Comentario/texto</i>	Dionisio Ridruejo
<i>Música</i>	Luis de Pablo
<i>Director de fotografía</i>	Manuel Rojas
<i>Decoración y ambientación</i>	Román Calatayud
<i>Montaje</i>	Antonio Ramírez
<i>Ayudantes de dirección</i>	José Luis P. Tristán, Gonzalo Sebastián de Erice
<i>Operador 2ª unidad</i>	Luis Cuadrado
<i>Jefe de producción</i>	Jesús R. Folgar
<i>Productor ejecutivo</i>	Gerardo Marote
<i>Segundo operador</i>	Raúl P. Cubero
<i>Laboratorios</i>	Cinematiraje Riera
<i>Con las voces de</i>	María Cuadra - Manuel Dicenta - Julia Gutiérrez Caba - Carlos Lemos - Francisco Rabal - Fernando Rey - Paquita Rico - José María Rodero - Lina Rosales
<i>Canta</i>	Jarrito
<i>Producción</i>	Eurofilms
<i>Color.</i>	1964

Tabla 2. Ficha técnica de *España insólita* (1964), de Javier Aguirre.

(fuente: <http://www.javieraguirre-anticine.com/espanainsolita.html>

Consultado por última vez, el 15 de febrero de 2023).

La partitura del documental incluye un verdadero ejercicio de versatilidad, obteniendo como resultado un abanico heterogéneo que incluye tonalidad y atonalidad; plantillas instrumentales de cámara y orquestal con agrupaciones heterodoxas; tímbricas variadas de cuerdas, vientos y percusión. Todos, elementos articulados de tal manera que amplían la conexión emocional con el espectador despojándolo de cualquier incertidumbre a nivel comunicativo. La música dirige constantemente las percepciones para completar y reforzar el significado de cada secuencia. Encontramos música disonante, rápida y de ritmos irregulares, generando tensión en algunos fragmentos donde el relato se centra en la actividad de la caza, o describe costumbres ancestrales relativas a la siembra; música *serena*, que dibuja melodías ondulantes de tempo lento interpretadas por arpa y flauta, o cuarteto de cuerdas *cantabile*, acompañando procesiones nocturnas. Preludiada con varios golpes de platillos, en la secuencia dedicada a la costa (minuto: 0:20:44), donde anuncian las ciudades de Málaga, Benidorm y San Sebastián, sol y arena representan lo que en el documental tildan de “la España superficial”. Es interesante observar cómo el material sonoro utilizado en estos fragmentos será reciclado parcialmente en otras

producciones de tipo ficcional como *La madriguera* (1969) y *Ana y los lobos* (1973) de Carlos Saura. En ambos casos, se *reciclará* la sonoridad, ralentizando el tempo e invirtiendo la dirección melódica (de descendente a ascendente), pero manteniendo la fórmula rítmica con la misma textura y plantilla instrumental (como se observa en la Figura 2). Lo llamativo es que este fragmento y sus variaciones, representan aspectos o situaciones *superfluas* en cada una de las escenas que acompañan en los tres filmes, independientemente de que el género sea documental o dramático. En términos musicales, “se compone de presupuestos armónicos principalmente tonales, interpretados en un sintetizador que utiliza timbres de piano, campanas y órgano; un vibráfono y un cuarteto de cuerdas cuyo dibujo melódico se compone de figuraciones simples en ritmo lento”. (Vesga, 2016: 251).

The image shows a musical score for the beginning of the main theme of *La madriguera*. The score is written for six instruments: Vibrafono, Sintetizador, Violín (two staves), Viola, and Violonchelo. The tempo is marked as $J = 60$. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Vibrafono part has a rest followed by a chord. The Sintetizador part has a rest followed by a chord. The Violín parts play a melodic line starting with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note, with a *mp* dynamic marking. The Viola and Violonchelo parts have rests. The word "Instrument" is written below the Vibrafono staff.

Figura 2. Transcripción del inicio del tema principal de *La madriguera*.

(fuente: partitura extraída de Vesga, 2015: 250).

La relación existente entre estos filmes (*La madriguera*, *Ana y los lobos* y *España insólita*) radica en este fragmento de estructuras musicales de similar sonoridad, no solo por su instrumentación, sino también, por las figuraciones (corcheas, negras y blancas) que conforman fórmulas rítmicas sencillas. Éstas dibujan motivos melódicos, construyendo una intertextualidad donde podemos encontrar un patrón sonoro de firma depablina, es decir, la forma única en la que el compositor concibe un concepto (en este caso el de la *frivolidad*) y lo plasma musicalmente a través de estos elementos, en la banda sonora de los tres filmes. Su aplicación en cada una de

las escenas invita a detenernos en la idea de que ficción y documental, hasta donde hemos investigado, posiblemente utilizan la música de forma muy similar en el caso de la experiencia del compositor vasco.

Si realizamos una panorámica de las películas de ficción en las que participó Luis de Pablo en la década de 1960, encontraremos un comportamiento similar al que observamos en la *España insólita* de Aguirre; es decir, una combinación y alternancia entre lenguaje vanguardista y estética tradicional. En la Tabla 3 reflejamos la lista de estos filmes.

PELÍCULA	AÑO	DIRECTOR
<i>El hombre del expreso de oriente</i>	1961	BORJA MORO
<i>Playa insólita</i>	1962	JAVIER AGUIRRE
<i>El próximo otoño</i>	1963	ANTONIO ECEIZA
<i>Feria en Nueva York</i>	1963	JOSÉ CÁRDENAS Y CRUZ NOVILLO
<i>Documento sobre la industria de los Huarte</i>	1963	NÉSTOR BASTERRECHEA
<i>Crimen de doble filo</i>	1964	JOSÉ LUIS BORAU
<i>El misterioso señor Van Eyke</i>	1965	AGUSTÍN NAVARRO.
<i>De cuerpo presente</i>	1965	ANTONIO ECEIZA
<i>La caza</i>	1965	CARLOS SAURA
<i>Los oficios de Cándido</i>	1965	JAVIER AGUIRRE
<i>El sonido de la muerte</i>	1965	JOSÉ ANTONIO NIEVES CONDE
<i>La busca</i>	1966	ANGELINO FONS
<i>El último encuentro</i>	1966	ANTONIO ECEIZA
<i>Peppermint Frappé</i>	1967	CARLOS SAURA
<i>Javier y los invasores del espacio</i>	1967	WILHEM ZIENER
<i>La madriguera</i>	1969	CARLOS SAURA
<i>Los desafíos</i>	1969	VÍCTOR ERICE, CLAUDIO GUERÍN, JOSÉ EGEA

Tabla 3. Películas de ficción con música de Luis de Pablo, de la década de 1960.

(fuente: elaboración propia).

En el caso del fragmento instrumental de *España insólita* al que nos referimos, variado para ser usado posteriormente en los dos filmes de Saura, podemos observar que en *La madriguera* (1969) acompaña dos escenas relacionadas con la pareja protagonista y su hogar, representando un amor vacío y superficial. La música aporta a las escenas un ambiente frívolo cuya sonoridad resulta ficticia, quizás por la elección tímbrica donde no saca mayor partido a las posibilidades melódicas. “El color sono-

ro está enfocado al efectismo a nivel tímbrico, es decir, buscando el uso colorista del instrumento cuyas sonoridades son cercanas a las de la música instrumental ligera” (Vesga, 2015: 251). Esta estructura pretende representar una relación que diariamente vive una farsa, una felicidad tópica y superficial. En la Figura 3 podemos observar la sencillez de las fórmulas rítmicas y del planteamiento armónico:

The image shows a musical score for the piece 'La madriguera'. It features two staves at the top: Vibraphone (Vib.) and Synthesizer (Sint.). The Vib. staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Sint. staff has a bass clef and the same key signature. The time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 90. The score consists of four measures. The first two measures are circled in red, and the last two are circled in blue. The Vib. part plays a simple melodic line with eighth notes and quarter notes. The Sint. part provides harmonic support with chords and single notes. Below the Vib. and Sint. staves are four empty staves for Violin I (Vln.), Violin II (Vln.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.), indicating that the piece is primarily for vibraphone and synthesizer.

Figura 3. Transcripción del desarrollo del tema principal *La madriguera*

(fuente: partitura extraída de Vesga, 2015: 288)

Entre tanto, en *Ana y los lobos* (1973), donde Carlos Saura reutilizará el mismo material sonoro aplicado en *La madriguera*, el fragmento se incluirá como música diegética y como *leitmotiv* del personaje protagonista en cuatro escenas. Ana, en sus momentos de soledad y distracción, enciende una pequeña grabadora para relajarse, mientras oye esta pieza que, por la sencillez de su dibujo melódico y de sus relaciones armónicas, se puede considerar un tema de *fácil escucha* (Vesga, 2015: 289), como podemos observar en la Figura 4, donde se presenta una breve variación rítmica con respecto a la partitura reflejada en la Figura 3, pero que básicamente se constituye de los mismos acordes:

The image shows a musical score for three instruments: Vibrafono, Sintetizador, and Piano. The Vibrafono part is in the treble clef and has a melodic line with a red oval highlighting a specific phrase. The Sintetizador part is in the middle and has a harmonic accompaniment with chords and a steady bass line. The Piano part is in the bottom and is mostly silent, indicated by rests.

Figura 4. Transcripción del tema B de *Ana y los lobos*

(fuente: partitura extraída de Vesga, 2015: 288)

Este material sonoro actúa de la misma forma en el documental de Aguirre: el discurso musical se articula en tres planos donde una especie de vibráfono describe la melodía principal, sobre una cama de cuerdas que esboza la armonía, marcada por una percusión constante de ritmo ternario. La melodía está edificada sobre patrones rítmicos sencillos cuyas figuraciones, blancas, negras y corcheas, tejen la misma estética que percibimos en los filmes de Saura. Este código depabliano que pretende expresar *superficialidad*, *trivialidad*, *banalidad*, etc., contribuye a la manipulación interpretativa del espectador. Es decir, la música es el vehículo que sublima la ambigüedad perceptiva, regodeándose con ironía en lo que se presenta como frívolo, a la par que acompaña imágenes de jóvenes disfrutando de la playa, mujeres en bikini, palmeras y gentes en sus yates de lujo dándose un baño. Previamente la voz en *off* recalca:

Salimos de golpe a la España superficial, esto es, a la que se ve y se vive en nuestro tiempo y desde luego, Málaga, Benidorm, la Costa Brava, San Sebastián, Laredo... el paisaje natural soberbio, el clima suave, las grandes construcciones que surgen por todas partes y los restos monumentales del país viejo que persiste en su belleza. Hay un aire sensual, distendido y estimulante. Es la otra España. Detrás de estas amabilidades imagínense las fábricas, los campos labrados, las ciudades crecientes... Es la España que vive y desea vivir cubriendo esa que acabamos de ver inclinada sobre la muerte. (0:19:12 a 0:20:14).

La música de *España insólita* (1964) refleja un empleo variado, inventivo e imaginativo dentro del documental. No satura las imágenes a pesar de su continua presencia en el minutaje de la cinta, fusiona significados mientras une las tomas a través de su propia continuidad estética, liberando al filme de un literalismo excesivo, y suscribiendo la posibilidad de generar múltiples emociones y una yuxtaposición interpretativa.

Conclusiones

Tras el repaso a algunos ejemplos en los que participaron diversos compositores de la Generación del 51, observamos que el documental es un género audiovisual que en muchos casos favoreció el uso de las vanguardias musicales en España debido a su lenguaje innovador, a veces distante de los manierismos que ya a mediados del siglo XX se habían fraguado en las bandas sonoras. Códigos precocinados, clichés y todo tipo de estrategias desde el punto de vista creativo, que utilizan la composición musical como herramienta eficaz de manipulación perceptiva y emocional, dentro de la narrativa audiovisual. Narrativa en ocasiones abocada a constructos culturales, retroalimentados en una endogamia que empobrece el discurso, por la repetición de los elementos y estructuras musicales.

Muchos documentalistas y cineastas de los *nuevos cines* encontraron en las vanguardias musicales del pasado siglo una sonoridad expresiva novedosa. Quizás, porque el documental no estaba tan necesitado de un discurso musical al uso, dada su naturaleza informativa, donde la subjetividad perdía presencia en pro de una objetividad parcial que asomaba a la realidad, tal como sucede, a merced de la aleatoriedad y entropía de la vida misma y de las conductas humanas. Si por esta razón se prestó el documental para la vanguardia musical, es una cuestión en la que es necesario seguir profundizando.

Con todo, el documental sirvió como plataforma para los compositores de vanguardia en torno a la década de 1960. En este artículo tratamos un caso concreto, especialmente interesante por la esencia que ambas personalidades -director y compositor- compartían: inquietud, ímpetu y admiración (fervor quizás) por el arte de vanguardia y por la experimentación²¹. En el caso de Luis de Pablo, imprime las intenciones narrativas y expresivas que se le pide a la música completar, sin renunciar a su personalidad creativa. Los ejemplos analizados en los tres filmes revelan no solamente una reutilización de los elementos sonoros, sino también una tipificación cultural de éstos por parte del compositor y de ambos directores, al asociar el mismo material musical a un concepto concreto como es el de la *banalidad*.

En definitiva, a través del análisis del trabajo entre Aguirre y De Pablo podemos observar cómo los *nuevos cines* y las *vanguardias musicales* se miran frente a frente para utilizarse, recrearse en la experimentación y descubrir un mundo imaginativo que potencia y enriquece el discurso artístico del audiovisual.

21. Para ampliar la concepción con respecto a la vanguardia de Javier Aguirre, véase: Aguirre, J. (sin fecha). Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anticine. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine--0/html/ff8d02a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_ (Consultado por última vez, el 18 de febrero de 2023).

Referencias Bibliográficas

- Alonso, C. (2009). De la zarzuela a la revista de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República. En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp.305-332), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Adorno, T. y Eisler, H. (1981). *El cine y la música*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Aguirre, J. (sin fecha). Anticine. Javier Aguirre. Cine Experimental. Disponible en: <http://www.javieraguirre-anticine.com/espanainsolita.html>
- Aguirre, J. (sin fecha). Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anticine. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vanguardia-y-experimentacion-a-proposito-de-mi-anticine--0/html/ff8d02a6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_
- Barroso, J. (2009). *Realización de documentales y reportajes*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Corner, J. (2002). Sounds real: music and documentary. *Popular Music*, 21(3), 357-366. Cambridge.
- De Dios, J. (2009). ¿Espectro? ¿Siete? En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp.403-408), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Fubini, E. (2006). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.
- Galán, D. (27 de julio de 2015). Entrevista a Javier Aguirre: Recovecos de un experimentador. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2015/07/26/actualidad/1437932147_682861.html
- Gregori, A. (2009). *El cine español según sus directores*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hinojosa, L. (sin fecha). 138 (Historia natural). Disponible en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/138-historia-natural>
- Lahoza, I. (2018). *La música ambiental: definición, creación y análisis*. Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Lázaro, J. A. (2016). *La música en la obra y praxis fílmica de Víctor Erice*. Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Rey Juan Carlos de Madrid.
- Lluís i Falcó, J. (2005). Compositores clásicos en el cine español. En M. Olarte (ed.), *La música en los medios audiovisuales* (pp.317-342), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- López González, J. (2012). Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX. En T. Fraile y E. Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp.41-60), Sevilla: Arcibel Editores.
- López Estelche, I. (2013). *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Oviedo: Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo.

- López Gómez, L. (2021). La música en el cine documental franquista en la guerra civil española. En I. Matía y E. Torres (eds.), *Detrás de la Imagen: cine, canción y baile en España (1931-1959)* (pp.46-61), Madrid: Ediciones Complutense.
- Padrol, J. (2009). La música de cine: ¿un método de la innovación y de experimentación de la música contemporánea o un sistema rápido para canalizar la creatividad de los jóvenes compositores formados en el conservatorio? Aproximación al caso español, italiano, francés e inglés. En M. Olarte (ed.), *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española* (pp.15-38), Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Padrol, J. (2012). Cine documental italiano años 50: ¿cine perdido? ¿músicas perdidas? En T. Fraile y E. Viñuela (eds.), *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp.289-306), Sevilla: Arcibel Editores.
- Sánchez, V. (2013). *La banda sonora musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-1969)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Tagg, Ph. (2012). *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Music Scholars' Press.
- Vesga, C. (2015). *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Madrid: Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- Vesga, C. (2021). Robert Gerard: música cinematográfica y espejo en el exilio. En I. Matía y E. Torres (eds.), *Detrás de la Imagen: cine, canción y baile en España (1931-1959)* (pp.211-231), Madrid: Ediciones Complutense.
- Volder, P. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Fundación Autor.

Filmografía

- España insólita* (1964), de Javier Aguirre.
La madriguera (1969), de Carlos Saura.
Ana y los lobos (1973), de Carlos Saura.
Déjame hablar (2020), de Samuel Alarcón.

A música da Revolução em *As armas e o povo*

Tiago Fernandes*

Resumo: Neste artigo pretendo analisar a banda musical de *As armas e o povo*, um filme colaborativo assinado pelo Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica e filmado entre o 25 de abril e o 1º de maio de 1974, em pleno arranque da Revolução dos Cravos. O objetivo nuclear desta investigação será refletir sobre o papel central da música de intervenção na narrativa do filme em questão e de que forma contribui para uma escuta diferenciada e para uma ressignificação das imagens registadas pelos vários autores envolvidos na produção da obra.

Palavras-chave: música; cinema português; Revolução; intervenção.

Resumen: En este artículo pretendo analizar la banda musical de *As armas e o povo*, película colaborativa firmada por el Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica y filmada entre el 25 de abril y el 1 de mayo de 1974, en la en medio de la Revolución de los Claveles. El objetivo central de esta investigación será reflexionar sobre el papel central de la música de intervención en la narrativa de la película en cuestión y cómo contribuye a una escucha diferenciada y a una resignificación de las imágenes registradas por los diversos autores involucrados en la misma. producción de la obra.

Palabras clave: música; cine português; Revolución; intervención.

Abstract: In this article I intend to analyze the musical band of *As armas e o povo*, a collaborative film signed by the Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica and filmed between the 25th of April and the 1st of May 1974, in the midst of the Revolution of Carnations. The core objective of this investigation will be to reflect on the central role of intervention music in the narrative of the film in question and how it contributes to a differentiated listening and to a re-signification of the images recorded by the various authors involved in the production of the work.

Keywords: music; Portuguese cinema; Revolution; intervention.

* Instituto Politécnico de Bragança, Campus de Santa Apolónia, LabCom - Comunicação e Artes. 5300-253, Bragança, Portugal. E-mail: tiago.fernandes@ipb.pt.

Résumé : Cet article se propose d'analyser la bande musicale d'*As armas e o povo*, un film collaboratif signé par le Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica et tourné entre le 25 avril et le 1er mai 1974, au début de la révolution des œillets. L'objectif principal de cette enquête sera de réfléchir sur le rôle central de la musique d'intervention dans le récit du film en question et comment elle contribue à une écoute différenciée et à une re-signification des images enregistrées par les différents auteurs impliqués dans la réalisation de l'oeuvre.

Mots-clés : musique ; cinéma portugais ; Révolution ; intervention.

Introdução

O filme *As armas e o povo* (1975) é uma obra fundamental da história do Cinema Português que tem um valor cinematográfico inquestionável, uma vez que documenta um momento muito importante da história social e política de Portugal. Na verdade, o facto de produzir um filme que regista os primeiros dias de um processo revolucionário que pôs um ponto final a um regime político ditatorial, autoritário, autocrata e corporativista (o Estado Novo), que vigorou ininterruptamente desde 1933 até 1974 e com António de Oliveira Salazar como principal protagonista, sucedido por Marcello Caetano enquanto Presidente do Conselho quando se dá a revolução, seria, por si só, uma premissa muito interessante para uma obra cinematográfica e justificaria um interesse imediato pela obra em questão.

Contudo, o filme em análise neste texto sobrepõe-se ao mero registo dos acontecimentos sociais ocorridos na época e assume-se como um objeto cinematográfico repleto de camadas – veja-se a utilização de imagens de arquivo a preto e branco conjugadas com imagens a cores captadas na época mencionada; os testemunhos de figuras de relevo político e cultural e, não menos importante, a banda musical composta por temas de vários artistas de intervenção portugueses e que são utilizadas no filme não apenas com o intuito de ornamentar as imagens captadas, mas igualmente de lhes dar novos significados ou reforçar aqueles que já estão presentes.

Contudo, antes de entrar na análise proposta, importa sublinhar que o filme começou a ser preparado no dia 29 de abril de 1974, numa reunião na sede do Sindicato Nacional de Profissionais de Cinema, em que a autodesignada Comissão de Profissionais de Cinema Antifascistas tomou a decisão de ocupar o Instituto Português de Cinema e os Serviços de Censura, que durante anos controlaram o que era exibido nas salas de cinema e que terão sido os primeiros a ser ocupados. (Cunha, 2021: 3)

Após anos de censura artística, onde muitos artistas de diversas áreas foram presos, torturados ou empurrados para o exílio, é natural que este momento de aparente abertura para uma nova época onde a palavra liberdade parecia assumir protagonismo, a decisão de produzir um filme coletivo, filmado sobretudo no primeiro Dia do Trabalhador (1º de Maio) vivido em democracia, mesmo que interpretada com esta distância temporal, permite adivinhar que havia uma ânsia enorme por

filmar os acontecimentos ocorridos na época e, simultaneamente, servir como “manifestação de unidade por parte do setor cinematográfico”, tendo ficado decidido que várias equipas se iriam distribuir pela cidade de Lisboa, mais concretamente:

Fernando Lopes, com Manuel Costa e Silva, filmaria a manifestação na Avenida Almirante Reis e no Largo do Areeiro; no percurso entre a Alameda D. Afonso Henriques e o estádio 1º de Maio estariam várias equipas, com Eduardo Geada, Monique Rutler ou José Fonseca e Costa (...). No estádio, Fonseca e Costa, com Elso Roque e Pedro Efe, ficaria responsável por filmar a tribuna de onde discursariam Mário Soares e Álvaro Cunhal. O filme incluiria ainda imagens de fora de Lisboa, captadas por Fernando Matos Silva no Barreiro, Artur Semedo no Funchal e José Sá Caetano em Setúbal. (Cunha, 2021: 3).

Na ausência de outra historiografia, a rigorosa análise levada a cabo por Paulo Cunha no *Dossier Pedagógico do Plano Nacional de Cinema* permite, com exatidão, entender que a produção do filme, levada a cabo em apenas 2 dias, não permitiu uma planificação muito aprofundada, mas surgia antes como uma ação, também ela, de teor revolucionário, onde uma arte que havia sido mal tratada durante os últimos anos, poderia finalmente soltar-se das amarras da censura e da perseguição sistemática a cineastas e outros artistas.

O objetivo seria exibir a obra nos anos seguintes, mas o filme nunca chegaria a estrear comercialmente. Por se tratar de uma obra colaborativa e, tal como o nome indica, estar dependente dos olhares de vários autores, na produção e pós-produção, o processo de finalização do filme seria prolongado por mais tempo do que seria expectável e não cumpriria o propósito inicial com que tinha sido pensado, sendo que se conhecem poucas exposições públicas: uma em 1977, no Festival de Cinema de Santarém, seguida de passagens esporádicas na Cinemateca a partir de 1980 (Baptista, 2020). Poderemos então considerar que o filme apenas chegou ao grande público após a digitalização levada a cabo pela Cinemateca, o seu lançamento em DVD e, no meu caso particular, quando foi exibido na televisão pública nacional (RTP) no dia 25 de abril de 2020, em pleno confinamento pandémico.

Dia 25 de Abril à noite, muitos de nós voltámos a essa experiência de televisão «comunitária», quando, às 22h, sintonizámos o mesmo canal e, todos juntos, embora separados e confinados, vimos do interior das nossas casas as multidões colossais que encheram as ruas há precisamente 46 anos. E, hoje, aí estão as mensagens nas redes sociais, os telefonemas e as videochamadas em que comentamos o filme que vimos e, sobretudo, em que partilhamos o que sentimos ao ver esse filme. (Baptista, 2020).

A partir desta citação de Tiago Baptista, aquando da exibição do filme na televisão nacional, em plena pandemia de Covid19 e quando a maior parte da população portuguesa estava confinada na sua habitação, encontramos algo que não pode ser

menorizado na experiência de análise desta obra, uma vez que se trata de um filme que convoca um momento muito particular da memória de todos aqueles que viveram os acontecimentos retratados no filme, mas também assume um significado especial para aqueles que, ainda não sendo nascidos na época em análise, conhecem os eventos retratados a partir da formação escolar mas, não menos importante, de um processo de pós-memória onde avós passam para os pais e para os netos as recordações da época em análise. Mas a realidade é que o filme em análise não tem a preocupação visível de se assumir como um documento histórico rigoroso e detalhado, revelando muito mais sobre quem o produziu e sobre as pessoas que participam no filme do que apenas sobre os acontecimentos relatados. Como já referido, foi produzido num contexto sociopolítico muito particular e que coincide com o último momento de um período ditatorial de 41 anos onde o Estado Novo prevaleceu em Portugal, e é importante contextualizar, em primeiro lugar, o panorama do Cinema Português na época em questão:

As contrariedades financeiras, ditadas pela pequena dimensão do mercado cinematográfico nacional, precipitaram a falência do sistema cinematográfico português no final dos anos 60. Isto levou a uma mudança de paradigma que esteve na origem do Centro Português de Cinema, uma cooperativa de cineastas, criada em 1969, que contou, nos três anos iniciais de funcionamento, com o apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian. (Cunha, 2021: 5).

Seria sobretudo este modelo, baseado numa lógica cooperativista, que prevaleceria nos anos subsequentes ao 25 de abril, assente sobretudo num modo de produção muito distinto das décadas anteriores e que colocava o cinema perante uma lógica de criação coletiva e, acima de tudo, militante, que permitiria uma documentação da sociedade portuguesa na época, mas também, simultaneamente, uma “intervenção política e social, ou seja, um tipo de “filmes que pretendia intervir construtivamente na transformação da sociedade através da denúncia de situações de injustiça ou discriminação social, económica, política ou cultural.” (Cunha, 2021: 5)

Desta forma, poderemos entender melhor o filme em análise enquanto obra cooperativista e uma espécie de metáfora para a união do sector cinematográfico, mas que se viria a assumir como um registo cinematográfico fundamental de um momento singular da história sociopolítica de Portugal:

As Armas e o Povo é um documento único, testemunho de um tempo excecional partilhado por quem é filmado e por quem filma, e em que cada frase e cada plano são uma explosão de sentimentos e de afirmações, emocionadas, de quem tem a certeza absoluta de que tudo seria possível dali para a frente. Exemplo brilhante do cinema militante europeu e latino-americano dos anos 70, o filme tem a dupla intenção de registar um presente com dimensão histórica e de estimular quem o visse a perceber que esse presente precisava de todos para se tornar futuro. (Baptista, 2020).

Partindo, então, do contributo de vários autores que registaram imagens e sons da revolução e dos dias subsequentes, como é o caso de Glauber Rocha, nome maior do Cinema Brasileiro que na época em análise se encontrava auto-exilado em Portugal, mas também de outros técnicos amadores e profissionais, o filme retrata os acontecimentos políticos e sociais desse período a partir da conjugação de vários olhares muito particulares, mas que partilham o mesmo interesse pelos acontecimentos retratados.

Música no cinema

Claudia Gorbman enuncia várias razões para a utilização de música em plena época do cinema mudo, que enumeramos de seguida:

- A música já era utilizada para acompanhar outros tipos de espetáculos;
- Mascarava o som do mecanismo de projecção;
- Tinha funções semióticas na narrativa;
- Harmonia rítmica da edição;
- A reverberação do espaço de exibição compensava a falta de profundidade da tela de projecção (Gorbman, 1987: 53).

Podemos então considerar que, mesmo sem uma tecnologia de som que permitisse exibir o som síncrono com as imagens projetadas, a música faz parte da experiência cinematográfica desde os seus primeiros anos e, essa constatação, deve ser tida em conta e valorizada, uma vez que, por si só, já justificaria a inclusão de música nos primeiros filmes sonoros – se pensarmos em *The jazz singer* (1927) de Alan Crosland, o primeiro filme com momentos sonoros síncronos exibido publicamente, os excertos sonorizados são em grande parte de momentos musicais ao piano. Esta relação entre o cinema e a música seria mantida durante as décadas seguintes, permitiria uma melhor definição de géneros cinematográficos e, inclusive, o aparecimento de outros – falamos, evidentemente, do musical, género que sem a banda musical não teria suporte – mas isso não quer dizer que esta camada fundamental de uma obra cinematográfica, a par com o som, elemento tão importante como a fotografia ou até a realização, tivesse merecido a atenção merecida por parte dos investigadores

a tecnologia de som tem tanto impacto na forma como os filmes são feitos e recebidos como a tecnologia de imagem; a banda som é uma área criativa tão fértil e

excitante como qualquer outra no cinema, mas a maioria dos estudiosos e críticos, em geral, permaneceram insensíveis a como estas coisas soam durante aproximadamente um século.¹ (Sergi, 2004: 4).

Como podemos evidenciar o som nunca mereceu a mesma atenção, ao longo das últimas décadas, que outras áreas do ofício cinematográfico como a teoria do cinema, a fotografia ou até o argumento. Mas será que esta ausência de historiografia dedicada ao som para cinema e à música em particular terá também resultados na própria conceção de uma obra cinematográfica e, particularmente, nos cargos técnicos especificamente ligados ao som?

Noutra investigação desenvolvida em 2021, juntamente com Paulo Cunha, chegámos à conclusão que:

O cinema contemporâneo de grande público não faz um uso criativo ou dramático da banda sonora, anulando um dos sentidos com maior potencial para uma experiência cinematográfica imersiva e desafiante. Assim, os espectadores não são sensibilizados ou potenciados, sendo até impedidos, a exercitar a ambiguidade e a complexidade dos elementos sonoros no cinema, frustrando a sua experiência de espectadorialidade. (Cunha e Fernandes, 2021: 203).

A verdade é que, salvo raras exceções, apesar de dispormos de tecnologias de som *surround* cada vez mais sofisticadas e poderosas, como é o caso do Dolby Atmos², raramente essas potencialidades tecnológicas são verdadeiramente aproveitadas para adicionar camadas sonoras particulares e que evidenciem um trabalho de criação singular.

Contudo, há um autor que é recorrentemente citado para referir esta relação entre a camada áudio e visual, mais concretamente Michel Chion, docente, investigador e compositor francês, que sugere dois termos essenciais para a nossa análise, mais concretamente música “Empática” e “Anempática”. Em relação à música “Empática”

(...) a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos

1. Tradução livre de “sound technology impacts on the way films are made and received as much as image technology; the soundtrack is an area of creativity as fertile and exciting as any in filmmaking, yet the majority of scholars and critics have by and large remained impervious to all things sound for nearly a century”. (Sergi, 2004: 4)

2. Tecnologia de som *surround* desenvolvida pela *Dolby Laboratories*. Para além de incluir os canais de som existentes nos sistemas *surround* anteriores, ainda são adicionados canais que permitem interpretar o som em altura. Consultado em 10 de dezembro de 2022, em: <https://www.dolby.com/technologies/dolby-atmos/>.

culturais da tristeza, da alegria, da emoção e do movimento. Podemos então falar de música empática (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros). (Chion, 2011: 14).

No extremo oposto, por sua vez, poderemos encontrar o que Chion considera como música “Anempática”

(...) a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito – e é sobre esse próprio fundo de ‘indiferença’ que se desenrola a cena, o que tem por efeito não a suspensão da emoção, mas, pelo contrário, o seu reforço, inscrevendo-a num fundo cósmico. Exemplos deste segundo caso, a que se pode chamar anempático (com um ‘a’ privativo), são as numerosas músicas de piano mecânico, de celesta, de caixa de música e de orquestra de baile cuja frivolidade e ingenuidade estudadas reforçam, nos filmes, a emoção individual das personagens e do espectador, na medida em que afetam ignorá-las. (*Ibidem*).

Analisando estes dois termos, poderemos entender melhor a tendência que a obra *As armas e o povo* comporta em relação à utilização de música empática e que poderemos explorar melhor nas próximas páginas.

Música em *As armas e o povo*

Estabelecendo uma relação com o filme em análise, produzido na década de 70, poderemos considerar que se trata sobretudo de um exemplo, por vezes raro, em que a música assume um papel fundamental na obra em questão, na medida em que se manifesta como “música empática”, que acompanha o tom político e social do filme, nomeadamente das manifestações populares, mas mais importante do que isso, a música tem também um papel muito relevante do ponto de vista da herança sonora da comunidade pois a sua herança acústica e a perceção que têm do silêncio - a perceção de silêncio enquanto habitante de um espaço rural será diferente da perceção de silêncio de um cidadão residente numa grande metrópole - constituem limitações e variações importantes a ter em conta. (Fernandes, 2021: 56)

Neste caso em concreto, em que a banda som do filme é composta, sobretudo, por música de intervenção de autores da época em análise e que foram silenciados pela censura imposta durante décadas pelo regime ditatorial, esta constatação assume especial preponderância, na medida em que grande parte da população foi impedida de escutar os temas em análise até ao 25 de abril de 1974, mas estes viriam a adquirir um papel fundamental nas décadas seguintes, o que por si só justificaria o seu estatuto de obras maiores da história da música em Portugal, facto que consuma uma experiência de visionamento do filme *As armas e o povo*, no momento atual, muito particular e muito dependente desta herança sonora mencionada:

A música tradicional, os gaiteiros com as suas gaitas de foles e bombos de pele e os pauliteiros de Miranda do Douro são (...) expressões artísticas e culturais exclusivas daquele território. Como é natural, os instrumentos e as danças associadas podem ser reproduzidos em qualquer outro território, mas perderão irremediavelmente a alma dos seus executantes que, de geração em geração, foram transmitindo a arte de executar determinados instrumentos e as coreografias das danças tradicionais. Como é de prever, toda esta herança cultural é extremamente valiosa para a compreensão e catalogação desse território. (Fernandes, 2021: 56).

O mesmo acontece com o filme em análise: a compreensão da sua banda musical, nomeadamente a origem dos temas, os seus autores, o contexto em que os temas musicais foram produzidos e, acima de tudo, a forma como são utilizados no filme e as imagens que lhe servem de suporte, são aspetos fundamentais a ter em conta na análise deste filme e na própria experiência de visionamento com uma distância temporal de quatro décadas desde a época em que foi produzido e que os acontecimentos retratados tiveram lugar.

O universo musical de *As armas e o povo* é composto por temas musicais de diversos autores e combina momentos de música diegética, como é o caso da entoação em uníssono, pela população presente no estádio 1º de Maio, do Hino Nacional português ou, em vários momentos do filme, da entoação em conjunto das palavras de ordem “o povo, unido, jamais será vencido”, que apesar de se terem tornado comuns após a Revolução Portuguesa e terem sido utilizadas nos mais diversos contextos, terão sido importadas do Chile, após o golpe de Estado de 1973, em que Pinochet derrubaria o Presidente Salvador Allende.

Como tal, podemos considerar que estas palavras de ordem, repetidas inúmeras vezes no filme, se transformam numa espécie de cântico de protesto, ritmado, cantado a uma só voz e que, adicionalmente, constitui a base da letra da canção “Portugal Ressuscitado” (1974), interpretada por Fernando Tordo, a partir de um poema de José Carlos Ary dos Santos e música de Pedro Osório: “Depois da fome, da guerra / Da prisão e da tortura / Vi abrir-se a minha terra / Como um cravo de ternura / E nas ruas da cidade / Com coração do meu povo / Gaivota da liberdade / Voando num Tejo novo / Agora o povo unido nunca mais será vencido / Nunca mais será vencido / Agora o povo unido nunca mais será vencido / Nunca mais será vencido”.

Se no primeiro caso estamos perante registos sonoros realizados no momento em que as imagens foram captadas, ou seja, de elementos sonoros fundamentais para entender e percecionar a paisagem sonora das ações retratadas no filme, no segundo caso, em que a música não diegética ganha espaço, apesar de se tratar de património musical da época em questão, estamos acima de tudo perante uma construção criativa desenhada na pós-produção onde se procurou reunir uma série de músicas que, pela sua letra ou contexto de criação, poderiam ser importantes para a construção de um filme revolucionário como *As armas e o povo*.

Assim sendo, seguiremos a ordem temporal com que as diversas músicas podem ser escutadas no filme, apoiada por uma breve sinopse da biografia do/s seu/s autores/es e, por fim, de uma análise relativa à sua utilização no contexto desta obra tentando entender um pouco melhor esta relação entre música e cinema, particularmente, no contexto de um filme tão singular como aquele que é analisado.

“Grândola Vila Morena”

O filme tem início com o ecrã a negro, no que poderemos entender como uma espécie de metáfora para o espaço temporal que antecede os acontecimentos retratados nos segundos seguintes, ou seja, uma representação de tempos “negros” que foram vividos pela população, acompanhado da música “Grândola Vila Morena” (1971, José Afonso) e de um *voice over* onde um narrador contextualiza o início da ditadura salazarista.

A música mencionada foi composta por José Afonso, popularmente conhecido como Zeca Afonso, histórico cantor e compositor português (1929-1987). Ao longo dos seus estudos na Universidade de Coimbra, viria a frequentar grupos de cantores de estudante, onde aprendeu a tocar guitarra portuguesa e integrou várias digressões da Tuna e Orfeão Académicos a Angola e Moçambique. Gravou o seu primeiro disco em 1953, mais conotado ao fado de Coimbra, mas em 1958 gravou o disco *Baladas de Coimbra* que marca o início de uma nova fase criativa que viria a atrair a atenção da polícia política, a PIDE, que se manteria vigilante dos seus movimentos durante os anos seguintes em que exerceu a profissão de professor um pouco por todo o país.

Em 1963, José Afonso grava “Os Vampiros”, imediatamente proibida pela PIDE, mas que se viria a propagar por todo o território português de forma clandestina. Após um período em Moçambique, enquanto professor, regressa Portugal em 1967, altura em que o país se encontrava em forte agitação política e social, muito por conta da Guerra Colonial. Segue-se a produção de mais alguns LP’s e, em 1974, viria a ser proibido de cantar no Encontro de Música Portuguesa, realizado no Coliseu dos Recreios, mas o concerto terminaria com o público a entoar “Grândola Vila Morena” em unísono, canção composta em 1964, na mesma vila alentejana que lhe dá o nome, e que viria a ser gravada apenas em outubro de 1971. Foi precisamente esta a música escolhida como a senha radiofónica que confirmaria a revolução militar levada a cabo pelo MFA – Movimento das Forças Armadas, quando a Rádio Renascença, pelas zero horas e trinta minutos do 25 de abril de 1974, emite o tema de José Afonso, antecedida pela declamação da primeira quadra.³

O contexto da música e do seu autor, por si só, justificariam a utilização da música no momento inicial do filme em análise, na medida em que esta representa na perfeição uma separação temporal entre o período ditatorial patente até ao dia 25 de abril de 1974, uma vez que foi escolhida como senha pelos militares para anunciar o início da revolução. Juntamente com a música e com a narração mencionada nos

3. Esta informação foi recolhida no site biográfico de José Afonso. Consultado em: www.joseafonso.net (último acesso em 8 de fevereiro de 2023).

primeiros minutos do filme podemos assistir a imagens de arquivo das movimentações militares na baixa de Lisboa e, após silenciamento da música e da narração, a depoimentos de diversos militares e populares. Ao minuto seis, o tema musical volta a ser escutado ao mesmo tempo que vemos imagens da ocupação popular do Largo do Carmo, onde Marcello Caetano se renderia às forças revolucionárias, sendo escolhido um momento muito particular da música em que se ouve “Terra da Fraternidade, Grândola Vila Morena/ Em cada rosto igualdade, O povo é quem mais ordena”.

A escolha deste tema não é fruto do acaso e resulta do trabalho de montagem do filme, levado a cabo por Fernando Matos Silva, Monique Rutler e Alexandre Gonçalves (não creditados). Neste contexto, somado à experiência de realização de Matos Silva e de montagem de Monique Routler, poderemos destacar a experiência sonora de Alexandre Gonçalves, o primeiro técnico de som que aparece com a geração do Novo Cinema Português, um movimento vanguardista que começa a surgir no início da década de 60 com o intuito de ressignificar a linguagem do cinema português e que, de acordo com Paulo Cunha, representa um “momento marcado pela heterogeneidade de propostas, com critérios inclusivos e não-discricionários, que se distingue mais pelos modos de produção do que propriamente pelos filmes ou por discursos estéticos” (Cunha, 2014: 52). Sobre o técnico de som referido, José Fonseca e Costa, numa entrevista, referiria o seguinte:

o Alexandre Gonçalves, que eu conheci bem, é o primeiro técnico de som que aparece com a geração daquilo que haveria de chamar-se o “Cinema Novo”, a pensar de maneira diferente dos habituais técnicos de som. Era um homem (...) muito interessante, muito intuitivo, e que interpretava bem as coisas que se lhe diziam. Não se limitava a registar aquilo que tinha que ser registado, ele próprio propunha coisas ou ouvia, das conversas que estávamos a ter, o bastante para [as] utilizar... (Sampaio, Mota & Sá, 2016: 132-133).

Não conseguindo aferir, com rigor, a forma como a pós-produção de imagem e som de *As armas e o povo* decorreu, creio que não será inadequado assumir que a presença de um experiente e criativo diretor de som como Alexandre Gonçalves justificará e legitimará muitas das evidências que encontraremos acerca da seleção e da colocação no filme de muitos temas musicais elencados nas próximas páginas e que, por diversas vezes, transformam por absoluto o objeto fílmico, tanto pela simbologia da utilização das músicas em questão, como também, igualmente, pela relação que estabelecem com as imagens.

Assim sendo, tal como acontece em outros momentos do filme, a letra das músicas utilizadas serve para reforçar, do ponto de vista emocional ou até poético, as imagens de mobilização popular a que vamos assistindo.

“Perfilados de Medo”

Ao minuto oito e dezanove segundos, podemos ouvir um fragmento musical, que não foi possível identificar, mas que funciona sobretudo como uma espécie de música temporal, ou seja, muito distinta dos restantes temas musicais aqui em análise. Contudo, ao minuto nove e cinquenta e cinco segundos, podemos escutar o tema “Perfilados de Medo” (1971, José Mário Branco), enquanto assistimos a imagens de arquivo do Largo do Carmo e da tomada da sede da Direção Geral de Segurança (DGS). Tendo em conta as imagens apresentadas, tal como o tema anterior, é muito relevante para a nossa análise ter em conta a letra da música em questão: “Perfilados de medo, agradecemos / O medo que nos salva da loucura / Decisão e coragem valeram menos / E a vida sem viver é mais segura / Aventureiros já sem aventura / Perfilados de medo combatemos / Irónicos fantasmas à procura / Do que não fomos, do que não seremos / Perfilados de medo, sem mais voz / O coração nos dentes oprimido / Os loucos, os fantasmas somos nós / Rebanho pelo medo perseguido”.

A partir da letra podemos estabelecer uma relação entre o tema musical e as imagens que são apresentadas, nomeadamente esta ideia de medo presente na letra e na vida dos portugueses nos anos em que a polícia política atuou em Portugal.

A par com José Afonso, José Mário Branco (1942-2019) foi um dos principais autores da música portuguesa a partir da década de 60. Inicia o seu percurso académico na Universidade de Coimbra, onde se torna militante do Partido Comunista Português (PCP) e, em 1962, é preso pela PIDE. Recusa-se a combater na Guerra Colonial e exila-se em Paris em 1963, só voltando a Portugal em 1974. Durante o período que se manteve na capital francesa começa a compor canções, primeiro em francês e depois em português. Em 1971 edita o primeiro LP, “Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades”, e produz o LP “Cantigas de Maio” (1971), de José Afonso. Após a revolução fundou o “GAC - Grupo de Acção Cultural – Vozes na Luta” com vários músicos politicamente ativos (Fausto, Afonso Dias e Tino Flores).⁴

Como podemos observar, a par com José Afonso, com quem inclusive chegou a colaborar, José Mário Branco tem, antes até de um percurso musical, um percurso de vida que, por si só, está embebido no espírito revolucionário e de produção de uma obra como *As armas e o povo* – os próprios técnicos e realizadores que colaboraram no filme mantêm a mesma posição de intervenção que os músicos mencionados. Contudo, isso não seria suficiente caso os temas musicais não servissem como metáforas perfeitas para as imagens de um povo “perfilado de medo” e que se resignou a um regime ditatorial durante várias décadas. A escolha desta música para ilustrar momentos de forte mobilização popular tem um significado muito ampliado em relação à experiência de ver as mesmas imagens sem a música referida, na medida em que ressignifica por completo a camada visual apresentada.

4. Esta informação foi recolhida no site relativo a antigos alunos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, num separador dedicado a José Mário Branco. Consultado em: <https://alumni.letras.ulisboa.pt/pesquisa?q=jos%C3%A9+m%C3%A1rio+branco> (último acesso em 8 de fevereiro de 2023).

“Acordai”

Após visualizarmos o povo a cantar “o povo, unido, jamais será vencido”, eis que escutamos um novo tema musical, desta feita “Acordai” (1975), de Fernando Lopes Graça, ao minuto vinte e vinte e um segundos. O tema musical começa acompanhado por gritos de “Vitória” dos militares portugueses nas ruas, enquanto desfilam em veículos e são agraciados por milhares de populares. Enquanto isso, o narrador menciona várias greves históricas realizadas durante o Estado Novo e a violenta perseguição a membros e dirigentes de movimentos laborais. Tal como acontece nos temas anteriores, a letra da música assume novamente um papel fundamental: “Acordai / acordai / homens que dormis / a embalar a dor / dos silêncios vis / vinde no clamor / das almas viris / arrancar a flor / que dorme na raiz”.

Se considerarmos a palavra “Acordai” por si só, já seria uma metáfora perfeita para a necessidade do “povo acordar” do estado de submissão em que se encontrava, quase como acontece no romance distópico de George Orwell, *1984*, onde um regime totalitário amedronta e controla toda a população. Num dos planos mais belos do filme, um *travelling* realizado no interior de um automóvel, podemos ver inúmeros habitantes a circular nas ruas da cidade, mas não é possível afirmar com certeza em que momento foram registadas essas imagens. Após o final da música, mas ainda com a letra a ecoar, Glauber Rocha conduz o espectador pelas ruelas de um bairro precário nos arredores de Lisboa onde conversa com os populares e somos confrontados com as condições económicas e sociais da população. A maior parte dos entrevistados assume sobreviver com pouco dinheiro e, em suma, podemos concluir que este excerto do filme comunica perfeitamente com o tema musical identificado, na medida em que o poder político é responsável pelas condições de vida do povo e é emergente a necessidade de “acordar” para esta realidade, não apenas os visados no filme, mas acima de tudo toda a população.

Formado no Conservatório Nacional, Fernando Lopes Graça (1906-1994) foi um dos maiores compositores contemporâneos portugueses. Em 1929 compõe a sua primeira obra, “Variações Sobre um Tema Popular Português”. Colabora com a revista *Presença* até decidir partir para Paris e ingressa na Sorbonne Université, em 1936, onde frequenta a unidade curricular de Musicologia, regressado a Portugal em 1939 para iniciar um trabalho musical marcado pelos “elementos harmónicos e rítmicos do folclore português”.⁵

Esta inspiração ficaria presente nas suas obras seguintes e, particularmente, nas suas composições para coros/a *capella*. Na década de 40 tornar-se-ia militante do PCP e iniciaria a composição das “Canções Heroicas”, canções de intervenção proibidas que, apesar de tudo, continuou a compor até 1974 e nos anos que se seguiram. (Casudo, 2016).

5. Informação recolhida na página oficial da Universidade de Aveiro, a respeito do título de Doutor Honoris Causa atribuído pela Instituição de ensino a Fernando Lopes-Graça. Disponível em: <https://www.ua.pt/pt/honoris-Causa-fernando-graca> (último acesso em 5 de fevereiro de 2023).

“Arte Poética”

Ao minuto vinte e sete e vinte seis segundos, enquanto observamos imagens das ruas de Lisboa, onde populares festejam o final do fascismo e militares com cravos nas armas e nos uniformes, podemos escutar o tema “Arte Poética” (1971, José Jorge Letria), com arranjos e direção musical de José Mário Branco.

José Jorge Letria (1951-) é um poeta, jornalista e dramaturgo. Entre 1970 e 2003 foi redator e editor de vários jornais (*Diário de Lisboa, República, Diário de Notícias*, etc.), tendo também sido professor de jornalismo e apresentador de diversos programas de rádio e de televisão. Um dos aspetos mais importantes sobre José Jorge Letria é o facto de ter sido um dos poucos civis que se encontrava a par dos movimentos militares do 25 de abril de 1974, tendo colaborado com os militares presentes na Direção da Emissora Nacional a partir de 27 de abril de 1974 e sendo responsável pela programação oficial até 1975. A sua vivência na noite em que se deram os acontecimentos do 25 de abril seria inclusive publicada no livro *Uma Noite Fez-se Abril* (José Jorge Letria, 1999).⁶

Foi, antes do 25 de Abril, um dos nomes mais destacados da canção da resistência (com vários discos gravados e centenas de espectáculos realizados, nomeadamente na Galiza e em Madrid, em 1972 e 1973) ao lado de nomes como José Afonso, Adriano Correia de Oliveira e Manuel Freire, tendo sido agraciado, em 1997, com a Ordem da Liberdade pelo Presidente Jorge Sampaio. Em Paris foi-lhe atribuída a medalha da Internationale des Arts et des Lettres. (Ibidem).

Após os festejos de populares e militares, ainda no mesmo segmento do filme, podemos observar um plano de um civil a empunhar o cartaz “A poesia está na rua”, numa clara alusão à música referida e que serve perfeitamente como metáfora para as imagens que podemos observar. De acordo com a letra do tema: “Que o poema tenha carne / Ossos vísceras destino / Que seja pedra e alarme / Ou mãos sujas de menino / Que venha corpo e amante / E de amante seja irmão / Que seja urgente e instante / Como um instante de pão / Só assim será poema / Só assim terá razão / Só assim te vale a pena / Passá-lo de mão em mão”.

Podemos então considerar que esta música tem um forte apelo popular e coincide com os ideais de uma vida em sociedade e em democracia, nomeadamente a partir da ideia de união e ajuda transmitida. Nos minutos seguintes, Glauber Rocha avança pela multidão e podemos escutar depoimentos de populares, entre eles jovens militares e membros do Movimento Democrático de Mulheres e a sua opinião sobre a guerra colonial e a experiência de ser mulher na sociedade portuguesa na época em análise. Ao minuto trinta e dois e cinco segundos, num momento único do filme, podemos observar a aparição de José Mário Branco e escutar o seu testemunho acerca dos desertores e a questão da independência das Colónias Portugue-

6. Informação recolhida na página pessoal de José Jorge Letria, a partir da sua biografia. Disponível em: http://www.josejorgeletria.net/1/biografia_biography_99569.html (último acesso em 3 de fevereiro de 2023).

sas. Ao minuto trinta e dois e cinquenta e cinco segundos o povo volta a entoar, em uníssono, a frase de ordem “O povo, unido, jamais será vencido” enquanto marcha pelas ruas de Lisboa, em conjunto com os militares.

“Os Eunucos (No Reino da Etiópica)”

Ao minuto trinta e cinco e dezasseis segundos podemos escutar o tema “Os Eunucos (No Reino da Etiópica)” (1970, José Afonso), enquanto observamos uma multidão na avenida Almirante Reis, em Lisboa, num plano geral intercalado por grandes planos com rostos de uma criança e militares, a primeira com um ar de curiosidade estampado no rosto e os segundos a festejar efusivamente, mas também a caminhada dos dirigentes políticos Mário Soares (Partido Socialista) e Álvaro Cunhal (Partido Comunista), no meio da população, em direção ao Parque de Jogos da FNAT, em Alvalade, hoje renomeado como estádio 1º de Maio, para um histórico comício organizado pela Comissão Organizadora Sindical.

Podemos considerar que este tema de José Afonso é uma espécie de crítica à classe intelectual e política portuguesa que está condicionada pelas teias de poder, onde o “reino” serve de metáfora para as décadas de governo de Salazar (1932-1968) e a Etiópia, um país extremamente pobre e onde a população vive subnutrida, serve simultaneamente como “disfemismo” e “eufemismo” para Portugal.

(...) Não existe só o poder, a classe dominante, com o seu comportamento historicamente determinável. Existe também o consentimento de indivíduos que têm algumas responsabilidades intelectuais, ou políticas, com a atitude de deixar andar, que no fundo é uma atitude cúmplice. Eu tentei exprimir isso numa cantiga chamada “Os eunucos”. Isto é um país de eunucos (...) Vão acabar por se devorar a si mesmos, como diz o Brecht.⁷

Tal como nos temas anteriores, as imagens selecionadas são perfeitas para acompanhar a música em questão e apesar de não haver nenhum sentido narrativo adicional, a musicalidade de José Afonso conjugada com a letra e as metáforas assinaladas, contribui efusivamente para significar planos gerais da multidão nas ruas de Lisboa. Exatamente como foi referido em momentos anteriores do filme, a música assume o papel de reforçar e ressignificar aquilo que é apresentado – uma multidão a caminhar, sem contexto, significa apenas isso; uma multidão a caminhar após uma revolução política poderá simbolizar mobilização e união popular; a mesma multidão a caminhar, sem som direto e acompanhada pela música “Os Eunucos”, ganha força perante o espectador e, por momentos, temos a sensação que atravessa o ecrã e caminha ao nosso lado: “Os eunucos devoram-se a si mesmos / Não mudam de uniforme, são venais / E quando os mais são feitos em torresmos / Defendem os tiranos contra os pais.”

7. Excerto retirado da página oficial da Associação José Afonso, a partir de palavras do próprio. Consultado em: <https://aja.pt/verso-dos-versos> (último acesso em 5 de fevereiro de 2023).

“Portugal Ressuscitado”

Ao minuto trinta e nove e trinta segundos voltamos a escutar trechos de “Grândola Vila Morena”, enquanto observamos imagens de milhares de pessoas já no interior do estádio 1º de Maio, sucedidas por imagens de Mário Soares e Álvaro Cunhal a cumprimentar a multidão. Ao minuto quarenta e um, o grande aglomerado começa a entoar o Hino Nacional de Portugal, num dos momentos mais emocionantes do filme e onde o som direto ocupa a banda som. Após os discursos políticos, irrompe o tema “Portugal Ressuscitado” (1974), um tema interpretado por Fernando Tordo a partir de um poema de Carlos Ary dos Santos e com música de Pedro Osório, e podemos observar populares a oferecer flores a militares numa demonstração de apoio ao MFA – Movimento das Forças Armadas.

Fernando Tordo (1948-) iniciou a sua carreira profissional em 1965, tendo passado pelos grupos “Os Deltons” e “Os Sheiks”. Da sua obra fazem parte composições musicais datadas desde 1968 e o seu primeiro disco é *Tocata*, um álbum composto por ele, mas com textos de José Carlos Ary dos Santos, com quem viria a colaborar em outras ocasiões.

Ao contrário dos restantes autores analisados neste texto, na sua maioria de intervenção, com exceção de Fernando Lopes-Graça, mais ligado à música clássica, Fernando Tordo é um músico que constrói a sua carreira sobretudo na música ligeira portuguesa. De acordo com David Ferreira, podemos entender a música ligeira como uma espécie de exclusão de um género musical que não encontra espaço na música erudita ou folclórica.

Não admira, pois, que a Música Ligeira Portuguesa seja, em larga medida, um conjunto de cópias, fusões e recriações, tendo como pano de fundo um substrato quer nacional – o Folclore rural ou o Fado – quer estrangeiro – da Opereta ao Rock (...) outra expressão que surge associada a esta música é *Comercial* o que é talvez mais correto. (Ferreira, 1999: 585).

Neste contexto é importante mencionar o papel fundamental do Festival RTP da Canção, criado em 1964 com o objetivo de selecionar a canção que representaria Portugal no Festival Eurovisão, mas que acabaria por ser um importante veículo de divulgação da música ligeira portuguesa nos anos seguintes e até à atualidade.

o “Festival RTP da Canção” tem revelado dezenas de intérpretes, enquanto outros, não poucos, lhe devem a consagração junto do público. Mas os autores – sempre se diz, mas quase sempre se esquece, que o Festival não é de intérprete mas sim de autores – esses, principalmente, têm encontrado no certame anual da RTP um dos raros motivos que existem entre nós para produzirem e apresentarem publicamente os seus trabalhos. (Teves, 2007).

Uma das mais célebres colaborações de Fernando Tordo com o poeta Ary dos Santos é precisamente para o Festival RTP da Canção, com o tema “Tourada” (1973), em que ambos conseguem transformar uma canção numa “mensagem codificada” contra o regime fascista e, desta forma, contornar a censura, interpretando o tema ao vivo no Festival e vencendo essa edição. De acordo com Jorge Cerejeira, num artigo publicado no Jornal Expresso a propósito de “101 canções que marcaram Portugal”

Em ‘Tourada’, Ary dos Santos expôs o Portugal de então: os seus tipos sociais, as suas hipocrisias e as suas contradições. A canção era uma metáfora da decadência de um regime, uma crítica direta ao governo de Marcelo Caetano. É um enigma, ainda hoje, que a censura não a tenha vetado. Na voz de Fernando Tordo, é uma das canções mais pujantes da nossa herança musical. (Cerejeira, 2022).

Podemos então constatar que esta atitude de intervenção no meio artístico era veiculada das formas mais diversas possíveis, não sendo exclusiva de autores da época rotulados como músicos de intervenção, com letras que evidenciavam essa posição política de forma mais ou menos evidente, mas também em mensagens subliminares que, em alguns casos, conseguiam até contornar a censura política, como é o caso da letra da música em análise: “Com bandarilhas de esperança / Afugentamos a fera / Estamos na praça da primavera / Nós vamos pegar o mundo / Pelos cornos da desgraça / E fazermos da tristeza graça”. Se fizermos uma análise aos versos citados poderemos subentender que a palavra esperança poderá evidenciar uma expectativa por novos tempos, distintos daqueles que se viviam na altura e com maiores liberdades individuais; a fera pode ser vista como o regime; a praça da primavera poderá apelar à Primavera Marcelista.⁸

“A Portuguesa”

Por fim, o Hino Nacional é novamente entoado em uníssono a partir do minuto setenta e nove e quarenta e dois segundos, após os discursos políticos de Mário Soares e Álvaro Cunhal, tendo o último puxado para junto de si dois militares enquanto entoa o tema referido.

O Hino Nacional “A Portuguesa” tem letra de Lopes Mendonça e composição musical de Alfredo Keil, tendo nascido

como uma canção de cariz patriótico em resposta ao ultimato de 11 de Janeiro de 1890 que os ingleses impuseram a Portugal, o que indignou a Nação e exaltou os valores patrióticos. Na Letra original de 1890 cantava-se “contra os bretões, marchar, marchar” ao contrário do actual “contra os canhões, marchar, marchar”

8. Expressão que caracteriza a primeira fase do governo de Marcello Caetano (1906-1980), último líder do Estado Novo, que iniciou o seu mandato sob o prenúncio de uma maior abertura para a democracia que não se viria a verificar. Consultado em 20 de dezembro de 2022, em: <https://www.publico.pt/2006/08/17/jornal/marcelismo--ou-a-primavera-incerta-93764>

(...) A Portuguesa foi utilizada como símbolo patriótico, mas também republicano e após a instauração da República, numa sessão da Assembleia Constituinte em 1911, foi proclamada como Hino Nacional. (Alferes, 2012).

Contudo, tal como noutras latitudes e políticas fascistas, o tema musical viria a ser apropriado pela propaganda fascista durante a ditadura, numa clara alusão à ideia de nacionalismo, sendo um elemento muito importante da doutrina. Neste caso, creio que poderemos evidenciar aqui uma espécie de recuperação do Hino Nacional, mais concretamente enquanto um gesto necessário de resgate de um símbolo nacional que teve a sua origem no Republicanismo, mas que durante anos foi apropriado pelo Estado Novo.

Como síntese desta reapropriação estratégica, o Hino é misturado com a música que serviu como senha do início da Revolução e que já tínhamos escutado no filme, “Grândola Vila Morena”, enquanto observamos essa gigantesca moldura humana e o povo a marchar pelas ruas nesse singular 1º de maio de 1974.

Conclusões

Podemos concluir que *As armas e o povo* é um filme que resulta da colaboração de vários pares de olhares, nomeadamente vários cineastas e técnicos portugueses e de um protagonista brasileiro que assume enorme destaque na obra, Glauber Rocha, mas não poderemos esquecer que o filme tem o contributo intrínseco de outros tantos pares de ouvidos, tanto no processo de pós-produção de som do filme, levado a cabo por Fernando Matos Silva, Monique Rutler e Alexandre Gonçalves, mas também dos autores das letras e das composições musicais dos temas que compõem a banda sonora.

É importante referir que aqui, o termo banda sonora foi utilizado propositalmente, na medida em que pretendíamos cingir a nossa análise especificamente ao universo musical do filme e não dedicámos a nossa atenção a outros elementos sonoros – por um lado, porque o som direto é pouco prevalente e não foi trabalhado com intuito criativo, mas também porque não era essa a intenção da nossa análise.

Numa primeira fase, podemos concluir que os temas musicais presentes são oriundos de inúmeros compositores portugueses ligados “à música de intervenção” e que têm um passado comum com a censura e a perseguição sistemática da polícia política, tendo inclusive, alguns deles, estado presos ou exilados fora do país. Acreditamos que este fator, mais biográfico do que propriamente do foro musical, foi um dos primeiros aspetos a ter em conta no processo de seleção dos temas musicais para a obra – num filme colaborativo e de intervenção como aquele que é apresentado, faz sentido que a camada sonora siga os mesmos pressupostos.

Numa segunda fase, poderemos entender na banda sonora do filme uma alusão a temas centrais da revolução ou, em contrapartida, do período que antecede e precede o 25 de abril. É o caso de “Grândola Vila Morena”, tema que serve de senha para o início da revolução e que, neste filme e em outros que retratam os aconteci-

mentos ocorridos em abril de 1974 tem, obviamente, um lugar de destaque evidente. Haverá, inclusive, poucos momentos na história política portuguesa onde um tema musical seja tão relevante e tão carregado de significação.

Numa terceira fase, poderemos identificar que mesmo com os dois pontos referidos anteriormente, caso os temas musicais não tivessem a originalidade e a emotividade necessária para acompanhar imagens tão intensas como aquelas que foram captadas, o suporte biográfico dos seus autores ou a importância histórica desses temas musicais não seria suficiente para poder gerar o efeito emotivo pretendido. Pelo contrário, esse esforço por colocar no filme uma espécie de homenagem a autores dessa época poderia ter exatamente o efeito contrário e afastar os públicos mais jovens e que hoje veem o filme pela primeira vez. Mas neste ponto em particular, interessa referir que, mesmo para um espectador nascido no novo milénio e para quem as músicas não constituem uma herança sonora adquirida, o filme continua a ter uma força brutal na medida em que apesar de apresentar uma qualidade sonora muito distinta daquela que um jovem pode encontrar nos dias de hoje numa sala de cinema, as letras das músicas têm uma preponderância muito significativa na relação entre a camada visual e sonora. Como pudemos observar ao longo deste texto, falamos sobretudo de letras musicais únicas e que inspiram um sentimento de partilha, de união, de revolução, de esperança e de fé.

Por último, mas não menos importante, interessa-nos também mencionar o lado oposto, de espectadores que nasceram antes dos acontecimentos relacionados com o 25 de abril de 1974, para quem os temas musicais apresentados, para além dos aspectos já referidos, fazem também um apelo direto à herança sonora do espectador e à recordação dos temas em análise. Como é natural, o ato de escutar a “Grândola Vila Morena” por um idoso é muito distinto do jovem de vinte anos que pode ter tido o primeiro contacto com a música em contextos completamente diferentes. Creio que esta nuance não pode ser minimizada e terá uma importância fundamental para a análise da banda sonora em questão e para a própria experiência de visionamento, nomeadamente o facto de as imagens serem completamente ressignificadas em função do espectador. Esperamos que este texto possa ter contribuído para uma análise da experiência de um filme tão particular como aquele que é apresentado e que possa configurar novos questionamentos acerca da utilização da música no documentário e, em particular, num filme colaborativo como aquele que é apresentado e onde as questões da autoria da obra permanecem ofuscadas pela sua tipologia de produção.

Referências Bibliográficas

- Alferes, F. N. (2012). *Hinos e Marchas militares no Estado Novo (1933-1958) - Contributo para a História da Música Militar na Propaganda do Estado Português*. [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10451/8969>
- Baptista, T. (2 de maio de 2020). *As Armas e o Povo: ontem como hoje*. <https://www.abrilabril.pt/cultura/armas-e-o-povo-ontem-como-hoje>

- Cascudo, T. (2016). *Fernando Lopes-Graça*. Instituto Camões. <https://www.instituto-camoes.pt/activity/centro-virtual/bases-tematicas/figuras-da-cultura-portuguesa/fernando-lopes-graca>
- Cerejeira, J. (13 de novembro de 2022). *101 canções que marcaram Portugal #92: 'Tourada', por Fernando Tordo (1973)*. Jornal Expresso. <https://expresso.pt/blitz/2022-11-13-101-cancoes-que-marcaram-Portugal-92-Tourada-por-Fernando-Tordo--1973--cld15027>
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português: Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra]. <http://hdl.handle.net/10316/27043>
- Cunha, P. (2021). *Dossiê Pedagógico As Armas e o Povo*. Lisboa: Plano Nacional de Cinema.
- Cunha, P. e Fernandes, T. (2021). Ouvir Cinema: notas para uma literacia sonora no cinema. In R. Furtado (ed.), *Pensar o Ver* (pp.201-218). Goiânia: UFG.
- Fernandes, T. (2021). *Escutar as paisagens: experiências sensoriais subjetivas e ressignificadas*. [Tese de Doutoramento, Universidade da Beira Interior]. <http://hdl.handle.net/10400.6/11141>
- Ferreira, D. (1999). Música Ligeira. In A. Barreto e M. Filomena (ed.), *Dicionário de História de Portugal*. Lisboa: Figueirinhas.
- Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press.
- Hagen, E. (1971). *Scoring for Films*. Los Angeles: Alfred Publishing Co. Inc.
- Monteiro, J. (2014). Festival RTP da Canção: Os cinquenta anos do festival eurovisivo português. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*. Rio Grande do Norte. http://rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N6/RBEC_N6_A6.pdf
- Sampaio, S., Mota, G., Sá, S. B. (2016). *A propósito de duas encomendas: conversa com José Fonseca e Costa*. Aniki, vol. 3, nº 1. p. 121-137. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/213>
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Seuil.
- Sergi, G. (2004). *The Dolby Era: Film Sound in Contemporary Hollywood*. New York: Manchester University Press.
- Teves, V. H. (2007). *RTP: 50 anos de história*. Disponível em: <http://ww2.rtp.pt/50anos/50Anos/Livro/>

Filmografia

As armas e o povo (1977), de Sindicato dos Trabalhadores da Produção do Cinema e Televisão.

Webgrafia

www.joseafonso.net. Consultado em 5 de janeiro de 2023, em: https://joseafonso.net/?page_id=28

www.alumni.letras.ulisboa.pt. Consultado em 2 de janeiro de 2023, em: <https://alumni.letras.ulisboa.pt/memorias-vivas/biografias/decada-00?id=725>

www.ua.pt. Consultado em 2 de janeiro de 2023, em: <https://www.ua.pt/pt/honoris-Causa-fernando-graca>

www.josejorgeletria.net. Consultado em 10 de dezembro de 2022, em: http://www.josejorgeletria.net/1/biografia_biography_99569.html

www.aja.pt. Consultado em 10 de novembro de 2022, em: <https://aja.pt/verso-dos-versos?fbclid=IwAR0dptn1XnFO3pAX5LXwGZ4jvvaO2A206CGh2SHyeaRhbQA2pEgYISPWZME>

Música

- Afonso, J. (1970). Os Eunucos (No Reino Da Etiópia). [Gravação de José Afonso]. Em *Traz Outro Amigo Também* [Vinil]. Porto: Orfeu.
- Afonso, J. (1971). Grândola Vila Morena. [Gravação de José Afonso]. Em *Cantigas do Maio* [Vinil]. Porto: Orfeu.
- Correia, H. (1971). Arte Poética. [Gravação de José Jorge Letria]. Em *Pare, Escute e Olhe* [Vinil]. Lisboa: Guilda da Música.
- Dos Santos, A. (1973). Tourada. [Gravação de Fernando Tordo]. Em *Tourada / Carta De Longe* [Vinil]. Lisboa: Tecla - Sociedade Comercial de Discos, Lda.
- Ferreira, J. G. (1975). Acordai. [Gravação de Fernando Lopes Graça]. Em *Canções Heróicas/Canções Regionais Portuguesas* [Vinil]. Lisboa: Orlador.
- O'Neil, A. (1971). Perfilados de Medo. [Gravação de José Mário Branco]. Em *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* [Vinil]. Hérouville: Strawberry Studios.
- Osório, P. (1974). Portugal Ressuscitado. [Gravação de Fernando Tordo / Grupo In Clave]. Em *Portugal Ressuscitado* [Vinil]. Lisboa: Sassetti S.A.R.L.

España hecha mujer. Música e identidades en *Ojos verdes* (1996) de Basilio Martín Patino

Irene Marina Pérez Méndez*

Resumo: Este artigo pretende situar *Ojos verdes* (1996) na trajetória documental de Basilio Martín Patino como obra que mapeia a memória sentimental da Espanha franquista. Na fronteira entre a ficção e a imagem de arquivo, o realizador de Salamanca conta a história da copla de forma inovadora e emotiva, ao mesmo tempo que problematiza a sua presumível e inevitável afinidade com a ideologia franquista, numa intuição que está à frente do discursos que nos últimos anos têm reivindicado as possibilidades transgressoras do gênero.

Palavras-chave: Basilio Martín Patino; falso; par de versos; música e identidades; música e política; estudos culturais.

Resumen: Este artículo se propone ubicar *Ojos verdes* (1996) dentro de la trayectoria documental de Basilio Martín Patino como obra que cartografía la memoria sentimental de la España franquista. En el terreno fronterizo entre la ficción y la imagen de archivo, el director salmantino relata la historia de la copla de manera innovadora y emocional, a la vez que problematiza su presunta e inevitable afinidad al ideario franquista, con una intuición que se adelanta a los discursos que en los últimos años han reclamado las posibilidades transgresoras del género.

Palabras clave: Basilio Martín Patino; fake; copla; música e identidades; música y política; estudios culturales.

Abstract: This article intends to locate *Ojos verdes* (1996) within the documentary trajectory of Basilio Martín Patino as a work that maps the sentimental memory of Francoist Spain. In the borderland between fiction and archive image, the director from Salamanca tells the story of the copla in an innovative and emotional way, while at the same time problematizing its presumed and inevitable affinity with the Francoist ideology, with an intuition that is ahead of the discourses that in recent years have reclaimed the transgressive possibilities of gender.

Keywords: Basilio Martín Patino; fake; couplet; music and identities; music and politics; cultural studies.

* Universidad de Oviedo, Departamento de Historia del Arte y Musicología. 33011, Oviedo, España. E-mail: perezmarina@uniovi.es

Résumé : Cet article vise à situer *Ojos verdes* (1996), dans la trajectoire documentaire de Basilio Martín Patino, en tant qu'œuvre qui cartographie la mémoire sentimentale de l'Espagne franquiste. Aux confins de la fiction et de l'image d'archive, le réalisateur de Salamanque raconte l'histoire de la copla de manière innovante et émotionnelle, tout en problématisant son affinité présumée et inévitable avec l'idéologie franquiste, et avec une intuition qui devance les discours qui, ces dernières années, se sont réappropriés les possibilités transgressives du genre.

Mots-clés: Basilio Martín Patino, faux, copla, musique et identités, musique et politique, études culturelles.

Introducción: la memoria fabulada

En su concepción como comunidad imaginada, Benedict Anderson advert a en la nación las mismas dificultades que las experimentadas por los individuos a la hora de percibirse en el tiempo (Anderson, 2006: 284-285). Lejos de poder ser recordado, el relato biográfico es forzosamente una narración acumulativa que se remite a ciertos testimonios documentales (fotografías, certificados de nacimiento, diarios, tarjetas...), que actúan como registro de una vivencia que se construye a posteriori. La nación imaginada lo es también, por tanto, en el ejercicio de la memoria, propia y colectiva, histórica y sentimental, y se resuelve el objeto de reflexión de buena parte de la obra de no-ficción del cineasta Basilio Martín Patino (1930-2017), como *Canciones para después de una guerra* (1971) o *Madrid* (1987) y, muy especialmente, *Andalucía: un siglo de fascinación* (1996), en calidad de encargo para la televisión autonómica de Andalucía.

Respecto al último título la propuesta de Canal Sur pretendía ofrecer a lo largo de siete episodios documentales un repaso por los temas más relevantes de la cultura e historia andaluzas, acompañados de un debate especializado en torno a las diferentes cuestiones. Un asunto que, si bien embaucó al director, terminó por adquirir un planteamiento diferente, más lúdico y estimulante, resuelto a exigir del espectador una participación activa, y heredero directo de su primer proyecto televisivo *La seducción del caos* (1991). Patino recalca de nuevo en el fértil territorio de la falsificación y el material de archivo, orientado ahora a una fabulación narrativa hábilmente sostenida por una apariencia histórica, y así, desde la Generación del 27 al flamenco, pasando por el mito de Carmen o la rebelión libertaria de *Casas Viejas*, las costuras del relato biográfico andaluz quedan expuestas.

En este travieso juego de apariencias, los mitos con los que tradicionalmente se ha identificado la identidad andaluza superan la categoría del tópico y del mismo modo no se ofrecen en su vertiente historiográfica o puramente celebratoria, pero sí es posible percibir en sus imágenes costumbristas una voluntad de conjugar esos “espejos apócrifos” —certera expresión de Carlos Heredero (1998)—, para la imaginación de una memoria escamoteada durante los cuarenta años de la dictadura franquista. En este sentido, Patino parece comprender a la perfección las palabras de Vázquez Montalbán a propósito del realismo social literario de los años cincuenta y la amnesia forzosa de los vencidos: “evidentemente, en todo ejercicio cultural

hay una continuada propuesta entre lo que es memoria y lo que es deseo”.¹ De los siete documentales que integran la serie, *Ojos verdes* es quizá uno de los que mejor problematiza el forcejeo entre la realidad y la materia ficcionada, proponiendo una historia de la copla² como voz arrebatada al pueblo en un elaborado proceso de ritualización y cautiverio político. Patino juega, así, con la noción hobsamiana de la “tradición inventada” como proceso de institucionalización e instrumentalización que, si bien en este caso no crea *ad hoc* una canción franquista, sí adscribe la preexistente (la copla) a su ideario, opacando la posible provocación de sus letras.

Menos glosada que *Canciones para después de una guerra* (1971), también de Patino, *Ojos verdes* comparte esa misma voluntad de cartografiar la memoria sentimental de España, de la que las folklóricas³ son unívocas celadoras. Cuestionando la habitual lectura que imputa a la copla esos valores retardatarios, Basilio Martín Patino intuye muchas de las revisiones que en los últimos años han venido reclamando, especialmente desde los estudios culturales y de género, el carácter transgresor

1. Conferencia de Manuel Vázquez Montalbán pronunciada el 28 de noviembre de 1991 y recogida en Vázquez Montalbán, M. (1998). *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*. Barcelona: Crítica. Disponible en: <https://www.vespito.net/mvm/conf3.html>

2. Con objeto de facilitar la lectura sintetizaremos la copla en los siguientes términos: canción española de raíces andaluzas surgida a comienzos del siglo XX, que desplaza al cuplé y la tonadilla como géneros musicales más populares; presenta un carácter narrativo (exposición, nudo y desenlace) y performativo, al combinar música, texto literario e interpretación escénica, y una temática sentimental y costumbrista. Alcanza su apogeo entre los años 40 y 50, especialmente a través del cine, modernizándose en las décadas siguientes con hibridaciones pop de la mano de artistas como Rocío Jurado o Rosa Morena, por citar algunas. Con la llegada de la Transición democrática experimenta un cierto declive por considerarse vinculada con la dictadura franquista, pero se revitaliza gracias a figuras como Isabel Pantoja, o la menos ortodoxa Martirio. Continúa en la actualidad como un género si bien menos popular, sí fuertemente vinculado a la identidad andaluza y normalmente fusionado con el flamenco. Destacan cantantes como Miguel Poveda, Pastora Soler, Diana Navarro o Faete. Definiciones más amplias y detalladas del género y su evolución pueden encontrarse en Blas Vega, J. (1996). *La canción española. De la Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Taller el Búcaro; también en Pineda Novo, D. (2012). *Voces de copla*. Sevilla: Guadalquivir; y en Román, M. (1993). *Memoria de la copla, la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial.

3. La tercera acepción de *folklórico/a* recogida en el Diccionario de la Real Academia Española como “persona que se dedica al cante flamenco o aflamencado” usado también en sentido despectivo, resulta, en su amplitud, suficientemente aclaratoria para un término tan escurridizo. No obstante, el empleo de la expresión *folklóricas* se asocia tradicionalmente a las grandes artistas de la cultura popular española del franquismo, intérpretes no exclusivamente del flamenco, sino también, y en muchos casos de manera única, de la copla. La imagen de las folklóricas ha terminado por cifrar una suerte de tipo iconográfico tópico que podemos caracterizar de manera muy resumida en: origen andaluz, atavío con peineta y bata de cola y carácter temperamental. Para un estudio en profundidad recomendamos los trabajos del investigador y ensayista Daniel Pineda Novo: Pineda Novo, D. (1990). *Las folklóricas*. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo; (1991). *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Productora Andaluza de Programas.

de una expresión popular y alterizada, y su potencial si no emancipador, al menos sí lo suficientemente sugestivo para la recuperación de genealogías feministas y *queer* alternativas.

Metraje encontrado: una película que he venido inventándome en mi corazón

Ojos verdes se nos presenta como la biografía póstuma de Rafael de Maura, marqués de Almodóvar⁴, señorito andaluz mujeriego y espléndido, amante de la copla y su más ferviente defensor. Su periplo vital toma la forma de las mismas canciones a las que remite, relatando su amor de juventud por una tonadillera de ojos verdes, su faceta de embajador y organizador de los fastos folclóricos del Caudillo y su dedicación en cuerpo y alma a recoger y salvaguardar en su castillo el legado de la copla y sus intérpretes para un futuro museo. Amigos, conocidos y amantes rememoran su trayectoria, tan coherente que quizá fuese cierta: “Ha sido todo un sueño. Puede que sea verdad. Una película que he vivido inventándome en mi corazón, una película que he terminado siendo yo mismo. Me ha valido la pena” (*Ojos verdes*, min: 1:29:25).

Por tratarse de la obra televisiva de Martín Patino inmediatamente anterior, *La seducción del caos* aparece como sustrato en el que germinan las propuestas desarrolladas para el proyecto *Andalucía, un siglo de fascinación*. La interrogación sobre la naturaleza e integridad del discurso televisivo compone, a través de la imitación de esa misma gramática catódica, una intriga criminal insólita y provocadora que lleva al límite las fronteras entre la realidad y la ficción. El engaño como elemento constitutivo nos lleva a considerar ambas obras en el marco genérico del *fake* o falso documental⁵, no tanto por emplear un tono paródico como por recuperar las posibilidades expresivas de la no ficción “y por utilizarla para decir cosas que son

4. Elección quizá alusiva también de manera jocosa al director Pedro Almodóvar y a la que durante buena parte de su carrera artística fue su musa, la actriz Carmen Maura. La referencia no resultaría extraña teniendo en cuenta que la copla está muy presente en el universo sonoro almodovariano, aprovechada, especialmente en su primer cine, por su potencial expresivo y emotivo. Es el caso de la escenificación de “La bien pagá” de Miguel de Molina en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), donde el propio Almodóvar junto con Fabio McNarama, con quien por entonces formaba un dúo artístico, entonan la copla mediante *playback*. Menos conocida es su representación, esta vez ya con su voz, de la copla “Tatuaje” en el cortometraje homónimo dirigido por Jaime Chávarri en 1985 para Televisión Española. Junto con las actrices Marisa Paredes y Chus Lampreave, habituales en su filmografía, Pedro Almodóvar recita los versos de una de las coplas más populares del cancionero español en una dramatización burlona y provocativa que parece evocar la obra del historietista underground Nazario, exponente de la contracultura barcelonesa de la Transición y autor de versiones ilustradas de “Tatuaje” y “Ojos verdes” para las revistas *Star* y *El Víbora* en 1976 y 1980, respectivamente.

5. Siguiendo a Antonio Weinrichter, entendemos por *fake*, *mockumentary* o falso documental, el relato inventado que hace uso de los códigos y convenciones del cine documental en una obra de ficción. El autor incide también en la posibilidad de categorizar este subgénero como parodia a la que en ocasiones se superpone una función de “comisariado”, al ser el *fake* y otras formas de apropiación de los formatos televisivos “una respuesta de los cineastas al secuestro de la realidad acometido por la institución televisiva; para ello utilizan su misma estrategia, la confusión de fronteras” Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Barcelona: T&B, p.71.

habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental". (Weinrichter, 2004: 73).

En este sentido, nos parece acertada la aproximación que Antonio Weinrichter hace al cine documental de Patino como camino sin retorno hacia una nueva concepción del montaje, no ya en su vertiente técnica, como herramienta al servicio de la narración debidamente camuflada por el *raccord*, sino artística y eventualmente, en su acepción en castellano, como puesta en escena tramposa (Weinrichter, 2008: 37). De la manipulación del material de archivo se desprende un sentido fragmentario más cercano a la praxis del collage cubista, con quien comparte ese desvío de sentido de las imágenes por medio de la yuxtaposición física y dialéctica. Ese sentido figurado del montaje se amplifica en *Madrid*, otra de las obras en las que *Andalucía, un siglo de fascinación*, y particularmente *Ojos verdes*, encuentra algunos paralelismos. En este relato sobre la producción de un documental cinematográfico la memoria es el propio montaje que trata de reconstruir la personalidad popular de la ciudad:

Por ello, recurre a un cierto casticismo popular, donde la zarzuela, el pasodoble, las verbenas o las corralas, más allá de las manipulaciones ideológicas a las que se han visto sometidos, adquieren el valor añadido de celebración de una identidad colectiva popular, inventada o imaginada, pero compartiendo un espacio común abierto. [...] Patino propone una reflexión sobre la subjetividad de la mirada cinematográfica, el montaje de la realidad construido a partir de imágenes de segunda mano, y el reconocimiento de la propia implicación del testigo, del entrevistador, del director. (Colmeiro, 2005: 213).

Como *Madrid*, *Ojos verdes* también se apoya en el montaje para repensar la copla como espacio identitario, implicando esta vez no a los protagonistas de la ficción —el documental dentro del documental— sino al propio espectador, a quien reta a descubrir las estrategias empleadas. A nivel teórico, el cine documental que utiliza materiales de archivo encuentra ciertas dificultades terminológicas, más allá de considerar los mecanismos que lo componen: apropiación de los materiales, ensamblaje y resemantización o montaje de los mismos. De manera pionera Jay Leyda proponía en 1964 el término *compilation film* como el más conveniente dada la imprecisión y ambigüedad de otras denominaciones (Leyda, 1964: 9) que continúa siendo operativo y nos permite considerar *Ojos verdes* en una categoría más específica dentro del género del documental. Desde nuestro punto de vista, cabe considerar este episodio como obra que discurre bajo el paraguas del *fake*, pero sobre la que planea una práctica propia del cine de compilación como es el *found footage*. Como el *objet trouvé* de Duchamp, el *found footage* o metraje encontrado engloba todo tipo de manipulaciones del material, normalmente en un sentido de intervención directa sobre la propia materia, pero que también puede entenderse como remontaje de esos films (Sánchez, 2005: 94).

Patino recurre a un variado repertorio de materiales encontrados que contribuyen al engaño al proporcionar un sustrato de credibilidad. Documentos oficiales,

como cédulas o cartas con membrete de la embajada española, se mezclan con fragmentos escogidos de conocidos filmes musicales del periodo e imágenes de archivo de personalidades como Orson Welles o Ava Gardner, cuyo paso por España era bien conocido. La sutura se precisa con el fondo personal del flamencólogo y cantautor Amós Rodríguez Rey, quien interpreta al marqués de Almodóvar reaprovechando su propia biografía; aun reubicados y privados de su sentido original, estos materiales certifican la historicidad de lo que aparece en la pantalla enmascarando la fabulación.

No obstante, el mayor engaño no se produce con el mero remontaje de materiales históricos sino a través de la cuidadosa intervención en aquellos más recientes, que desafiaban al espectador a descubrir el trucaje además de introducir en la narración el debate sobre la naturaleza política de la copla.

En primer lugar es preciso destacar la presencia del periodista Carlos Herrera. Los créditos finales agradecen la cesión de su entrevista con Miguel de Molina, pero su intervención en el filme es recurrente, apareciendo hasta en tres ocasiones más en los estudios radiofónicos de la cadena COPE. La presencia del periodista andaluz no resultaría extraña al espectador de entonces, suprimiendo o al menos suspendiendo momentáneamente cualquier sospecha sobre la autenticidad de la obra. La trayectoria profesional de Herrera era suficiente garantía: dentro de la cadena nacional SER conducía desde 1988 el programa radiofónico *Las coplas de mi Ser*; un año después y hasta 1990 presentaba en la televisión andaluza Canal Sur el programa de entrevistas *Las Coplas*, donde se produce la entrevista a Miguel de Molina que aparece en el documental; finalmente, entre 1992 y 1993 participaba en el dominical *Blanco y Negro* con la sección “Historias de la copla”, en la que relataba las vidas de cantantes vinculados al género como Concha Piquer, Juanita Reina, Tomás de Antequera, Marifé de Triana... para terminar con Rocío Jurado. En la sección sobre esta última añadía Herrera unas palabras que en absoluto desentonarían con el mensaje de Patino: “ahora con el tiempo [...] sé que cuando canté mi primera copla no estaba sólo tarareando una canción, sino que me estaba tragando sin notarlo un trozo de ese mito impalpable que llamamos España” (Herrera, 1993: 53).

Al trucaje en la conversación mantenida entre Carlos Herrera y Miguel de Molina por el que se inserta al marqués, hemos de sumar la utilización de programas de televisión donde también se falsea la presencia de Rafael Maura participando activamente en los debates, y que de igual modo pueden contribuir al despiste entre los elementos ficticios y reales.

Esta realidad trucada se establece en los programas de debate *La Clave* y *Los unos y los otros*, emitidos en 1984 y 1995 respectivamente, en la cadena pública nacional Televisión Española. En el primer caso, José Luis Balbín conducía una tertulia entre los artistas Marifé de Triana, Antoñita Moreno, Lola Flores, Paquita Rico, Juanito Valderrama⁶ y los escritores José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montal-

6. Junto con la actriz, cantante y bailaora Lola Flores (1923-1995), convertida ya en un símbolo mítico del mundo del espectáculo a nivel internacional, la nómina de artistas invitados al programa de *La Clave* es representativa del mundo de la canción española. Con una dilatada carrera artística Marifé

bán⁷ que bajo el nombre “¿Qué sabe nadie? Las folklóricas”, se preguntaba sobre la canción española y sus protagonistas, eminentemente femeninas, así como su relación con el franquismo.⁸ En un formato similar, el programa *Los unos y los otros* presentado por Ángel Casas entrevistaba primero a Marifé de Triana como invitada especial para, posteriormente, dar paso a un coloquio con dos bloques enfrentados sobre idénticas asunciones políticas de la copla. De esta forma, la cantante y presentadora María del Monte, el periodista Andrés Caparrós y el ex presidente de la Junta de Andalucía José Rodríguez de la Borbolla defendían acaloradamente la integridad de la copla frente a las posturas más desconfiadas de la escritora Lourdes Ortiz y el artista Antón Reixa, quienes señalaban su secuestro por parte del franquismo.

En general, la presencia de la copla en la televisión española era por aquellos años muy abundante, y precisamente a finales de la década aparecerían otros programas de tono más favorable como *Esa copla me suena* (1998) o *Al compás de la copla* (1993), por cierto presentados por María del Monte. Al mismo tiempo, es posible registrar ya a comienzos de los años ochenta los prolegómenos de la eterna disputa sobre los lazos políticos de la copla dentro de ese formato predilecto que fueron los programas de debate. Así, en 1981, *Su turno* enfrentaba la canción española con la música moderna bajo el elocuente título “¿Ole y ole o yeah yeah?”, convocando a personalidades de la talla de Lola Flores, Concha Márquez Piquer, Lauren Postigo o Ramoncín.⁹

de Triana (1936-2013) fue una de las intérpretes más significativas de las coplas de Rafael de León y considerada la gran actriz dramática de la canción española, si bien su participación en el cine fue más bien esporádica; de Antoñita Moreno (1930), cuya presencia en el celuloide es también escasa, es reconocida su labor como folclorista, interpretando en sus espectáculos un variado repertorio de géneros procedentes de otras regiones españolas no andaluzas, como Asturias o Galicia; considerada otra de las folklóricas de primer nivel, la imagen de la cantante y bailarina Paquita Rico (1929-2017) suele aparecer asociada al cine, destacando su papel como la reina María de las Mercedes en el melodrama musical *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958), de Luis César Amadori; Juanito Valderrama (1916-2004) participó también en seis películas musicales y es recordado especialmente por su canción “El emigrante”, escrita en homenaje a todos los exiliados a causa de la Guerra Civil y el régimen franquista, copla paradójicamente predilecta del propio Franco, quien la interpretó como un himno patriótico.

7. Referente intelectual de la izquierda antifranquista, el escritor, poeta y periodista español Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) desarrolló en su prolífica trayectoria profesional las que continúan siendo obras de referencia para el estudio de la sociedad española de la segunda mitad del siglo XX. Sus cinco reportajes de 1969 en la revista *Triunfo* —semanario que actuó como punto de encuentro de la disidencia intelectual del franquismo—, fueron reunidos y publicados por la editorial Lumen bajo el título *Crónica sentimental de España* en 1971. Se trata de la obra inaugural que abriría el camino de un proyecto insólito de crítica cultural, caracterizada por la defensa de las manifestaciones populares como expresión de una identidad colectiva e instrumentalizadas por el poder. Esta labor como cronista de la sentimentalidad y artefactos populares puede rastrearse en las obras que siguieron: *Cancionero general del franquismo* (1972), *Cien años de canción y music-hall* (1974), *Diccionario del franquismo* (1977) y *Crónica sentimental de la Transición* (1985).

8. Años más tarde, en 1991, el programa ahora emitido en la cadena privada Antena 3, recuperaría el tema en el episodio “Y no tiene novio” donde también repetirían algunos de los invitados.

9. Concha Márquez Piquer (1945-2021) fue la hija de Concha Piquer, que siguió los pasos de su madre y cultivó con éxito la canción española tras su presentación oficial en 1970; Lauren Postigo (1928-2006) fue un crítico musical español y reconocido especialmente por presentar el programa de televisión *Cantares* (1978), espacio que, a través de entrevistas y actuaciones en directo, pretendía divulgar y revitalizar la copla y sus más conocidos intérpretes; la presencia del cantante de rock Ramoncín (1995) se explica en esa oposición entre modernidad y tradición, toda vez por esos años gozaba de enorme popularidad tras su debut en 1978 con su primer álbum, que le granjeó, además, su conocido

Patino reaprovecha escasos minutos de *La Clave* en los que introduce a Rafael Maura en calidad de testigo, de un modo más bien introductorio que eclosiona en el tramo final del documental con los fragmentos del debate *Los unos y los otros*, reutilizados pero también escenificados en connivencia con Antón Reixa y Lourdes Ortiz¹⁰. Creemos que la preferencia por este programa puede explicarse por su mayor actualidad: al tratarse de un programa de emisión más reciente, el público se ve directamente interpelado a reconocer las modificaciones realizadas por el director, que no sólo inserta a Rafael Maura sino que remonta constantemente los fragmentos escogidos para vehicular mejor su discurso. Pero un espectador despierto recordará, tal vez, que en esa disputa por la copla de *Los unos y los otros* también hubo espacio para varias alusiones a la sobreexposición mediática de las sevillanas y la Semana Santa como manifestaciones culturales identitarias del pueblo andaluz. Esta cuestión trae necesariamente a la memoria el medimetraje *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura, realizado con motivo de la Exposición Universal de Sevilla y que, más allá de una propuesta estética, recuperaba una identidad española como estrategia de marca para un público nacional e internacional. (Doménech, 2021: 293-294). Este pintoresquismo andaluz reaparece en varias ocasiones en *Ojos verdes* en la filmación de la fiesta flamenca a bordo de un barco que recorre el Guadalquivir, un espectáculo turístico muy habitual que Patino revisita desde el *fake*, lejos de la hipérbole paródica (Ortega, 2012: 115), como material auténtico proclive a dialogar en el debate por la identidad andaluza y española.

Canciones para sobrevivir

A la hora de realizar un análisis en profundidad de *Ojos verdes* la cita a *Canciones después de una guerra* resulta ineludible en tanto primer acercamiento musical-sentimental del autor. Más allá de la coincidencia temática, las conexiones con la obra más conocida de Patino después de su ópera prima *Nueve cartas a Berta* (1965), se establecen en la defensa necesariamente emocional de la copla como mecanismo auxiliar de la posguerra a nivel social.

En su análisis sobre la recuperación de la memoria histórica de posguerra, José Colmeiro reconoce en *Canciones para después de una guerra* una voluntad compartida con el proyecto emprendido por Vázquez Montalbán en su obra poética y especialmente en su ensayo *Crónica sentimental de España* (1971). Para Colmeiro ese reencuentro con la canción popular española por medio de una técnica de collage — más evidente en el medio cinematográfico— “no se trata de una operación meramente nostálgica, sino de una recuperación de una memoria sentimental pasada por el tamiz de la perspectiva histórica crítica” (Colmeiro, 2005: 93). No obstante, el propio Patino reconocería que el sentido inicial de la composición pretendía ser

apelativo “rey del pollo frito”.

10. Los títulos de crédito agradecen la colaboración especial de ambos y, efectivamente, parte del discurso que enarbolan en el documental no aparece en el programa original.

más divertido, ajeno al alegato político: “me he limitado, como autor, a hacer un espectáculo de mi propio pasado, con acento doloroso unas veces, alegre otras, lleno de dudas siempre...” (Pérez, 2002: 133-134). La intención era por tanto evocadora; y el recuerdo manipulado lo era en un sentido de reconstrucción sentimental que buscaba la complicidad de un espectador también interpelado a resemantizar las canciones de su memoria:

Nació de la idea de que una canción evoca sentimientos y crea un estado hipnótico que es característico del cine. Algo parecido a la famosa magdalena de Proust. Se me ocurrió durante una excursión, en la que Carmen Martín Gaité, que se sabía todas aquellas canciones, iba cantándolas y yo me descubrí evocando mi propia infancia...Y la verdad es que al empezarla no tenía ninguna idea preconcebida, salvo la de experimentar mezclando las canciones con las imágenes que habíamos conseguido. (Pérez, 2002: 134).

La intervención de Carmen Martín Gaité en el proceso creativo allana el camino para comprender la problematización de la copla como cancionero franquista desarrollada en *Ojos verdes*. Al igual que Vázquez Montalbán, la escritora salmantina defendía ya en 1972 las posibilidades del género como relato que fabricaba mundos alternativos donde cobijarse, anticipando un sentido narcótico que más tarde Stephanie Sieburth explicaría por medio de la psicología clínica como vehículo para afrontar el duelo; despojados de su voz, las coplas ofrecían en préstamo a los vencidos unas historias que reformulaban narrativamente sus sentimientos traumáticos, reconfortando y eventualmente mediando la recuperación del sentido del yo (Sieburth, 2016: 270).

La defensa de la copla esgrimida por el presunto Rafael Maura en los minutos finales de *Ojos verdes* y escenificada como parte del programa *Los unos y los otros*, es una clara invocación del alegato que Martín Gaité dedica al cancionero de Concha Piquer en 1972 en su artículo para la revista *Triunfo*, “Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra”, precisamente como réplica a Vázquez Montalbán por la errónea transcripción de una de las letras de la tonadillera en su recién aparecido *Cancionero general del franquismo*.

Parafraseado posteriormente en *El cuarto de atrás*, otro de los puntales de la escritura de la memoria de posguerra, el discurso en favor de las coplas como acompañamiento en el malestar de las españolas reconocía en las protagonistas de esas narrativas una autenticidad insospechada, díscola y alternativa, revulsivo de la felicidad anestésica dirigida por el régimen:

Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas, gente marginada, a la deriva, desprotegida por la ley. No solían tener nombre ni apellido aquellas mujeres, desfilaban sin identidad, enredadas en los conflictos de no tenerla, escudadas en su apodo que enarbolaban agresivamente: la Lirio, la Petenera, la Ruiseñor, la niña del quince mil, cuerpos provocativos e indefensos,

rematados por un rostro de belleza ojerosa; la copla investigaba, a través de distintos rumores y versiones, el motivo de aquellas ojeras, unos decían que sí, otros decían que no, ¿por qué se viste de negro, si no se le ha muerto nadie?, ¿dónde va tan de mañana con la carita más amarilla que la pajueta?, pero ninguno sabía el porqué de la agonía que la estaba consumiendo. (Martín Gaité, 2020: 224).

Basta un simple vistazo para localizar en las palabras, más engalanadas, de Rafael Maura idéntica propuesta:

La canción española de la posguerra, la canción espectáculo-folclórica, que ustedes dicen, o sea, la copla, marcó durante la posguerra, el techo de lo permisible, precisamente en cuanto a los temas de moral más escabrosa. Ningún otro género llegó tan lejos. En Rafael de León, amigo mío que era un aristócrata de derechas de tradición católica con una hermana monja que fue encarcelado por los republicanos durante la guerra en Barcelona predominan los temas de sexo prohibido, marginado, la prostitución, la homosexualidad encubierta, el adulterio, los amores imposibles, los amantes ocultos. Es decir, lo otro. La belleza de lo ilícito y su caldo de cultivo. Aquel clima represivo e intolerante producida una poética en la que se exaltaban las mujeres perdidas capaces de enamoramientos excelsos, los más inconfesables amores. Y supo hacerlo con el toque lorquiano y una especial sutileza que le permitía transgredir la censura más férrea. Lo cual no lo consiguió en aquellas circunstancias ni la literatura. ¿Y quién protestó de modo más patético que la otra contra la España triste e hipócrita vestida de negro contra los prejuicios sexuales? ¿Por qué se viste de negro ay de negro si no se le ha muerto nadie? ¿Por qué está siempre encerrada ay por qué como la que está en la cárcel? Yo soy esa, la que no tiene nombre, la que miente cuando besa Y ahí está el manifiesto descarado de la española cuando besa. (*Ojos verdes*, min: 1:21:04).

En definitiva, no resulta arriesgado entender *Canciones para después de una guerra* y *Ojos verdes* a modo de díptico sobre la reapropiación popular del repertorio musical del franquismo. Si en el primer caso la manipulación es más directa, comprendiéndose pronto el sentido subversivo que se busca, el bricolaje de fragmentos históricos y ficcionados de *Ojos verdes* adquiere entidad propia; fabricar una copla sobre una copla no sólo es el modo más absoluto de explicitar la operatividad del montaje cinematográfico, sino que permite personificar una vivencia compartida. Si en *Canciones para después de una guerra* encontramos una banda sonora colectiva a través de la memoria personal del director, *Ojos verdes* propone ficcionar una vida para desentrañar la identidad colectiva. La copla se vuelve un “lugar de memoria”¹¹

11. Según el término propuesto por Pierre Nora para nombrar los espacios liminales entre historia y memoria, simples y ambiguos, naturales y artificiales, a la vez accesibles de manera inmediata en la experiencia sensorial concreta y susceptibles de elaboración más abstracta. Nora. P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.

al mismo tiempo ritualizada desde el poder y, para los vencidos, lugar de peregrinación silenciosa, marginal y balsámica, refugio de una devoción espontánea (Nora, 1989: 23).

Mezcladas con el rumor del gramófono, las últimas palabras del marqués justifican la huella indeleble de las canciones: “¿Quién no vive añorando unos ojos verdes que se te clavaron para compensar el esfuerzo de continuar sobreviviendo?” (*Ojos verdes*, min: 1:30:13).

Yo soy esa (España): el cuerpo folklórica

Dentro del variado cancionero que atraviesa el documental, *Ojos verdes* conecta a Juanita Reina con Isabel Pantoja, alternando fragmentos de películas pertenecientes al género de la españolada¹² —denominación cuya carga peyorativa es extensible a la de la copla— que desde 1935 a 1959 ofrecen no sólo la crónica del marqués de Almodóvar, sino las huellas de una expresión que aparece vinculada a un tiempo pretérito, abandonado en un palacio habitado sólo por el recuerdo evocador de los vestigios que el marqués fue reuniendo a lo largo de su vida. Mantones, pelucas, fotos, zapatos, alhajas... elementos tangibles (y femeninos) de un mundo, el de la copla, que ya sólo existe como artefacto susceptible de exhibirse, petrificado, en ese hipotético museo al que la dama de llaves se opone rotundamente en sus airadas intervenciones a lo largo del filme. La recuperación de este legado se lleva a cabo desde un posicionamiento afectivo que encuentra una clara resonancia en la vindicación que Terenci Moix hizo del *star system* español de la posguerra. El impacto emocional que las folklóricas tuvieron sobre el escritor barcelonés jalona sus memorias *El cine de los sábados* (1990), *El beso de Peter Pan* (1993) y *Extraño en el paraíso* (1998), y se vuelve explícito en su lúcido ensayo *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo* (1993), un repaso por las voces y rostros de esa memoria popular.

Esas voces y sus rostros aparecen en el relato del marqués de Almodóvar precisamente así, como voces que acompañan su trayectoria y rostros inmortalizados por el celuloide:

12. Recuperaremos aquí la definición ofrecida por Valeria Camporesi, cuyas aportaciones han sido pioneras y fundamentales en el debate teórico e historiográfico sobre el término: “se trata de películas que falsean, por exageración o por limitación al aspecto más espectacular, las cosas más típicas de España. Con ella se podría entonces hacer referencia a las películas folklóricas así como a cualquier otra producción que el espectador estime que falsee las cosas típicas de España (como las películas, por ejemplo, del destape o las comedias de Paco Martínez Soria)” Camporesi, V. (1997). La españolada histórica en imágenes. En A. Yraloa (comp.) *Historia contemporánea de España y cine*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, p. 140. Para un estudio más detallado remitimos a la primera monografía dedicada a la españolada como género cinematográfico Navarrete, L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid: Quiasmo Editorial; los trabajos de Marta García Carrión también resultan reveladores, véase García Carrión, M. (2013). *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.

El mundo de la copla ha poblado mi generación de un repertorio imaginario de figuras, especialmente femeninas, que nos acompañarán siempre como sobrepuestas a nuestra realidad. La mujer castiza, la sentimental, la descarriada que sufre por los hombres, la tradicional casta y religiosa, la de rompe y rasga que destroza a sus amantes. Sus diversas formas de galanteo entre hombres y mujeres, su concepto del honor, de la valentía, de la belleza, la virilidad, los celos, la carnalidad ardiente, el vino, las pasiones. (*Ojos verdes*, min: 00:12:07).

Las palabras del marqués resumen las diferentes imágenes que Patino provee al espectador para comprender el universo de la copla como cosmos fundamentalmente femenino, acaso incluso tímida y anticipadamente feminista, pero sobre todo como imagen que corporeiza la idea de España.

Al hablar de las imágenes femeninas en el cine del primer franquismo, Carlos Losilla realiza una evolución por la iconografía de un cuerpo que, preso de una política de la imagen filmica franquista, nunca alcanza a tener una presencia como tal. (Losilla, 2018: 25). Con mucho acierto denomina “cuerpo mística” a aquel que queda cifrado en la aspiración de un ideal, bien el anhelo de una patria grande y libre (cuerpo patria), bien la expresión de una tradición popular (cuerpo folclore). En el primer caso, el cuerpo femenino se vincula a una función fisiológica que el régimen entendía primordial para la mujer: esposa pero sobre todo madre “destinada a concebir y parir el nuevo imperio”. (Losilla, 2018: 27).

La imagen cinematográfica codificaba una representación conceptual de la patria como mujer que en todo caso se encontraba presente ya en los manuales escolares. *España nuestra. El libro de las juventudes españolas* de Ernesto Giménez Caballero y publicado en 1943, ofrecía a los jóvenes falangistas un variado repertorio de la imagen de España en diferentes variantes históricas: como toro, como conejo, como llave, como matrona romana, hasta llegar a una asimilación total con el perfil de la reina Isabel la Católica como paso previo para que los alumnos adivinasen el verdadero y definitivo rostro de España: “pegaréis el retrato de vuestra madre sobre el mapita de España, hecho bandera nacional. Y detrás: la Cruz.” (Giménez, 1943: 22). Para Carlos Losilla las protagonistas de las películas del musical folclórico encarnan en ese cuerpo mística una visión similar “no tanto para soñar un imperio como para conquistarlo con la voz y el cuerpo entendidos como metonimias guerreras”. (2018: 27).

A nuestro modo de ver, el tratamiento que Patino hace en *Ojos verdes* de las protagonistas del mundo de la copla se acomoda en un espacio liminal entre el cuerpo patria y el cuerpo folclore, dando lugar a una representación poliédrica, un cuerpo que podríamos denominar *folclórica*; compartimos aquí la hipótesis de Eva Woods en su repaso por la españolada musical de los años 30 y 40 cuando afirma que sus protagonistas catalizaban un amplio abanico de significados entre lo picante y lo respetable, representando nociones de identidad nacional, racial y heterosexual pero también renegando de las rígidas jerarquías de clase y género (Woods, 2004: 57). El cuerpo folclórica es, por tanto, aquel que aun exportando una idea construida de lo andaluz como metonimia de España y lo español, revestido de los valores del

régimen, adquiere visos de agencia por cuanto garantiza, a través de la interpretación en el escenario, la pantalla o incluso el plató televisivo, una vía de escape al modelo femenino franquista que imponía el hogar como único destino. Ya en 1973 la revista *Los Españoles* en su fascículo coleccionable titulado “Las folklóricas” ofrece un panorama que se ajusta a esta visión:

Para las familias burguesas de la posguerra, Estrellita Castro, Celia Gámez, Lola Flores y el resto de sus colegas, no eran propiamente artistas. Se las llamaba pelicularas, estrellas del celuloide, chicas de revista... a lo sumo tonadilleras, canzonetistas, gentes del espectáculo; un mundo mal visto, escandaloso y desvergonzado del que sus hijas debían mantenerse alejadas. (Preciado, 1973: 169).

El mundo prohibido del espectáculo desestabilizaba la norma, aunque fuera, como hemos visto, con disimulo, a través de unas canciones que podían leerse entre líneas cuando no eran lo suficientemente explícitas en sus alusiones. Resulta inútil no reconocer el origen de la intensidad de los dramas contenidos en coplas como “Ojos verdes”, “Tatuaje”, “Y sin embargo te quiero”, “Yo soy esa”, “Dicen”..., sus amores prohibidos y culpables reproducen experiencias marginales en las que el sujeto homosexual podría encontrar el correlato de sus vivencias. Motivos tan recurrentes firmados por un mismo artífice, el letrista Rafael de León, son determinantes para detectar la afinidad de los textos con la propia vida¹³. Por otro lado, la homosexualidad de buena parte de los más celebrados directores del cine musical del franquismo¹⁴ hizo necesaria la codificación de determinadas imágenes que podían ser reinterpretadas por un espectador *entendido*.¹⁵

Refugio tolerado para expresar sin levantar sospechas una identidad diferente, silenciada y sancionada por el franquismo, canciones e imágenes se procesan a través de una mirada camp¹⁶ que también permea en el cuerpo folklórica. Eventual-

13. Alberto Mira hace notar que la realidad homosexual del autor es oportunamente escamoteada en biografías y diversos estudios, y por ello opta por un enfoque emocional en el análisis de sus letras y obra poética. Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ªed.). Barcelona: Egalés, pp. 343-349.

14. Para un análisis exhaustivo sobre la creación audiovisual homosexual véase el reciente estudio Lomas, S. (2022). *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género*. Barcelona: Laertes.

15. Empleamos el participio sustantivado *entendido* en su voz de argot, de uso habitual durante el tardofranquismo como sinónimo de homosexual.

16. La sensibilidad camp fue definida por Susan Sontag en su ensayo de 1964 *Notes con camp*, en esencia, como una concepción del mundo marcada por el amor al artificio y la exageración, con una necesaria propensión a lo lúdico, apolítica y que rebasa el gusto homosexual. Como manifestaciones artísticas marcadas por el dramatismo, la provocación y un exceso de emociones que permitía la creación de espacios de resistencia en un contexto represivo, la copla y el cuplé son géneros tradicionalmente vinculados a la noción camp de Sontag. Por otro lado, autores como Alberto Mira en su categorización de la homosexualidad en España, emplean el término como equivalente a la “pluma”, estableciendo la mirada camp como aproximación que, en su cuestionamiento de la norma, ironía, teatralización y frivolidad, se activa y se reconoce desde la mirada homosexual y se manifiesta en el mundo del espectáculo y la cultura de masas: “el cuplé, los shows de transformistas (desde Egmont de Bries a Paco España), la copla, las folclóricas, la revista y en particular Celia Gámez, El público de Federico García Lorca, las películas ‘de mujeres’ en general (de George Cukor a François Ozon),

mente reivindicado como icono *queer* su lectura es muy similar a la que se hace de otras estrellas del cine y el espectáculo. Al igual que Dolly Parton o Jayne Mansfield, por poner tan sólo dos ejemplos, las folklóricas son celebradas por un exceso que trastoca las categorías de lo que se entiende apropiado para la feminidad, superándolas, descubriendo su farsa y, por tanto, proporcionando al público homosexual un espacio fecundo para articular sus propios discursos de transgresión sexual y social (Farmer, 2000: 133).

Recuperando esta noción performativa del género, encontramos en *Ojos verdes* una secuencia reveladora del poder del cuerpo folklórica: “vosotras solas como diosas sois las reinas de la tierra” son las palabras que la actriz María Galiana, en su papel como profesora de canto, dedica a las diligentes alumnas que entonan, de nuevo, la copla “Ojos verdes”. Insiste en la importancia del impacto emotivo que sobrepase la calidad de la voz, remarcando el carácter performativo de la copla, que se entiende así espectáculo en toda su amplitud. La vida inventada del marqués de Almodóvar encaja, pues, con esa puesta en escena, más aún con el género de la autoficción tan propio de las folklóricas. A una presencia sólida e incluso excesiva sobre el escenario, se une un anecdótico con frecuencia exagerado, y una vida cuyas tragedias diluyen el arte con la persona. Sirva como ejemplo el caso de la tonadillera Isabel Pantoja¹⁷ y su histórico concierto “Reaparición” celebrado en 1985, un año después del fallecimiento de su esposo, el torero Francisco Rivera. Emotiva teatralización de un duelo televisado y recuperado por la artista como parte de su personaje, Isabel se consagraba al espacio escénico. El dolor se convertía en espectáculo, ella en la viuda de España.

la adoración (con un toque de ambigüedad: entre la vehemencia y la ironía) por grandes estrellas de la pantalla, la ópera y sus divas, el pop inocuo y chillón de los sesenta, los espectáculos de Saritísima o el cine de Hollywood clásico, especialmente las películas homosexuales”. Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca, Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ªed.). Barcelona: Egalés, p.143. Sin pretender adentrarnos en una discusión teórica a propósito del concepto, cabe señalar la postura de de estudios más recientes como el de Alicia Navarro, que proponen revisar esta terminología anglosajona del camp en exceso academizada, ahondando en la cultura popular española y sus propios códigos para cartografiar el relato del flamenco y la copla, recuperando la narrativa del loquerío, la pluma, lo cursi o incluso lo marica. Navarro, A. (26-28 de febrero de 2020). *Yes I camp or better flamen(co)camp. La copla de Miguel de Molina como resistencia escénica, disidencia de género y paraíso subalterno*. Congreso Internacional Copla y Flamenco: hibridaciones, intersecciones y (re)lecturas. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.

17. Nacida en 1956 en Sevilla, María Isabel Pantoja Martín es una personalidad bien conocida en el mundo del espectáculo español no sólo por su trayectoria musical, por la que ostenta el reconocimiento popular de “reina de la copla”, sino por llevar una vida salpicada de turbulencias que la convierte en una habitual de la prensa del corazón. En el imaginario colectivo la imagen de “La Pantoja” ha quedado grabada como la de la folklórica más mediática: portada de revistas que escudriñaban posibles relaciones homosexuales, litigios relacionados con la herencia de su marido e incluso su implicación en casos de corrupción urbanística por los que fue condenada a dos años de prisión. En paralelo a las continuas polémicas, la carrera artística de la tonadillera continúa en la actualidad, espoleada en gran medida por su participación en diversos programas televisivos.

A modo de conclusión

En una suerte de epílogo Patino nos descubre que las carátulas de los cassettes que se sucedían mientras Rafael Maura ponía fin a su historia fabulada formaban parte de un expositor de venta en una gasolinera. De entre los rostros de Rocío Jurado, Concha Piquer, Marifé de Triana, Manolo Escobar, Peret, Antonio Molina, Lole y Manuel, Antoñita Peñuela, Los Chunguitos, Camarón de la Isla, Matri Trini... una mano escoge decidida la cinta de Isabel Pantoja para, posteriormente, insertarla en la radio del camión; suenan de fondo los versos finales de “Suspiros de España” interpretados por Paquita Rico y Angelillo para la película *Suspiros de Triana* de Ramón Torrado (1955), aprovechando el fin del metraje para dar paso a los títulos de crédito del documental.

La elección de Isabel Pantoja no resulta casual a tenor de lo descrito hasta el momento. Si *Ojos verdes* es un relato biográfico de la copla misma, parece lógico que su desenlace se muestre con la que es considerada heredera de ese universo a nivel profesional y, muy especialmente, mediático. Es habitual que encontremos la figura de Isabel Pantoja como cierre de los repasos por la canción española. No en vano, su debut cinematográfico tiene lugar en 1990 con la película *Yo soy esa* de Luis Sanz, cuyo título parte de la copla homónima escrita para Juanita Reina; un año después regresaría de la mano de Pedro Olea con *El día que nací yo* que vuelve a tomar el nombre de una conocida copla, en este caso popularizada por Imperio Argentina en la película *Morena Clara* de Florián Rey (1936).

El cierre propuesto por Patino en la estación de servicio incide en la lectura afectiva y popular de la copla que hemos ido desgranando a lo largo de estas páginas. El legado fastuoso del marqués deviene patrimonio cañí exhibido en un espacio de tránsito, tradicionalmente marginal y musicalmente subalterno, pero al fin y al cabo democratizado. Si la gasolinera había supuesto a comienzos de los años setenta el epicentro del subgénero de la rumba vallecana como expresión alternativa y colateral a la banda sonora oficial de la Transición (López, 2019: 133), en las décadas posteriores sus expositores terminaron por asimilar bajo el peyorativo paraguas del término “música de gasolinera”, a todas aquellas producciones de éxito popular y aparente escasa calidad artística. Poco importa cuando es el pueblo el que decide. Suyo es el juicio y la memoria. Suya la copla, que como bálsamo o recreo continúa sonando:

En la sofisticada resurrección que hoy le presta el compact disc, la copla no regresa como delicia que la nostalgia actualiza o los más agudos intentan reivindicar en términos de calidad, antes bien como un testimonio de la ternura que toda una colectividad necesitó desesperadamente y que las ilustres doña Concha, doña Juana o doña Imperio repartieron a manos llenas. (Moix, 1993:16).

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (3ª reimpresión). México: Fondo de Cultura Económica.
- Camporesi, V. (1997). La españolada histórica en imágenes. En A. Yraola (comp.) *Historia contemporánea de España y cine* (pp. 137-148), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la modernidad*. Barcelona: Antropos.
- Doménech González, G. (2021). *El cine musical de Carlos Saura (1981-2016)*. Madrid: Tesis de doctorado, Universidad Carlos III de Madrid.
- Farmer, B. (2000). *Spectacular Passions. Cinema, fantasy, gay male spectatorship*. Durham: Duke University Press.
- Giménez Caballero, E. (1943). *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular.
- Herederó, C. (1998). La historia como representación y espejo apócrifo (A propósito de Andalucía, un siglo de fascinación de Basilio Martín Patino). *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 30, 156-169.
- Herrera, C. (1993). Historias de la copla. Rocío Jurado (y 2). *Blanco y Negro*, 48-53.
- Leyda, J. (1964). *Films Beget Films*. Nueva York: Hill and Wang.
- López Castellano, R. (2019). Reyes de la gasolinera: la rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición. En J. Colmeiro y A. Martínez-Expósito (eds.), *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia* (pp.133-146), Venezia: Edizioni Ca' Foscari.
- Losilla, C. (2018). Intermitencia, ausencia y presencia; imágenes femeninas en el cine español del primer franquismo. En N. Bou y X. Pérez (eds.), *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos. España, Italia, Alemania (1939-1945)* (pp.25-40), Madrid: Cátedra.
- Martín Gaité, C. (2020). *El cuarto de atrás* (5ª ed.). Madrid: Cátedra.
- Mira, A. (2007). *De Sodoma a Chueca. Una historia de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2ª ed.). Barcelona: Egales.
- Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Ortega Gálvez, M. L. (2012). De la españolada al fake. Estereotipos de la españolidad, identidad y diálogos transnacionales. En N. Lie y D. Vandebosch (eds.), *El juego con los estereotipos: la redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales* (pp.99-118), Bruselas: Peter Lang.
- Pérez Millán, J. A. (2002). *La memoria de los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra audiovisual*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- Preciado, N. (1973). Las folklóricas. *Los Españoles*, nº21, 169.

- Sánchez Navarro, J. (2005). (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 85-108), Madrid: Cátedra.
- Sieburth, S. (2016). *Coplas para sobrevivir. Concha Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Barcelona: T&B.
- Weinrichter, A. (2008). La seducción de la moviola. El síndrome del montaje en el cine de Patino. En C. Martín (coord.) *En esto consistían los paraísos. Aproximaciones a Basilio Martín Patino* (pp.34-51), Diputación de Granada.
- Woods Peiró, E. (2004). From Rags to Riches: The Ideology of Stardom in Folkloric Musical Comedy Films of the Late 1930s and 1940s. En A. Lázaro-Reboll y A. Willis (eds.), *Spanish Popular Cinema* (pp.40-59), Manchester: Manchester University Press.

Filmografía

- Nueve cartas a Berta* (1965), de Basilio Martín Patino.
- Canciones para después de una guerra* (1971), de Basilio Martín Patino.
- Madrid* (1987), de Basilio Martín Patino.
- La seducción del caos* (1991), de Basilio Martín Patino.
- Andalucía: un siglo de fascinación* (1996), de Basilio Martín Patino.
- Sevillanas* (1992), de Carlos Saura.

Música, memoria autobiográfica e identidad en el retrato familiar documental *Un'ora sola ti vorrei*

Noemí García Díaz*

Resumo: Este ensaio trata da análise do documentário *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi, retrato de família que investiga a memória autobiográfica centrada sobretudo na figura materna. Exploraremos as funções que a música desempenha no filme, do ponto de vista narrativo e discursivo, na reconstrução da memória e da identidade.

Palavras-chave: retrato de família; memória autobiográfica; música e identidades; Alina Marazzi.

Resumen: El presente ensayo aborda el análisis del documental *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi, un retrato familiar que investiga la memoria autobiográfica centrada sobre todo en la figura materna. Exploraremos las funciones que cumple la música en la película, desde el punto de vista narrativo y discursivo, en la reconstrucción de la memoria y la identidad.

Palabras clave: retrato familiar; memoria autobiográfica; música e identidades; Alina Marazzi.

Abstract: This essay deals with the analysis of the documentary *Un'ora sola ti vorrei* (2002) by Alina Marazzi, a family portrait that investigates the autobiographical memory centered above all on the maternal figure. We will explore the functions that music plays in the film, from the narrative and discursive point of view, in the reconstruction of memory and identity.

Keywords: family portrait; autobiographical memory; music and identities; Alina Marazzi.

* Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Diseño e Imagen. 28040. Madrid, España. E-mail: noemigar@ucm.es.

Résumé : Cet essai porte sur l'analyse du documentaire *Un'ora sola ti vorrei* (2002) d'Alina Marazzi, un portrait de famille qui interroge la mémoire autobiographique centrée avant tout sur la figure maternelle. Nous explorerons les fonctions que joue la musique dans le film, du point de vue narratif et discursif, dans la reconstruction de la mémoire et de l'identité.

Mots-clés : portrait de famille, mémoire autobiographique, musique et identités, Alina Marazzi.

El retrato familiar documental

El documental *Un'ora sola ti vorrei* (2002) de Alina Marazzi, se inserta en la línea autobiográfica documental investigada por algunos autores como Jim Lane (2002), en concreto en la categoría “retrato familiar”, por su exploración en primera persona de la memoria autobiográfica, en el contexto de la familia. El documental autobiográfico comenzó a proliferar a partir de los años 70, en Estados Unidos, ligado a movimientos sociales y contraculturales, en oposición al documental observacional que se había instaurado desde los años 60 como epítome de la objetividad cinematográfica. Catherine Russel señala que gran parte de la nueva autobiografía filmica emana de la cultura *queer*, de las reivindicaciones de género de la segunda ola del feminismo y de personas cuya etnicidad y raza permitían que su historia personal se convirtiera en una alegoría de una comunidad o cultura (Russell, 1999: 278).

El documental autobiográfico se erigió desde sus inicios como el máximo representante de las identidades invisibilizadas por la hegemonía heteropatriarcal que primaba en las producciones culturales, establecida como la identidad universal. Entre los cineastas pioneros en la inclusión de la subjetividad en el documental se encuentran emigrantes como Jonas Mekas, exiliado lituano en Estados Unidos, o Marilú Mallet, exiliada chilena acogida en Canadá; mujeres cineastas como Joyce Chopra, o Amalie Rothschild, quienes incursionaron en una industria del documental, dominada por hombres, para desvelar, con sus películas, problemáticas relacionadas con el mundo doméstico, que no había sido objeto de interés hasta entonces; cineastas homosexuales como Michelle Citron, Su Friedrich o Barbara Hammer, pioneras del cine *queer*; o directores afroamericanos como Marlon Riggs quien reflexionaba en su filmografía sobre un triple estigma: la raza, la homosexualidad y la enfermedad del sida.

A este respecto, el feminismo se ha instituido como uno de los movimientos sociales que mejor ha sabido articular este tránsito de lo individual a lo colectivo sintetizado en el lema “lo personal es político”. Michelle Citron indica que “el acto autobiográfico es históricamente significativo para las mujeres y para todos los demás grupos que tradicionalmente han carecido de una voz o un foro público para expresar” (1999: 272). De este modo, en el acto autobiográfico, lo personal se trasladaría a lo cultural y lo privado se volvería social. La incursión de la perspectiva de género en el documental supuso el abordaje de temáticas que no se habían explorado con antelación, relacionadas con el ámbito familiar, las relaciones materno y paterno filiales, incluyendo, además, la evocación de la infancia. El período de la niñez se

podría emparentar con las categorías históricas de dominación, anteriormente mencionadas, por la dependencia de las niñas y niños de los adultos, y las consiguientes relaciones de poder implícitas en esas relaciones.

El término “retrato familiar” permite acotar las características del documental autobiográfico para diferenciarlo de otras formas cinematográficas como el diario filmico o el autorretrato. Son películas realizadas por cineastas, “hijas” e “hijos”, que revisan las relaciones familiares tanto del presente como del pasado. El retrato familiar presentaría en palabras de Jim Lane:

La historia de la vida del cineasta, quién es ese cineasta, surge en relación con el mosaico familiar, ya que la autobiografía incluye la biografía de la familia[...] En estos retratos familiares a menudo existe una confrontación con el pasado oficial que es cuestionado por otros puntos de vista. A través de tales tensiones surge el retrato autobiográfico, que está mucho menos interesado en resolver crisis personales y más preocupado en explorar la identidad. La familia y su historia se convierten en los puntos de referencia para tal búsqueda. (Lane, 2002: 96).

En este contexto se sitúa la película analizada que se incluye, a su vez, en dos de las líneas de exploración temáticas, de las tres que priman en la filmografía en torno al retrato familiar: la exploración de los ciclos familiares y la indagación de las relaciones intrafamiliares. En la tercera línea de investigación, la búsqueda de la identidad cultural, se incluye un corpus filmico realizado por cineastas descendientes de emigrantes, hijos de matrimonios multiculturales o pertenecientes a minorías étnicas, donde la familia se configura como portadora de la identidad cultural. En estas películas emergen algunas temáticas frecuentes como la búsqueda de los orígenes o la indagación de aquella cultura que ha quedado relegada, marginada o invisibilizada, en la familia o en la sociedad.

Los retratos familiares que indagan los ciclos familiares se adentran en la exploración de la sucesión de etapas por las que atraviesan las familias, diferenciados en ciclos de equilibrio y adaptación, y períodos de desequilibrio, de crisis y de cambio (López, 2014: 66). Respecto a la segunda línea de estudio, las relaciones intrafamiliares, destacan las relaciones conflictivas con madres y padres generadas, fundamentalmente, por abusos, abandonos, negligencias, ausencias, relaciones de poder o desencuentros intergeneracionales.

El uso del cine y del vídeo en el contexto familiar ha cumplido históricamente la función de registro de algunas de las etapas vitales, sobre todo las de equilibrio, excluyendo aquellos períodos de transformación y crisis. Sin embargo, existen pocas películas documentales autobiográficas profesionales que celebren el lado soleado de la vida familiar. La representación filmica del duelo familiar se configura como la línea temática más frecuente, donde se incluye la película que nos ocupa, una exploración sobre el duelo por la muerte de la madre de la directora acaecida cuando era pequeña, donde también se abordan las relaciones intrafamiliares.

Un'ora sola ti vorrei sondea la memoria autobiográfica con el objetivo de adentrarse en la experiencia traumática del duelo infantil. Desde el punto de vista formal,

este retrato familiar se construye fundamentalmente a través del montaje de material de archivo doméstico y utiliza la música como un elemento de evocación y reconstrucción, tanto de la memoria personal como de la familiar.

Música, memoria, cultura e identidad

En este epígrafe nos adentramos en la investigación sobre las relaciones entre música y memoria, considerados como fenómenos físicos, psicológicos y culturales, que tienen un rol fundamental en la conformación de la identidad. Desde el punto de vista intrapsíquico se puede considerar la memoria como un proceso cerebral complejo que permite codificar, almacenar y recuperar eventos del pasado, a través de multitud de sistemas. Asimismo, tal y como sostiene Daniel J. Siegel, “es el modo en que los acontecimientos pasados influyen en la función futura” (Siegel, 2007: 52), es decir, la forma en que la experiencia afecta al cerebro y modela nuestra forma de conducta.

La taxonomía de esos sistemas ha evolucionado a lo largo del tiempo y se encuentra en constante actualización. Uno de los pioneros del estudio de la memoria, el psicólogo Williams James, estableció una primera distinción entre memoria a corto plazo y memoria a largo plazo. Larry Squire, por su parte, propuso, en 1986, una división de la memoria a largo plazo en dos grandes subsistemas, la memoria declarativa, aquella que almacena información sobre hechos y acontecimientos, y la memoria no declarativa, que se ocupa de los procedimientos y estrategias que nos permiten establecer relaciones con el medio ambiente. La memoria no declarativa o implícita remite a la memoria de los aspectos no procesados conscientemente e incluye la memoria de preparación (*priming*), la emocional y la procedimental (Wolfeberg, 2007). Por su parte, Endel Tulving distinguió dos tipos de memoria dentro de la declarativa: la semántica, que almacenaría el conocimiento sobre el mundo, y la episódica, que subraya la capacidad para recordar eventos o episodios específicos (Baddely et al, 2014). Gracias a este último sistema podemos recuperar de un modo deliberado y consciente las experiencias de nuestro pasado personal, que ocurrieron en un momento y en un lugar específico. La música quedaría adscrita tanto a la memoria implícita, asociada a la emoción, como a la memoria episódica, inscrita en la memoria autobiográfica, mientras que el nivel semántico correlacionaría con el ámbito de la memoria colectiva, inserta en la cultura.

Respecto a la memoria autobiográfica, el tema que nos ocupa, Tulving consideraba que la memoria episódica siempre se podía barajar como una experiencia autobiográfica, sin embargo, no todos los investigadores estimaron que ambas memorias fueran equiparables. Katherine Nelson sugirió que la memoria autobiográfica debía considerarse como una forma particular de memoria episódica, en la que la especificidad del tiempo y el espacio resultaba significativas, mientras que William Brewer definió la memoria autobiográfica como aquella “que ofrece información relacionada con el yo” (Manzanero y Álvarez, 2015: 106). Por su parte, Alan Baddeley indica que la memoria desempeña “un papel determinante a la hora de crear y mantener nuestra representación del yo” (Baddely et al, 2014: 166), un presupuesto compartido

por Antonio Manzanero quién sostiene que, gracias a la memoria autobiográfica, las personas podemos organizar y combinar armónicamente nuestro conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos, a través de la recuperación de los rasgos temporales y la emocionalidad: las bases de la conceptualización de la identidad personal. (Manzanero, 2015: 230).

Por su parte, cabe señalar que la exploración de la memoria autobiográfica está condicionada por el curso ontogenético de la neuromaduración del cerebro, que parte de la memoria implícita para ir adquiriendo, a partir de los dos años, la memoria semántica y posteriormente la episódica. Esta particularidad genera fenómenos como la “amnesia infantil”, que implica una incapacidad para almacenar y recordar memoria episódica, antes de los tres años de edad; y la denominada “amnesia de la niñez”, de los tres a los siete años, un período en el que existen menos recuerdos episódicos que en otras etapas (Manzanero y Álvarez, 2015: 238). Peter Levine y Maggie Kline sostienen que las experiencias negativas vividas durante la infancia tienen un impacto en el desarrollo posterior de la persona, aunque no se puedan recordar de forma explícita; por ese motivo, abogan por abolir el mito que presupone que los bebés y los niños pequeños no se ven afectados por determinadas situaciones vitales. (Levine y Kline, 2016: 7).

Las experiencias vividas, tanto agradables como adversas o traumáticas, se codifican en las memorias implícita y explícita. No obstante, hay evidencia que señala que los eventos con contenido emocional se recuerdan en mayor medida que los neutros, aunque un excesivo estrés generado por experiencias traumáticas puede conllevar errores de codificación o amnesia. El fenómeno denominado, “memoria congruente con el estado del ánimo” (Blaney, 1986: 229), señala que resulta más sencillo recordar cosas que tienen una naturaleza emocional similar al estado de ánimo que se tiene durante la recuperación. La facilidad con que algo se recuerda depende de la coincidencia entre el estado de ánimo durante la codificación y el de la recuperación. En ese sentido, la música juega un rol fundamental como inductor de estados emocionales y de evocación de memoria autobiográfica. (Baddeley et al, 2010: 209).

La música en la banda sonora: elementos de análisis

A pesar de que el elemento fundamental de estudio de este ensayo es la música, considero que en el ámbito del retrato familiar su análisis no puede extrapolarse del resto de elementos que conforman la banda de sonido. De igual modo, tal y como indica Michel Chion en su libro *Audiovisión* (1993), en el ámbito cinematográfico es imprescindible analizar los recursos expresivos sonoros en interrelación con la banda de imagen. Respecto a la banda de sonido partimos del análisis de sus componentes propuesto por Casetti y Di Chio, denominados códigos sonoros que según estos autores pueden distinguirse en tres categorías: el sonido *in*, aquellos sonidos diegéticos exteriores, cuya fuente está encuadrada; el sonido *off* o fuera de campo; y el sonido *over*, el sonido diegético interior, ya sea *in* u *off*, y el sonido no diegético. (Casetti y Di Chio, 2007: 89). De esa misma distinción “in” y “off” se sirve Michel Chion para hablar de la música, mientras que estableció los términos música diegético-

ca o de pantalla para denominar la música que emana de una fuente vista o sugerida en la película; y música extradiegética o de fondo, para nombrar aquella música añadida que no formaba parte de la escena. (Chion, 1997: 193).

Mención especial merece en el documental autobiográfico el uso de la voz *over*, una nomenclatura que se utilizará frente a la acuñada por Chion, voz en *off*, considerada como la palabra-texto, que actúa sobre el curso de las imágenes, al contrario de la “palabra-teatro”. (Chion, 1993: 133), de corte performativo. Me sumo a la asunción realizada por Mary Ann Doane, quien considera la voz en *off* como aquella que se escucha sin que se vea al personaje, por estar fuera de campo, mientras que la voz *over* pertenecería a alguien que no forma parte de la diégesis (Doane, 1980: 33-50). Debido a las características de los documentales autobiográficos, la voz sí que podría formar parte de la diégesis, pero se considera *over*, en la medida en que se locuta durante la fase de postproducción.

Respecto a la música es interesante destacar desde el punto de vista del análisis filmico el concepto “valor añadido”, para designar el valor expresivo e informativo con el que el sonido y la música enriquecen la imagen. (Chion, 1993: 13). Además, Chion establece los conceptos empático y anempático para establecer una relación emocional directa entre lo que escuchamos y lo que vemos o una disonancia entre ambas bandas. (Chion, 1997: 232). Este concepto también es estudiado por Jaume Radigales en sus estudios sobre empatía y contraste en la música, donde además se incorpora el término *leitmotiv*, definido como una melodía, o idea fundamental de una composición musical, que se va repitiendo y desarrollando a lo largo de una composición y que en cine de ficción estaría asociada a un personaje. (Radigales, 2008: 25).

De igual modo, se utilizarán para el análisis las categorías de Aaron Coplan sobre las funciones de la música, recogidas en su libro *Cómo escuchar la música* (1994), donde el compositor sostiene que la música permite: la creación de una atmósfera que indique el tiempo y el lugar; el subrayado emocional de ciertos aspectos psicológicos no expresados de los personajes o de las situaciones; servir como relleno neutro o fondo, ayudar a construir el sentido de la continuidad de la película; y dotar de fundamento la construcción teatral de una secuencia. (Coplan, 2000: 234-235).

En esa línea de investigación, también es pertinente apuntar las funciones de la música en el cine señaladas por Jaume Radigales, como la función estructural, debido a su capacidad para dar continuidad a un segmento visual; la emocional, puesto que la música puede incidir en la emotividad de una escena, resaltando sus aspectos dramáticos cómicos o terroríficos, gracias a la empatía entre música e imagen; la función significativa, utilizada para definir la asociación metafórica de la música a ciertos significados; la función metatextual, cuando la música que suena invita al espectador a una relación con un determinado concepto; la función estética,

cuando la música tiene como finalidad reflejar el ambiente sonoro que se presenta en la secuencia o escena; y la función narrativa, que acompaña la acción dramática. (Radigales, 2008: 37-48).

Voz y enunciación: el álter ego materno

El primer largometraje de la cineasta italiana Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei* (2002), reconstruye la memoria familiar y autobiográfica, centrándose en la figura materna fallecida, cuando la directora tenía siete años. La película fue realizada con material de archivo doméstico rodado por su abuelo materno Ulrico Hoeppli, durante el período de 1926 a 1973, en formato 9 y ½, 16 mm y super-8; material filmado por su padre Antonio Marazzi, en super-8; cortometrajes en 16 mm del director Giorgio Magister, y fotografías familiares. Además de este material, la directora filma, en Betacam, los diarios, postales y cartas escritos por su madre, y realiza algunas filmaciones en 16 mm. Estos datos aportados son fundamentales a la hora de comprender la naturaleza de la banda sonora de la película, puesto que la mayor parte del material de archivo carecía de sonido; por este motivo, apenas encontramos sonido sincrónico en la película. En consecuencia, la banda sonora conformada por música original compuesta por los creadores italianos, Michele Fedrigotti y Vic Bergeat, canciones de diferentes épocas y estilos, voz *over* y un intrincado trabajo de ambientación y reconstrucción sonora, tiene un lugar preponderante en la articulación de la enunciación y la narración.

El análisis de los elementos expresivos y narrativos del documental nos lleva a abordar, en primera instancia, su complejo sistema de enunciación. Como vimos, la directora cuenta con el material de archivo doméstico, material fotográfico y sonoro del que se apropia a través del montaje, lo que supondría un primer nivel de enunciación que modifica el sentido original de las imágenes domésticas, las músicas y los sonidos. Por otro lado, el documental se articula en torno a una voz *over* en primera persona que adopta el punto de vista de la madre de la directora, Liseli, y se dirige hacia Alina Marazzi, su hija, como si le escribiera una carta. La voz *over* fue elaborada gracias a las palabras extraídas de los diarios y cartas enviadas por Liseli, pero resignificadas y locutadas por la propia directora, lo que supone una estrategia de enmascaramiento simbólico: la atribución del discurso a una persona fallecida. Cabe destacar el tono de la locución anempático que se mantiene neutro a lo largo del documental, distanciado de la emocionalidad de lo que cuenta.

Esta estrategia de enunciación sirve para estructurar las líneas argumentales de la película creadas alrededor de la figura de Liseli y sus relaciones intrafamiliares desde su posición de hija, esposa y madre. También supuso, según la directora, una estrategia de distanciamiento de la primera persona, inspirada en el libro de James Elroy, *My Dark Places* (1996), donde el escritor insertaba la trágica muerte de la madre en el interior de un mecanismo literario de género detectivesco. (Marazzi, 2006: 23). En el ámbito cinematográfico, se podría establecer un paralelismo entre la fórmula que utiliza Marazzi, en la que un personaje fallecido reconstruye las circunstancias de su muerte, con algunas películas, cuyo ejemplo paradigmático es *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, al igual que en otras menos convenciona-

les como el documental *The Sound of Insects. Record of a Mummy* (2009), del director suizo Peter Liechti. Una estrategia ficticia que nos plantea como espectadores un alejamiento de la confrontación directa del discurso en primera persona y del pacto autobiográfico establecido entre los cineastas y el público.

Desde el punto de vista intrapsíquico, el uso de la voz *over* se podría emparentar con la proyección psicoanalítica como un mecanismo defensivo en el que el sujeto coloca en otra persona sentimientos o pensamiento que no reconoce dentro de sí. Funciona en este caso como un dispositivo que permite proyectar el vacío de la memoria en la única persona capaz de restaurarlo; un ejercicio de desdoblamiento en el que la hija se transforma en su propia madre interior que se habla así misma. En esa encarnación que supone la asunción de otra persona se produce el distanciamiento que le permite hablar de sus familiares cercanos como los protagonistas de una fábula, un término recurrente en la narración.

Música, sonidos y narración. Acto 1. Tan solo una canción...

A continuación, pasamos a analizar el rol que cumplen la música y el sonido en la construcción narrativa de *Un'ora sola ti vorrei*. Si, como vimos, la voz *over* se erige como elemento fundamental de la enunciación, la música cumple numerosas funciones que confieren un valor añadido a las imágenes. La estructura narrativa está determinada, en cada uno de los tres actos del documental, por el fundido a negro de un primer plano de Liseli, acompañado por un fundido de sonido. Cabe destacar que el fundido sonoro, en concordancia con la imagen, proporciona uno de los pocos momentos de silencio que podemos apreciar en la película, cuya banda sonora se caracteriza por una mezcla constante de diferentes fuentes sonoras que ayudan a construir el sentido de continuidad.

Desde el punto de vista musical, el primer acto introduce los temas principales del documental, “Un'ora sola ti vorrei”, una canción compuesta por Umberto Bertini y Paola Marchetti en 1938, y fragmentos del segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 3, Op. 36* del compositor polaco Henryk Górecki,¹ estrenada en 1977. Estos temas, que se repiten a lo largo del documental, acompañan el núcleo argumental de la película, el dolor por la pérdida de la madre de Alina Marazzi. Asimismo, en el primer acto, la directora utiliza como banda sonora un crisol de músicas que introducen la historia familiar y la problemática psicológica y existencial de Liseli. Estos temas musicales que desgranaremos, a continuación, cumplen una función empática, al concordar emocionalmente, o bien con las imágenes, o bien con el estado emocional que plantea la directora en su discurso. Además, permiten la creación de una atmósfera que nos sitúa en un tiempo y un lugar histórico determinado.

La importancia de la música en la película se percibe desde la primera imagen, un plano detalle de un pequeño disco girando sobre un tocadiscos, seguido por los planos de Liseli y su marido Antonio. La banda de sonido está conformada por un

1. <https://www.youtube.com/watch?v=HN2DiY5OXF4> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

fragmento del contenido de ese pequeño disco donde escuchamos a Liseli y a Antonio hablando a sus hijos. Posteriormente, Antonio indica: “Mama acaba de regresar de Suiza y va a cantar una cancioncita suiza”. Liseli responde: “No sé ninguna cancioncita suiza, cantaré una cancioncita italiana” (00:00:00-00:01:58); y comienza a tararear “Un'ora sola ti vorrei”, la canción que da título a la película.

Este tema musical, uno de los *leivmotiv* de Liseli, se introduce posteriormente sobre un plano de sus diarios, donde se inserta el título de la película, acompañado por la versión de la canción interpretada por Fedora Mingarelli² en 1939. Esta canción se constituye como el epicentro narrativo y emocional de la película, al ser el único recuerdo sonoro que la directora posee de su madre, frente a la multitud de imágenes. Marazzi se apropia del sentimiento de dolor que subyace en el texto de la canción ante la pérdida del ser querido, al mismo tiempo que la música sirve de vehículo de la expresión del anhelo de haber podido compartir su vida con ella durante más tiempo: “Tan solo una hora te querría. Yo que no puedo olvidarte, por ti daría mi vida, para decirte aquello que no sabes/ Yo que no puedo olvidarte, para decirte incluso con mis besos, lo que eres para mí”.

Asimismo, la música remite tanto al contexto histórico de la Italia previa al estallido de la Segunda Guerra Mundial, donde se inscribe tanto la memoria musical de los abuelos de la directora, como la memoria biográfica familiar, puesto que la canción fue compuesta el mismo año del nacimiento de Liseli. De este modo, la música no solo subraya los elementos emocionales no expresados por la directora directamente, sino que permite crear una atmósfera que nos remite a la cultura popular de la sociedad italiana de la época.

En este primer acto destacamos el uso de la canción “The Way South” del músico de jazz neerlandés Willem Breuker,³ que sirve de melodía de presentación de los miembros de la familia, a través de algunos planos de la boda del hermano de Liseli. Si bien esta música no concuerda con el momento histórico señalado, ni por la narración de lo que cuenta la voz *over*, se encuentra en sintonía con el tono emocional alegre que las imágenes desprenden. Al mismo tiempo, la directora rinde homenaje al documentalista Johan van der Keuken, un director admirado por Marazzi, quien utilizaba para sus películas música de este compositor. (Marazzi, 2006: 44).

Posteriormente, la directora introduce fragmentos del segundo movimiento de la *Sinfonía n° 3, Op. 36* de Górecki, que se podría considerar tanto un *leivmotiv* de Liseli, como del dolor de la hija por la pérdida de su madre. La sinfonía compuesta para conmemorar a las víctimas del Holocausto, también ha sido denominada “Sinfonía de las canciones dolientes” o “Sinfonía de las canciones tristes”. Alina Marazzi indica que eligió la música antes de conocer la biografía del compositor y las circunstancias de la producción (Marazzi, 2006: 28), un dato sorprendente pues Górecki también perdió a su madre cuando contaba cuatro años y su sinfonía está dedi-

2. <https://www.youtube.com/watch?v=jrVtt98Qkz8> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

3. <https://www.youtube.com/watch?v=rQmcytPFgd4> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

cada, precisamente, a la separación entre madres e hijos. En concreto, en el segundo movimiento, la soprano canta una plegaria donde una joven en prisión le pide a su madre que no llore por su ausencia, rezando a la Virgen para que interceda por ella.

Esta melodía aparece a lo largo de la película acompañando secuencias de montaje poético, que se podrían considerar como homenajes a Liseli. Desde el punto de vista narrativo, por lo tanto, se podría indicar que existe una estructura organizada en tres actos como indicamos, y una estructura poética articulada en torno a estos tiempos poéticos que interrumpen el curso narrativo de la voz *over*, introduciendo una emocionalidad dolorosa impresa por la música. Cabe destacar que Marazzi solo utiliza fragmentos instrumentales, a lo largo del documental, reservando para la escena final la parte vocal del movimiento. De este modo, la música cumple una función estructural, acompañando a estos tiempos poéticos, que se van entretejiendo hasta alcanzar el clímax en la secuencia final con la parte vocal.

La música original compuesta por Michele Fredrigotti, aparece en este primer acto con la inserción del *leitmotiv* de la abuela de la directora, “Teresa’s Boogie”, un tema donde prima el piano, un instrumento que ella misma tocaba. Esta música alegre, desenfadada, se corresponde con el espíritu de las imágenes domésticas de juventud de los padres de Liseli. En la fase de noviazgo también se introduce la versión italiana de la canción mexicana “Amor, amor, amor”,⁴ compuesta por Gabriel Ruiz Galindo y Ricardo Lopez Mendez en 1944, destinada a sonORIZAR las escenas de amor entre los abuelos de la cineasta. Como indica la directora la música fue extraída de un disco que pertenecía a su abuela paterna y formaba parte del repertorio sonoro de la familia. (Marazzi, 2006: 31).

Las relaciones maternofiliales son otro de los temas sobre los que gira este primer acto donde se establece un paralelismo entre la idealización de Teresa como madre y el autoconcepto negativo que tiene Liseli de sí misma respecto a ese rol. Esta temática queda subrayada, en las secuencias finales del primer acto, por la inclusión de la canción infantil alemana “Hanschen Klein”, compuesta por Franz Wiedemann en 1860, que pertenecía a la infancia de la madre (Marazzi, 2006: 38). La canción cuenta la historia del pequeño Hans, quien abandona el hogar para vivir aventuras por el mundo durante siete años, mientras su madre llora su partida. Cuando regresa al hogar se ha convertido en un hombre, pero a pesar del cambio su madre le reconoce, bendiciendo su regreso.

Esta canción cumple dos roles fundamentales en la película, por un lado, la melodía crea una atmósfera que nos remite a las infancias de Liseli y de Alina. En segundo lugar, el significado de la letra representa, simbólicamente, el dolor causado por la separación entre madre e hija. De este modo, con una sola canción se hace referencia a las relaciones maternofiliales de la genealogía familiar. Si en el primer caso, la separación entre Liseli y su madre forma parte de la fase de maduración, tal

4. <https://www.youtube.com/watch?v=xk26Tg9qO6U> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

y como indica la canción “Hanschen Klein”, la separación entre Liseli y Alina se interrumpe de forma brusca debido a su muerte, alterando el ciclo vital de la niña, que experimenta un abandono precoz, tal y como narran numerosos cuentos infantiles.

El primer acto finaliza con la llegada de la Guerra y, posteriormente, un montaje poético de imágenes inquietantes de Liseli, acompañadas de una música experimental y jadeos de mujer, que anticipan el derrumbe de la felicidad familiar. Frente a estas licencias de las partes más poéticas de la película, el ambiente sonoro que acompaña las imágenes de este primer acto, más allá de la música, se compone de sonidos *in* reconstruidos como si fueran sincrónicos.

Música, sonidos y narración. Actos 2 y 3

Tanto el segundo como el tercer acto del documental se centran de lleno en la vida de Liseli, tomando como punto de partida sus diarios y sus cartas. La narración del segundo acto atraviesa todos los momentos vitales de su vida: la infancia, la adolescencia, el amor, su matrimonio, el nacimiento de sus hijos, el viaje a América de la familia, donde Liseli tiene una primera crisis psicológica (que desemboca en lo que aparece un intento de suicidio), y su regreso a Italia para ser ingresada en una casa de reposo, suceso que pone fin al segundo acto.

Desde el punto de vista de la banda sonora, destacamos la función que tiene la música para marcar una nueva época. Si el primer acto la música que escuchamos es la de los padres de Liseli, en el segundo acto tiene una gran importancia la música de los años 60 y 70. Respecto a las etapas biográficas de Liseli, destaca el acompañamiento musical de piano para la infancia y la música de jazz de Willem Breuker para marcar la entrada en la adolescencia. Según la directora, el ritmo de esta música crea una atmósfera que evoca la llegada de la modernidad (Marazzi, 2006: 44). En este contexto, destaca también el tema original compuesto por Michele Fedrigotti, “Sonia’s rag”, dedicado a la mejor amiga de Liseli.

El tono romántico de la música que acompaña el enamoramiento de los padres culmina durante su matrimonio, con una versión rockera de “Una sola ti vorrei”, interpretada por The Showmen,⁵ un grupo italiano que se hizo popular en los años 60. La actualización de la versión que escuchamos en el primer acto, tiene como objetivo reforzar la distancia intergeneracional que separa a Liseli de sus padres. Sobre las imágenes de los recién casados sobrevuela, no obstante, la sombra del malestar a través de la inserción de un fragmento de la *Sinfonía n.º3, Op. 36* de Górecki, una música que quedará suspendida ante el anuncio del primer embarazo de la pareja, donde de nuevo emerge la canción “Una sola ti vorrei”, esta vez tarareada por la directora. Esta alternancia de los dos temas musicales principales de la película refuerza la dualidad, amor y sufrimiento, que se establece en torno a la maternidad.

5. <https://www.youtube.com/watch?v=KPDywmHGQ68> (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

El nacimiento de Alina viene marcado por la obra “El berceuse, Op. 57” de Frédéric Chopin,⁶ una canción de cuna que será distorsionada cuando la voz *over* hable sobre la soledad experimentada al ser madre. Este tema fue interpretado para la película por Michele Fedrigotti, para solventar los derechos de autor de las versiones ya grabadas. Por el mismo motivo, algunas de las músicas montadas por la directora no pudieron ser incluidas, en este segundo acto, como la canción *Summertime* (1969) de Janis Joplin que acompañaba escenas de juventud de Liseli, o el himno estadounidense que Jimi Hendrix interpretó, en Woodstock en 1969, que acompañaba la secuencia de la llegada de la familia a Estados Unidos. Estas canciones tuvieron que ser sustituidas por las composiciones originales “Swim” y “Thunder” de Vic Bergeat, un guitarrista y compositor italiano al que se requirió recrear ese espíritu musical, a través del uso de la guitarra eléctrica. (Marazzi, 2006, 47-48).

Tal y como indica la directora: “En la versión definitiva tuve que cortar a Janis Joplin, por motivos de derechos. Me costó mucho renunciar a esa música, como sucedió con otras canciones de Piaf, Hendrix, Lou Reed. Muestras sacras de la época” (Marazzi, 2006: 47). Por otro lado, Gianfilippo Pedote, productor de la película, señala que la imposibilidad de la adquisición de los derechos de autor de las canciones con las que la directora había montado el documental condujo a un ejercicio de repensar la música muy interesante, puesto que el himno estadounidense de Hendrix era demasiado obvio y la voz de Joplin anticipaba de forma demasiado explícita el sufrimiento (Marazzi, 2006: 48).

Además del cambio generacional de la música, se observa un tratamiento de la ambientación sonora diferente al primer acto. En este segundo acto, se incorpora una lectura más crítica de las imágenes, a través de la reconstrucción de sonidos que ilustran el conflicto con los padres de Liseli. En las escenas relacionadas con el negocio familiar, la editorial Hoepli, la directora incorpora ruidos de cajas registradoras y de monedas, sonidos que refuerzan la importancia del estatus económico otorgado por los padres de Liseli, pertenecientes a la burguesía milanesa. De igual modo, el tratamiento sonoro asociado a las imágenes del padre se corresponde con el sonido estridente de las gaviotas, una licencia significativa y perturbadora, que señala su mala relación.

A través de los sonidos, las imágenes domésticas de los familiares de la directora son resignificadas, introduciendo un punto de vista crítico sobre la burguesía italiana. Frente a la felicidad que desprenden las imágenes, la banda de sonido expresa la insatisfacción de Liseli que cumple el papel de miembro disruptivo en la familia. En ese sentido, Lisely Shyness sostiene que las mujeres que aparecen en la película son prisioneras de la mirada masculina que demanda una estabilidad, equilibrio y funcionalidad, en el rol burgués de ser esposa y madre (Benini, 2014:133). Unas exigencias que son cumplidas a la perfección por Teresa, pero que inducen a Liseli a sentirse como una fracasada ante ese modelo, que por otro lado, no es capaz de subvertir sin un gran sufrimiento interno.

6. https://www.youtube.com/watch?v=_JvxMisfoyk (Consultado por última vez, en 31 de enero de 2023).

La angustia vivida por Liseli como ama de casa al cuidado de sus dos hijos se expresa a través de sonidos cotidianos de llanto de niños y balanceo de columpios, sonidos aparentemente anempáticos pero que traducen el desasosiego vital de Liseli, en el entorno familiar. Este montaje sonoro irá *in crescendo* a través de la incorporación de sonidos de cristales rotos, silbidos de teteras hirviendo, que culminan de nuevo con un fragmento de la sinfonía de Górecki, utilizado esta vez para sonorizar un montaje de planos de informes psiquiátricos de Liseli. Este montaje sonoro es el encargado de sugerir su primer intento de suicidio, una información que no es narrada de forma explícita por la voz *over* y que pone fin al segundo acto.

El acto tercero está marcado por la depresión de Liseli, las emociones que despierta en ella su reclusión en el hospital psiquiátrico, en Suiza, así como las reflexiones sobre su propio tratamiento psicológico y la distancia del hogar. También descubrimos sus sentimientos de culpabilidad en relación a su marido y sus hijos derivados de su enfermedad. Desde el punto de vista musical, este acto se caracteriza por el trabajo de ambientación sonora poético, donde se utilizan sonidos *over* que refuerzan los aspectos expresivos y significativos, como el sonido de gotas de agua, el ruido de una montaña rusa distorsionada, el sonido de gaviotas, de nuevo, para enfatizar la problemática relacional con sus padres, el sonido de la calculadora, que sugiere el negocio de los hospitales psiquiátricos, o el sonido de la máquina de escribir, que refuerza el mecanicismo de los informes del hospital. La música de Górecki emerge justo en el momento donde en imagen se cierran los diarios filmados.

Este acto finaliza con una escena montada de forma poética, en la que se sugiere el suicidio de Liseli, que constituye el clímax de la película. Escuchamos entonces la parte vocal de la música, hasta entonces desconocida, acompañando el montaje que se cierra con un primer plano de Liseli mirando a cámara. La música de la versión de "Un'ora sola ti vorrei" de The Showman, cierra la película, en un epílogo construido con planos detalle de la nota de sucesos de un periódico donde apareció la noticia del suicidio de su madre, apenas sugerido por palabras cortadas.

Música, sonidos y narración. Coda

Como hemos podido observar, *Un'ora sola ti vorrei* es un retrato familiar construido en su mayor parte con archivo doméstico analógico y fotografías, un material que por su ausencia de sonido plantea la cuestión de cómo elaborar la banda sonora. De igual modo, la naturaleza de las imágenes familiares *amateurs*, filmadas con el propósito de registrar la memoria familiar y reafirmar su identidad a través de momentos felices de la existencia, necesitan ser resignificadas con el objetivo de elaborar el discurso de la directora como hija. En esa apropiación del material juega un papel fundamental, en la construcción de la enunciación y la narración, la banda sonora.

En primer lugar, destacamos la función estética de la música extradiegética que favorece la reunión o unificación de las imágenes, a través de la creación de una

atmósfera o fondo sonoro, más allá de las coordenadas espacio-temporales, en lo que se podría denominar el flujo de la conciencia. Asimismo, se constituye como elemento fundamental de la expresión de la emocionalidad de la directora que, como vimos, quedaba oculta bajo la creación de un álgter ego materno, que acompaña los momentos más poéticos de la película. De igual modo, permite adscribir las imágenes a un contexto histórico y sociocultural concreto, que atraviesa los dos últimos tercios del siglo XX italiano. La música cumple también una función estructural al permitir la organización de segmentos que se repiten a lo largo de la película y una función significativa, al asociarse con ciertas metáforas.

Asimismo, la música original compuesta por Michele Fedrigotti, ahonda en una noción que emerge en el documental: la exploración de la genealogía femenina de la directora y el rol de las mujeres en la sociedad de la época. No es casual que los cuatro temas compuestos por el director llevan el título de los nombres de las protagonistas femeninas “Teresa’s boogie”, dedicado a la abuela de la directora, “Alina at play” y “Song for Alina”, dedicados a la directora de niña, para finalizar con un tema dedicado a Sonia, la amiga de Liseli, “Sonia’s rag”. Los títulos de los temas dan fe de que es una película elaborada por una mujer, sobre el rol que cumplen las mujeres como madres. En la música original de la película no se incluye ningún tema dedicado a Liseli, quizás porque la elección del tema corre a cargo de la propia directora, la *Sinfonía n.º3, Op. 36* de Górecki. Tanto esa música como “Un’ora sola ti vorrei” cumplen una función estructural y emocional muy importante en la construcción narrativa, puesto que organizan el discurso soterrado y más críptico, a través de su aparición recurrente.

La reconstrucción sonora, por su parte, progresa desde la ilustración del primer acto, donde los sonidos se adecuan a las imágenes, inscribiéndose como si fueran sonidos *in*, hacia una elaboración más expresiva y emocional con la inserción de sonidos *over*. Tanto en el segundo acto, como en el tercero, los sonidos operan en muchas ocasiones, como contrapunto a las imágenes, completando el discurso de la voz *over*, que refleja el punto de vista de Liseli, y ofreciendo el punto de vista de la directora sobre la incomprensión de la familia y de las instituciones psiquiátricas hacia su madre. En consecuencia, el discurso sonoro conecta directamente con el tema de la película, una crítica a un triple estigma social: depresión, suicidio y maternidad.

Tanto desde el punto de vista de la enunciación como de la narración, la música y la reconstrucción sonora permiten la expresión de la directora de aquello que no se puede formular con palabras o imágenes: el dolor innombrable de una niña por la muerte de su madre.

Memoria, música e identidad: el vacío biográfico

La pérdida de las figuras de apego durante la infancia supone la supresión de un vínculo necesario para el desarrollo de todo ser humano (Payás, 2010: 21). Tanto el desarrollo neurocognitivo de las niñas y de los niños, como la gestión que realicen del duelo las personas que quedan a su cargo, determinarán en gran medida el afrontamiento de la pérdida, que puede ser vivida como una experiencia traumática. Ken-

neth Doka (2002) considera que el duelo infantil forma parte de los denominados “duelos desautorizados”, una creencia social que no legitima a los niños dolientes como capacitados para realizar el proceso de duelo. Asimismo, Doka incluye en esa categoría las circunstancias de la muerte, que tendrá una gran influencia a la hora de gestionar el duelo socialmente.

En ese sentido, se podría afirmar que el ocultamiento familiar del suicidio materno no permitió a Alina Marazzi realizar su duelo cuando era pequeña. Tal y como ella misma señala, su padre le habló por primera vez de su madre en 1992, cuando contaba veintiocho años. Alina indica que tras esa conversación lloró por primera vez sobre su muerte: “Hasta entonces las lágrimas había sido retenidas, era como si al no saber lo que había sucedido no tuviera ningún motivo para llorar” (Marazzi, 2006: 1). El documental se articula en torno al deseo de recuperación de la vida de su madre ligado a un sentimiento de culpa por no conocer su historia, tal y como Marazzi indica: “Esta carencia se volvió intolerable, en un momento, y me condujo a realizar esta película” (Marazzi, 2006: 36). La película permitió a la directora reconstruir la historia familiar, al mismo tiempo que reconstruía su vacío biográfico, tal y como sostiene.

Leyendo y transcribiendo las cartas y diarios, comencé a conocerla. Descubrí a una mujer que había vivido una gran historia de amor con mi padre, su primer amor, un amor absoluto. Y también a una mujer intranquila, muy insegura, en conflicto con la familia, sobre todo con su padre, atrapada en las reglas y convenciones de la sociedad burguesa. En cualquier caso dotada de una cierta ironía, muy inteligente y muy lúcida. (Marazzi, 2006:14-15).

En la reconstrucción de la memoria observamos en la película dos mecanismos: uno más racional, narrativo y articulado, centrado en la exposición cronológica de los hechos, ligado a la memoria episódica y otro más emocional, poético y críptico, relacionado con la memoria implícita. De este modo, la construcción de la película permite paliar su vacío biográfico, incorporando a su memoria autobiográfica hechos que desconocía de su propia historia familiar, e integrar recuerdos emocionales almacenados de forma fragmentada en la memoria implícita, ligada a la experiencia traumática de la pérdida materna.

Conclusiones

Este ensayo ha planteado la reflexión sobre un retrato familiar documental como un fenómeno complejo, desde una perspectiva multidimensional en un intento por establecer conexiones entre la música, la exploración de la memoria autobiográfica y la identidad. Este tipo de documental remite a la propia complejidad del ser humano considerado como un ser social que posee una psique que le permite simbolizar a través de imágenes y sonidos. El documental reivindica la apropiación de una memoria silenciada impuesta por los adultos durante la infancia, que es recuperada y re-narrada, al igual que hicieron otros miembros de grupos sociales visibilizados a través de los documentales autobiográficos. Los duelos desautorizados que suspen-

den el proceso natural de la elaboración de la pérdida presuponen una ausencia de apoyo mentalizador sobre el sufrimiento, por parte de los adultos responsables de los menores, que es reparado con esta película.

La resignificación del metraje familiar constituye una revisión de la propia identidad personal en relación con las imágenes del pasado, ya sean fotografías o metraje filmico. Estas imágenes rodadas por los adultos exponen una identidad familiar en su conjunto, pero, en general, no reflejan las experiencias vividas por los cineastas durante la infancia, fundamentalmente, porque no remiten al sufrimiento experimentado durante ese periodo que se pone de manifiesto en los documentales. La revisión de las imágenes familiares sirve de catalizador de la memoria, al mismo tiempo que articula nuevas narrativas sobre las propias imágenes y sobre la historia familiar que pasan actualizarse mediante la película.

La particularidad de la narrativa cinematográfica, en la evocación de la memoria, radica en que no solo los relatos se construyen en torno a la palabra, diálogos y la voz *over*, sino que el trabajo con las imágenes y con los sonidos, a través del montaje, permite la expresión simbólica que va más allá de las palabras. El uso de la música de forma metafórica o simbólica es crucial a la hora de poder articular la memoria del trauma, a través del montaje poético de imágenes y sonidos. Este trabajo simbólico facilita la expresión de las narraciones vitales incoherentes o limitadoras, mediante formas asociativas más libres que escapan a la literalidad del lenguaje y permiten la expresión de la emocionalidad de forma indirecta.

Desde la perspectiva de la investigación, la música se configura como un elemento fundamental de rememoración de un pasado que busca ser re-narrado. En esa recuperación de la memoria incompleta, la incursión de la música en el montaje poético permite expresar la emocionalidad infantil contenida, para ser integrada en un discurso sobre la pérdida, contribuyendo a la construcción de una nueva identidad, que no deja de ser una nueva narración sobre el sí mismo.

Referencias Bibliográficas

- Baddely, A., Eysenck, M. y Anderson, M. C. (2014). *Memoria*. Madrid: Alianza.
- Benini, S. (2011). A Face, a Name, a Story: Women's Identities as Life Stories in Alina Marazzi's Cinema. *Studies in European Cinema*, 8 (2), 129-139.
- Blaney P.H (1986). Affect and memory: A review. *Psychological Bulletin*, 99 (2), 229-246. Washington, DC.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Citron, M. (1999). Fleeing from documentary: Autobiographical Film/Video and the Ethics of Responsibility. In Waldman, D. y Walker, J. (ed.), *Feminism and documentary* (pp. 271-286). Minnesota: University Press.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. París: Éditions Nathan.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies, Cinema and Sound*, 60, 33-50. Connecticut.
- Doka, K. (2002). *Disenfranchised Grief. New Directions, Challenges and Strategies for practice*. Champaign: Research Press.
- Coplan A. (1994). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lane, J. (2002). *The Autobiographical Documentary*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Levine, P. y Kline, M. (2016). *El trauma visto por los niños*. Barcelona: Eleftheria.
- López Gironés, M. (2014). El ciclo vital familiar. In Alicia Moreno (ed.), *Manual de terapia sistémica. Principios y herramientas de intervención* (pp. 63-98). Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Manzanero A. L. y Álvarez, M. A. (2015). *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva*. Madrid: Pirámide.
- Marazzi, A. (2006). *Un'ora sola ti vorrei*. Milán: Rizzoli.
- Payás Puigarnau, A. (2010). *Las tareas del duelo. Psicoterapia del duelo desde un modelo integrativo-relacional*. Barcelona: Paidós.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.
- Siegel, D. (2007). *La mente en desarrollo*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Russel, C. (1999). *Experimental Ethnography*. Londres: Duke University Press.
- Wolfberg, E. (2007). Cuerpo, memoria emocional y sentimiento de seguridad. ¿Cuál historia recuerda el cuerpo? *Aperturas psicoanalíticas*, 26.

Filmografía

Un'ora sola ti vorrei (2002), de Alina Marazzi.

ARTIGOS

Artículos | Articles | Articles

As *Mulheres da boca* e as mulheres do cinema: prostituição e feminismo no documentário brasileiro

Juliana Gusman*

Resumo: Em documentários sobre prostituição, costuma-se reiterar vitimizações e negligenciar a autonomia das trabalhadoras sexuais, supostamente incapazes de enfrentar suas próprias agruras. Objetiva-se investigar como filmes brasileiros dialogam com tal tendência figurativa, com destaque para o matricial *Mulheres da boca* (1981). Com aportes das teorias feministas, coteja-se como a obra – resgatada em circuitos cinematográficos atuais devido à sua relevância histórica – se enlaça com regimes de representação que estigmatizam mulheres divergentes.

Palavras-chave: prostituição; documentário brasileiro; feminismo; Boca do lixo.

Resumen: En los documentales sobre prostitución se acostumbra reiterar la victimización y el desprecio de la autonomía de las trabajadoras sexuales, supuestamente incapaces de afrontar sus propias penurias. Nuestro objetivo es investigar cómo el cine brasileño dialoga con esa tendencia figurativa, con énfasis en *Mulheres da boca* (1981). Con aportes de las teorías feministas, se compara cómo la obra – rescatada en los circuitos cinematográficos actuales por su relevancia histórica – se vincula con regímenes de representación que estigmatizan a las putas.

Palabras clave: prostitución; documental brasileño; feminismo; Boca do lixo.

Abstract: In several documentaries about prostitution, sex workers are framed as victims, incapable of dealing with their own adversities. We aim to investigate how Brazilian documentaries interact with these figurative traditions, analyzing, mainly, the iconic *Mulheres da boca* (1981). Embarking on a feminist media critique, we will problematize how this film, recently celebrated for its historical significance, dialogues with representational regimes that stigmatize sex workers.

Keywords: sex work; Brazilian documentary; feminismo; Boca do lixo.

* Universidade de São Paulo – USP. Escola de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. 30860-160, Belo Horizonte, Brasil. E-mail: julianamrgusman@gmail.com.

Résumé: Dans les documentaires sur prostitution, il est d'usage de rappeler la victimisation des travailleuses du sexe, supposées incapables de faire face à leurs propres difficultés. L'objectif est d'étudier comment les films brésiliens dialoguent avec une telle tendance figurative, en mettant l'accent sur *Mulheres da boca* (1981). Avec des contributions de théories féministes, il est comparé comment l'œuvre – sauvée dans les circuits cinématographiques actuels en raison de sa pertinence historique – est liée à des régimes de représentation qui stigmatisent les putes.

Mots-clés: prostitution ; documentaire brésilien ; féminisme ; Boca do lixo.

1. Introdução

Um dos principais polos do nosso cinema mais irreverente – o cinema marginal – também foi berço de agitações sociais insubmissas e desobedientes. Pouco depois do tempo áureo das produções da Boca do Lixo, na capital paulista dos anos 1970, desperta-se a fagulha do movimento organizado de prostitutas.¹ O motor da conturbação foi o assassinato de três mulheres,² uma delas travesti, por policiais que sempre as acoassavam na tradicional região do baixo-meretrício. Manifestações de repúdio e indignação resultariam no I Encontro Nacional de Prostitutas, encabeçado por figuras como Gabriela Leite e Lourdes Barreto, que se tornariam, a partir da década de 1980, duas grandes lideranças do putativismo brasileiro³ (Olivar, 2012). Quase quarenta anos se passaram e, ainda hoje, as trabalhadoras sexuais enfrentam profundas violências, que intercedem em suas vidas matáveis e não enlutáveis (Butler, 2015a). Suas agruras concretas, entretanto, não nos eximem de refletir sobre as desigualdades que as acometem no campo dos sentidos. Afinal, é por meio de representações da nossa cultura – que, na verdade, nada tem de imateriais (Williams, 2015) – que as profissionais do sexo, a despeito de uma história militante, são projetadas ideologicamente (Marx e Engels, 2007) e performativamente (Butler, 2019) como sujeitas vitimizadas ou envilecidas, quase sempre sem agência e consciência. Por meio de uma atenta regulação do aparecimento midiático, evita-se visibilizar suas estratégias próprias de resistência e luta política. Às putas, caberiam somente as emoldurações rebaixadas de uma feminilidade desviante, obscena.

Diante destas impertinências, este artigo objetiva tensionar enquadramentos da prostituição na cultura audiovisual, que arquiteta com protagonismo as dinâmicas do presente (Rodowick, 1995). Questiona-se como algumas obras cinematográficas

1. Em determinados contextos, a expressão “prostituta” é rejeitada por sua conotação pejorativa. No Brasil, entretanto, o termo está em debate. Monique Prada (2018) acredita na importância de se resignificar politicamente a categoria “prostituta” – assim como a maior das ofensas, “puta” –, mas pontua que a alcunha “trabalhadora sexual” é, também, estratégica, pois deixa clara a dimensão laboral do trabalho sexual.

2. Neste artigo, nos referimos a uma ideia ampla de “mulher”, uma vez que temos, como foco de pesquisa, a prostituição – dimensão do trabalho de reprodução social assumida não apenas por mulheres cisgêneras, mas por transmulheres e travestis.

3. Nos primeiros anos do movimento, as prostitutas exigiam, primordialmente, o reconhecimento de sua condição de cidadãs. Denunciavam, também, desigualdades de gênero e os estigmas em torno da epidemia da Aids, sem abandonar a luta democrática contra o regime militar (1964-1985).

– tão semeadas nas partilhas do cotidiano – podem engessar ou dilatar as fissuras das mediações que fabricam as trabalhadoras sexuais como vidas abjetas, monstruosas e desimportantes (Butler, 2019). Investigamos, sobretudo, as investidas do campo documental no debate sobre as relações prostitutivas. Se as produções ficcionais reiteram, majoritariamente, estereótipos difamadores das profissionais do sexo, quando não as glamourizam nos moldes hollywoodianos (Villiers, 2017), o documentário – mais aberto à experimentação, às apropriações subversivas e ao comprometimento social – tem se colocado como um pujante território de embates sobre o meretrício, mesmo que com notáveis contradições.

Explanaremos, em um primeiro momento, os principais dispositivos de linguagem utilizados por uma parcela hegemônica do cinema de não-ficção que perpetra, apesar (ou por causa) dos seus impulsos de denúncia, estigmas (Grant, 2014) sobre o trabalho sexual e as mulheres que o exercem. Depois, analisaremos, com o estio da crítica de mídia (Soares, 2015), como um dos primeiros documentários brasileiros sobre o tema, o matricial e assumidamente feminista *Mulheres da Boca* (Cida Aidar e Inês Castilho, 1981), se confronta com essas tendências – pacificamente ou não.

2. Pode a puta aparecer?

Sabemos, com Raymond Williams (2015), que não podemos compreender a comunicação como arena secundária das nossas sociabilidades. A cultura e suas práticas não são meros reflexos das relações de produção capitalistas, predominadoras no nosso tempo. Elas são igualmente constituidoras das sociedades, sedimentando percepções comuns que são *ideologicamente* orientadas. Com isso, queremos dizer que há, na cultura, uma cristalização de valores de vigor aparentemente universal que asseguram relações concretas de dominação. A ideologia que lhe atravessa e lhe conforma, como uma consciência deformadora do real – tal como definida por Karl Marx e Friedrich Engels (2007) –, impõe as ideias de certos grupos como verdadeiras, com vistas a manter hierarquias sociais bem estabelecidas. Não se pode negligenciar, portanto, o tensionamento da “tendenciosidade não reconhecida” de textos oficiais (Zizek, 1996) como uma possível via para construir emancipações. Expor o sistema de significados que deve ser desmantelado em “longa revolução” da nossa cultura é parte indispensável das batalhas da democracia (Williams, 2015). As mídias, perfuradas e norteadas pelos rompantes da ideologia, também são lugar da luta de classe, e nossos desejos por horizontes mais auspiciosos não podem ser discutidos fora de seus termos.

Este artigo problematiza, então, representações da prostituição que protagonizam o imaginário coletivo. O ato de representar – de produzir e compartilhar significados pela linguagem (Hall, 2016) – influi diretamente nas definições daquilo, e de quem, será adequado ou relevante em enunciados correntes. As representações enrobustecem as formações discursivas que irão estabelecer as regras, historicamente situadas e politicamente erigidas, que definirão, muitas vezes com verve ideológica,

as nossas possibilidades de expressão (Soares, 2015). Os discursos são indissociáveis do poder que regula condutas e, até mesmo, identidades e subjetividades – ou seja, a nossa própria “qualidade existencial” e estabilidade ontológica (Hall, 2016).

Através das “molduras” midiáticas, ou, podemos dizer, dos enquadramentos fornecidos pelas representações, apreendemos, ou, muito frequentemente, não conseguimos apreender, certas vidas como vidas vivíveis (Butler, 2015a). A delimitação da esfera do aparecimento é capaz de escoltar nossas disposições afetivas e éticas para com o outro, quem podemos ou não compreender como pertencente ao domínio do humano. Isto posto, esses processos são profundamente alicerçados pelas normas sobre os usos do gênero e da sexualidade. Mais: as representações adquirem uma força *performativa*, se compreendermos, com Butler (2019), a performatividade como “uma modalidade específica do poder como discurso” (Butler, 2019: 313). Falamos da materialização de um conjunto de cadeias reiterativas e ritualizadas da normatividade na carne que fabricam aquilo que se qualifica como “ser” dentro de entendimentos legitimados da diferença sexual. Um enunciado é performativo quando produz aquilo que nomeia repetidamente – por exemplo, “mulher”, ou ainda, “puta”. As molduras midiáticas (simplificadoras) do feminino fornecem, justamente, um quadro de referências estável para que o paradigma hegemônico humano permaneça válido e sem questionamentos, para se consubstanciar o sexo do corpo e se afiançar os comportamentos esperados a partir dessa consolidação.

Como pondera Teresa de Lauretis (2019), as contendas da cultura agem ideologicamente sobre os sujeitos, interpelando-os a partir de mobilizações dos códigos viáveis de masculinidade e de feminilidade. As mídias operam como tecnologias de gênero que regulamentam os significados sobre os corpos – e que, segundo De Lauretis, têm priorizado os signos do feminino como um dos principais objetos de conhecimento e, portanto, de manipulações. Para a autora, por meio dessas tecnologias de teor performativo provoca-se uma distinção entre a “Mulher”, com maiúscula, a representação sintetizadora de uma identidade legítima – elaborada através de predicados como a maternidade, a domesticidade, o mistério, a sexualidade servil – e as “mulheres” reais, engendradas nas relações cotidianas (De Lauretis, 2019).

Nos interregnos da mulheridade, irrompe um dilema, pois é somente por meio de uma inserção pacífica na normatividade repressiva que se pode adquirir inteligibilidade social e reconhecimento político (Preciado, 2018). Para Butler (2015b), os termos que possibilitam o reconhecimento dependem das urdiduras dos discursos generificados, que fornecerão os pontos de referência que delimitarão, de antemão, o que de fato podemos ser e podemos nos tornar. Assim, enquanto certos sujeitos, e certas mulheres, são reconhecíveis, compatíveis, em algum nível, com as representações performativas hegemônicas – mesmo que a um alto custo – outros sujeitos, e outras mulheres, são mais difíceis de reconhecer.

Há algo que não é uma vida plena que surge do descarte e do abandono indissociável a qualquer demarcação de categorias identitárias inteligíveis, de qualquer processo de assujeitamento. Há um exterior, tão temeroso quanto necessário, que perturba os termos políticos que permitem o estabelecimento do humano, pois materializa aquilo que ele não pode, de forma alguma, aceitar. Certos grupos, que se

aglutinam em uma “multidão de não eus” (Butler, 2015a: 202) e que são impedidos de “acessar as tecnologias textuais, discursivas, corporais, etc. que os produzem e os objetivam” (Preciado, 2017: 168), serão assimilados apenas como uma oposição radical às vidas e aos corpos que podem ser considerados importantes. Essas existências corrompidas, excrementícias e destituídas de direitos tornam-se abjetas.

Proveniente do latim *ab-jicere*, que significa “rejeitar, repudiar, expulsar” (Butler, 2019: 18), o abjeto é aquilo que é obsceno, aquilo que deve ser eliminado da cena pública por assombrar fronteiras, regimentos e posições instituídas (Creed, 2007). Trata-se de uma atemorização encarnada que precisa ser expelida e dejetada para que se preserve os dignos de proteção. O abjeto, porém, deve ser paradoxalmente tolerado, pois “o que ameaça destruir a vida também ajuda a defini-la”⁴ (Creed, 2007: 9). Ele opera como um repúdio fundacional, que designa espaços inabitáveis das nossas sociabilidades, ocupados por “aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do inabitável é necessário para circunscrever o domínio do sujeito” (Butler, 2019: 18). Logo, o abjeto persiste, apesar de tudo, nas bordas da inteligibilidade, no terreno das identificações pavorosas, das quais as vidas que importam devem, sob o risco de sofrerem severas punições, se esquivar.

Nesse sentido, o corpo masculino, segundo Barbara Creed (2002) sempre foi visto como a norma e o feminino, o como desviante, abjeto. Pelo menos desde Simone de Beauvoir (2016), sabe-se que a mulher é, historicamente, o Outro do homem. Ele, o “Sujeito”, “só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto”. (Beauvoir, 2016: 14). “Mulher” é uma categoria negativa, que flerta com as sanhas da monstruosidade (Preciado, 2018). Os monstros, tal qual discutidos por Eliane Robert Moraes (2005), são os seres inacabados, aos quais falta algo essencial – e as mulheres carregariam, como eles, um princípio de incompletude:

Entre a anatomia feminina e as formas monstruosas haveria tão somente uma diferença de grau, não de essência: a produção de uma fêmea seria, desse modo, o primeiro passo — ou o primeiro desvio da natureza — no caminho da formação de criaturas imperfeitas. (Moraes, 2005: 197).

Mas há mulheres mais monstruosas do que outras. Se a mulher é o Outro do homem, a prostituta é o Outro do Outro (Grant, 2014). A feminilidade que tensiona as identidades viris é, em seu turno, desnordeada por essa figura considerada mais imprópria, mais repugnante. Ela personifica a corporalidade traumática que engendra, por oposição, o feminino domesticado estimado, que precisa de exclusões para se edificar (Butler, 2019). A própria palavra “prostituta” é originária do latim *putidus*, que remete ao “podre, estragado, fedorento, fétido” (Moraes, 2013). Como coloca Georges Bataille (2021), a prostituta, indiferente aos “interditos” civilizatórios, aos

4. “Although the subject must exclude the abject, the abject must, nevertheless, be tolerated for that which threatens to destroy life also helps to define life” (Tradução nossa).

pactos coletivos que freiam os instintos bestiais (e sexuais), sucumbiria às atitudes animais: “ela suscita em geral um nojo semelhante àquele que a maior parte das civilizações demonstra pelas porcas”. (Bataille, 2021: 159). A prostituta é, portanto, o ser abjeto por excelência.

Essa depreciação – discursiva, cultural e midiática – nada tem de fortuita. O aviltamento das mulheres, em geral, e da meretriz, em particular, encontra lastro nas dinâmicas do capitalismo, que reorganizou ideologias patriarcais e racistas que o antecederam para criar hierarquias economicamente estratégicas. A partir do século XVI, diferenças sexuais foram reconfiguradas, sobretudo, para justificar e distinguir as tarefas produtivas e reprodutivas. Às mulheres foram impostas as últimas, os afazeres do lar, justo quando este “complexo de atividades e reações por meio das quais nossa vida e nosso trabalho são reconstruídos diariamente” (Federici, 2019: 20) estava se tornando cada vez mais desvalorizado. Silvia Federici (2019) fala de um conjunto de atribuições que envolve, entre outros deveres, limpar a casa, preparar alimentos, satisfazer os homens sexual e emocionalmente e cuidar de crianças, os trabalhadores do futuro, preparando-os para cumprir esse papel de acordo com as necessidades do sistema de poder emergente.

Esse tipo de ofício foi transformado, e aí está o truque do diabo, em um atributo natural da psique feminina – logo, não precisaria ser remunerado. Afirmou-se a suposta positividade desses serviços, tomados como um ato de amor e devoção, quando, na verdade, eles são base da acumulação capitalista. Fornecem, gratuitamente, aquilo que há de mais valioso para a prosperidade burguesa: força de trabalho em abundância.⁵ Conforme Federici (2017), o corpo se tornou para as mulheres, assim, aquilo que as fábricas eram para os homens: “o principal terreno de sua exploração e resistência”. (Federici, 2017: 34). É o corpo que se oprime, mas é dele que insurgem as possibilidades de sobreviver.

Logo, a prostituição se colocou como alternativa para sujeitos de uma classe popular pauperizada, uma vez que conseguia proporcionar certa mobilidade social e condições de vida mais alvissareiras do que as outras atividades disponibilizadas. Entretanto, na mesma medida em que se intensificava, o meretrício foi paulatinamente criminalizado. Com o acimentar do capitalismo – que encontraria seu ápice no século XIX – e a consolidação da estrutura familiar burguesa – cada vez mais indispensável para garantir a reprodução da força de trabalho – a prostituta se tornou, progressivamente, uma figura estigmatizada, “ritualmente poluída” (Goffman, 1998). Ela deveria ser vigiada e penalizada caso ousasse evidenciar aspectos sórdidos de uma sexualidade não monogâmica e não procriativa.⁶

5. Nesse sentido, a femilidade é, como pondera Federici (2019), uma função de trabalho.

6. As prostitutas foram alvo privilegiado da caça às bruxas, um dos acontecimentos mais importantes para o capitalismo ocidental (Federici, 2017). As mulheres que não se encaixavam nos padrões de domesticidade validados eram presas, torturadas e mortas. Para esse projeto de extermínio, a bruxa era a mulher que representava uma ameaça ao sistema que tentava se impor, como a prostituta, que “morreu como sujeito legal somente depois de ter morrido mil vezes na fogueira como bruxa” (Federici, 2017: 335). Esses encaixos, implacáveis, não se limitaram à Europa, capilarizando-se para o “Novo Mundo”, onde a prostituição já havia se disseminado diante das influências coloniais. Nas Américas, a caça às bruxas “constituiu-se em uma estratégia deliberada utilizada pelas autoridades com objetivo

Para se instituir, o estigma precisa se alastrar em narrativas reiteradas ao longo do tempo (Soares, 2015), tal como se deu com a prostituição, que passou a ser vista como corrompedora do caráter individual. Segundo Federici (2017), uma intensa “propaganda multimídia” – através de panfletos, da imprensa, da literatura, da dramaturgia – foi orquestrada para gerar uma psicose em massa em relação às mulheres abjetas. O estigma, midiaticamente ressoado, tornou-se, então, um dos aparelhos mais eficazes de controle normativo. Mais do que servir de amparo às hipocrisias da família burguesa – especificamente de homens pouco inclinados a acatar a abstinência sexual imposta – as prostitutas e as atemorizações vinculadas a elas garantiram, historicamente, o exército de trabalhadoras domésticas não remuneradas para o capital. Como argumenta Dolores Juliano (2005) foi preciso convencê-las de que havia algo pior. O “estigma da puta” (Grant, 2014) reúne em torno de si discursos desoladores – de vitimização ou demonização – para que as outras mulheres se contentem com suas próprias prisões. Todas nós vivemos sob a sombra desse estigma, em constante ameaça, embora sejam as trabalhadoras sexuais que carregam o peso histórico, imposto pelo poder, de viabilizá-lo.

E como combater estigmas senão pelos rearranjos das representações, pela fratura dos enquadramentos? Por meio do desafio às mídias dominantes, poderemos nos tornar aptos a modificar nossas concepções do que é ser humano, do que é ser mulher e do que é ser puta. Mas não se almeja defender, aqui, a mera entrada enobrecida de uma figura abjeta e estigmatizada na arena do simbólico. A admissão total da prostituta na tessitura dos discursos precisa mudá-los radicalmente. Quando a puta passa a reclamar a sua humanidade, ela rearranja os parâmetros daquilo “a que nos referimos quando falamos de nós” (Butler, 2018: 75). O horizonte normativo converte-se a alvo de uma abertura crítica que esgarça os limites dos regimes de verdade postos – um primeiro passo para abrandar desigualdades que transpassam as vivências na prostituição.

As profissionais do sexo são, deveras, as grandes trabalhadoras ultrapaupeirizadas do capitalismo contemporâneo, “que se situam “no limiar da cidadania. E no limiar do humano”. (Preciado, 2018: 302). E por isso são elas que, com suas consciências proletárias⁷ (Eagleton, 1996), talvez consigam totalizar a ordem social. Como se encontram atadas à base da exploração capitalista – racista e patriarcal – conseguem olhar para cima com mais clareza e mirar nos olhos do opressor. O lugar de impropriedade que as trabalhadoras sexuais ocupam também pode ser o lugar da

de propagar terror, destruir resistências coletivas, silenciar comunidades inteiras e instigar o conflito entre seus membros”. (Federici, 2017: 382).

7. A ideia de “proletária” é utilizada para provocarmos outras significações em torno de uma alcunha tão utilizada pelo pensamento marxista. Em Marx e Engels (2017), o proletário é o sujeito desposuído de propriedades, “os assalariados modernos que não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver” (p. 22). A incumbência do proletariado no capitalismo seria asseverar a “prole”, ou seja, a renovação da mão de obra. Mas, como pondera Federici (2017), não são apenas os homens em suas funções assalariadas que são expropriados da sua força de trabalho; os corpos femininos também são territórios privatizados a serviço de interesses econômicos. E são eles que foram mais represados para fornecer e zelar pelos novos trabalhadores para o capital.

política de resistência, de uma política de monstro (Preciado, 2018). São as putas e os demais despossuídos de predicados e de identidades positivas que poderão alimentar as nossas insistentes utopias por um mundo mais justo. Afinal, “[...] a camada mais baixa da sociedade atual não pode erguer-se, pôr-se de pé, sem fazer saltar todos os estratos superpostos que constituem a sociedade oficial” (Marx; Engels, 2017: 31).

Quais representações “emputecidas” podem contribuir para transformar, então, a nossa cultura?

3. O submundo está sendo filmado

Para Williams (2000), o cinema e a televisão – assim como a Internet, também veiculadora de audiovisualidades – são “instituições dramáticas de maior importância” (Williams, 2000: 177) e, por causa de seu vigor e penetrabilidade na vida cotidiana, estão no centro de lutas por formas de representação contra-ideológicas. O cinema, em específico, pode ser apropriado como um “objeto das inervações humanas” (Benjamin, 2012: 188), promovedor de novas percepções sobre o mundo que nos cerca; ele é capaz de ensaiar, ludicamente, o engendramento de sociedades menos violentas. Claro, se ele se libertar das amarras do capitalismo, do culto a celebridades e do seu caráter de mercadoria, que impediriam, para Walter Benjamin (2012), as almeçadas atividades da conscientização – ou seja, que obstruiriam o direito do povo de “ver-se reproduzido” substantivamente e, por conseguinte, de voltar esse olhar, crítico, para as inconsistências de suas espoliações. Por isso, “a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado” (Benjamin, 2012: 199), e, acrescentamos, das mulheres trabalhadoras, já que a relação entre a feminilidade e o cinema ultrapassa a ordem da simples representação.

Com Preciado (2020) e De Lauretis (2019), compreendemos o cinema como uma das mais poderosas tecnologias de gênero da atualidade, que produz as diferenças sexuais que ambiciona mediar. “A indústria do cinema é a sala de montagem onde se inventa, produz e difunde a sexualidade pública como imagem visível”. (Preciado, 2020: 103). Na ilha de edição dos corpos vivos, as prostitutas vêm sendo construídas cinematograficamente como sujeitos patológicos e, em face da própria abjeção, têm proposto, assim como realizadores e realizadoras a elas aliados, contraficcões visuais para questionar os modos dominantes de se enxergar os monstros. Por diferentes fatores, o embate acontece, principalmente, no campo do documentário.

Primeiro, como propõe Marcus Freire (2005), trata-se de um terreno cinematográfico vocacionado, desde sua origem, para a alteridade. Ao se voltar para o outro, especialmente para o outro marginalizado, o documentário busca, com frequência, modificar as condições de realidades hostis, demandando também dos espectadores algum tipo de engajamento ativo com o que se almeja retratar. As produções não-ficcionais, ainda, tendem a se comprometer com uma responsabilidade ética da qual a ficção, por exemplo, pode se desobrigar. Como argumenta Marcio Serelle (2020), não se deve atenuar as reverberações concretas que um documentário – marcado, inevitavelmente, por relações de poder estabelecidas entre realizadores e sujeitos da representação – pode suscitar na vida daqueles e daquelas que aborda, lançados ao

“risco do real” (Comolli, 2013), mesmo que se ambicione instigar transformações. Somam-se a essa veia aguerrida e eticamente orientada os vários avanços tecnológicos que tornaram este território mais acessível, inclusive a grupos habitualmente apartados dos meios de produção de discursos. (Stam, 2013). Cada vez mais, por exemplo, as próprias trabalhadoras sexuais vêm empunhando câmeras como armas da crítica⁸. O documentário, portanto, consolidou-se como uma forma mais aberta à subversão das linguagens e às disputas de sentido sobre o meretrício.

Claro, falamos de promessas que, não necessariamente, irão se cumprir. As possibilidades emancipatórias do cinema não-ficcional estão postas no jogo das mediações e podemos averiguar tanto a frustração, como a consumação desse devir político em obras que não temem falar com monstros. Apesar de ser um formato audiovisual mais propenso a saqueamentos, há (muitos) documentários que, de fato, promovem abordagens estigmatizantes e ideológicas sobre a prostituição, renovando velhas abjeções. Por meio de certos dispositivos de linguagem, tendências do documentarismo hegemônico confeccionaram e ainda confeccionam narrativas vitimizadoras⁹, engordando preconceitos estabilizados em outras instâncias midiáticas. Com o suporte das proposições de Nicholas de Villiers (2017), podemos caracterizar alguns desses recursos enunciativos.¹⁰

O primeiro deles é a construção de uma *voz documental objetiva*. Procura-se estabelecer asserções aparentemente não posicionadas, com poucas intervenções evidentes dos realizadores e realizadoras envolvidos. Há, podemos sugerir, um anseio por neutralidade, quase em termos jornalísticos. Este modo documental observativo (Nichols, 2016), porém, geralmente se alinha a pressupostos apequenados da prostituição. Conforme Villiers, documentaristas usualmente dirigem-se a ela como uma atividade econômica excepcional, necessariamente atravessada por riscos, doenças e comportamentos indecentes ou moralmente questionáveis. Recusa-se do trabalho sexual como uma opção legítima, embora precarizada, de subsistência. Ávidas por imparcialidade, as imagens oferecidas por esse tipo de documentário costumam adquirir uma força comprobatória praticamente inquestionável, embora as conjecturas que lhes dão origem permaneçam ocultas.

Um segundo elemento presente em uma parcela considerável dos filmes em questão é o que chamaremos de *olhar pornográfico*. Conforme Preciado (2018), uma filmagem se torna pornográfica quando “transforma em público aquilo que supos-

8. Uma obra notável é *Live nude girls unite!* (2000), de Julia Query e Vicky Funari, que registra a luta por sindicalização de *strippers* de uma casa de *peep show* em São Francisco, no final dos anos 1990. Podemos citar, também, dois curtas brasileiros recentes: os curtas *Filhos da Puta* (2019), produzido pelo Coletivo Rebu, de Belo Horizonte, e *Prostituição e interseccionalidades: retratos das vozes da Guaicurus* (2021), realizado pela Associação das Prostitutas de Minas Gerais (Aprosmig).

9. Recordamos, com Brian Winston (2011), que a vitimização do outro marginalizado é uma das principais tradições do campo do documentário.

10. Ilustraremos esses recursos com o cotejo de documentários estrangeiros que contaram com uma ampla distribuição (chegando, inclusive, a ser exibidos em salas de cinema) e com significativa repercussão da crítica jornalística especializada. Trata-se de obras que ocupam um lugar de destaque dentro de uma filmografia sobre o trabalho sexual e que podem nos ajudar a compreender as estratégias narrativas aqui debatidas. Obviamente, não é nosso objetivo oferecer uma análise demorada desses filmes.

tamente deveria permanecer privado” (2018: 282). Para Villiers, certos documentários são capazes, justamente, de proporcionar o prazer e a felicidade orgástica de se apreender o incompreensível, o tabu e aquilo que é censurado. Estigmas podem ser alentados por lentes pornovoyeuristas que pretendem revelar, excitadamente, abjeções. É que observamos, por exemplo, no aclamado *Whores' glory* (Michael Glawogger, 2011), que investiga relações prostitutivas em Bangkok (Tailândia), em Faridpur (Bangladesh) e no distrito de Reynosa (México). No filme, os movimentos de câmera reiteram a obscuridade da prostituição, com a qual se pretende jogar imagetivamente. Espia-se mulheres e seus clientes através de frestas de portas e janelas, como se houvesse uma interdição ou proibição de se desvelar a radicalidade desta vida outra, obscena. As dinâmicas oscilantes entre a ocultação e a exibição atingem o ápice narrativo quando o realizador opta por enquadramentos mais explícitos – uma recompensa para aplacar curiosidades estimuladas no espectador. Sob o pretexto de compreender alteridades e delatar infortúnios, secunda-se codificações do erótico objetificadoras.

O fervor da denúncia encoraja, ainda, uma *retórica do resgate*, especialmente quando os documentários voltam seus olhares para as arestas do subdesenvolvimento, como faz *Whores' glory* e, mais intensamente, outra obra de ampla circulação, *Nascidos em bordéis* (Ross Kauffman e Zana Briski, 2004)¹¹. Por meio deste mecanismo, itera-se etnocentrismos e domesticações, já que a solução para os dilemas das mulheres terceiro-mundistas é dada pelos *white westerns saviours* – os salvadores brancos do primeiro mundo (Villiers, 2017). No caso de *Nascidos em bordéis*, a salvação dos filhos e filhas de prostitutas do Distrito da Luz Vermelha, em Calcutá (Índia), é o próprio motor do filme. A fotógrafa Zana Briski se apresenta como a única via de escape para crianças condenadas ao pior dos destinos¹². A despeito de boas intencionalidades, a prostituição – e não a pobreza extrema de um país ceifado pelo imperialismo e colonialismo capitalista – é apresentada como a causa das adversidades que as afligem. Os obstáculos enfrentados pela heroína branca¹³ são o fio condutor da argumentação da obra, que pouco se atenta para as necessidades exprimidas pelas famílias dos bordéis. Afinal, separar permanentemente crianças pequenas de suas mães e avós é uma alternativa de reparação viável?

As *entrevistas do tipo confessionais*, como classificadas por Villiers,¹⁴ são um quarto dispositivo fulcral, também assentado em ímpetos de exposição e denúncia. Nelas, procura-se extrair das personagens – indiciadas em planos fechados, que buscam acessar intimidades – falas que comprovem a precariedade que abala suas vidas. Por meio de interrogatórios – nos quais o inquisidor raramente se manifesta –

11. Vencedor do Oscar de Melhor Documentário de Longa Metragem em 2005.

12. Sua participação explícita no documentário, porém, não apresenta qualquer gesto reflexivo sobre o ato da representação. Briski é uma narradora meramente descritiva da sua própria jornada, enquanto Kauffman acompanha, sem intervenções, o desenrolar dos acontecimentos.

13. O heroísmo é próprio, também, do jornalismo, em mais uma aproximação dos campos. O jornalista se portaria como “herói porque corre riscos e é atraído por assuntos dramáticos. É um viajante que não se interessa por paisagens plácidas” (Souza, 2010: 86).

14. A partir das considerações de Foucault (1988) sobre os discursos confessionais, uma das formas de governo do sexo identificadas na sociedade disciplinar erigida no século XIX.

busca-se vasculhar sintomas para propor curas, neste caso, para hábitos sexuais prejudiciais. *Whore's glory*, por exemplo, apresenta depoimentos que, em geral, giram em torno das relações – conturbadas ou não – das mulheres com seus companheiros, namorados e clientes; as personagens são conduzidas a falar, na maioria das vezes, sobre corpo, beleza e sexualidades inusitadas: “não sou frígida. Gosto de pintos, fico excitada, tenho orgasmos”, diz uma das entrevistadas em Reynosa. Há uma contração temática – estimulada também, pela abordagem pretensamente objetiva do documentário – que reduz a prostituição à luxúria e à depravação – quando se encara positivamente a dimensão sexual do ofício – ou, novamente, à vulnerabilidade, caso sejam verbalizadas insatisfações. O trabalho sexual torna-se, por meio de falas parciais e conscientemente estimuladas que se negam como tal, o local privilegiado de mulheres desmoralizadas e sem capacidade de ação.

Essas entrevistas são uma das principais ferramentas para se erigir a *prostituta como um tipo social*, o quinto artefato regular nas narrativas não-ficcionais sobre as proletárias do sexo. As individualidades e complexidades dos sujeitos filmados são minoradas para deles se seletar depoimentos que poderão comprovar idealizações já conformadas da prostituição. Em *Nascidos em bordéis*, as meretrizes são tão planificadas que acabam se tornando mais um elemento da paisagem de degradação da qual se deve fugir. Se muito, acabam validando a identidade, incontornável, da “puta imaginada” (Prada, 2018): sempre padecedora ou vilanizada. As mulheres que não se adequam a esse estereótipo – acusadas de corroborar com o patriarcado e com os cafetões, ou de sofrer de algum tipo de desequilíbrio mental – geralmente são excluídas desses tratamentos midiáticos. (Villiers, 2017).

Em alguma medida, o documentarismo brasileiro ecoa essas tendências figurativas amiudadas. Porém, identificamos nos primeiros filmes sobre prostituição produzidos no país, entre os anos 1970 e 1980 – quando Gabriela Leite, Lourdes Barreto e outras trabalhadoras do sexo começavam a insurgir e a ser organizar contra agressividades –, pontos de ruptura nada insignificantes. A começar, trata-se de obras assinadas, majoritariamente, por mulheres assumidamente feministas.

4. As mulheres do cinema

Como nos alerta Denise Tavares (2017), o protagonismo da mulher no campo do documentário ainda espelha sua condição subalternizada na sociedade. Conforme Karla Holanda (2017a), os documentários dirigidos por elas ganhariam impulso, no Brasil, somente a partir dos anos 1970, e em franca assimetria. Apesar dos impasses, algumas realizadoras pioneiras lograram persistir e, resilientes, dedicaram-se a perscrutar a prostituição, um dos temas colocados em relevo por um feminismo que também começava a germinar nos trópicos.¹⁵ Helena Solberg (*Simplesmente Jenny*,

15. Com o exílio provocado pela ditadura militar (1964-1985), muitas mulheres tiveram acesso aos feminismos que se desenvolviam da Europa. Elas trouxeram essas discussões para o Brasil através de iniciativas jornalísticas, tendo como marco inicial o jornal *Brasil Mulher*, fundado em 1975 (Cardoso, 2004).

1977); Sandra Werneck (*Ritos de Passagem*, 1979; e *Damas da noite*, 1987); Célia Resende (*Mangue*, 1979); Jacira Melo (*Beijo na Boca*, 1987; e *Meninas*, 1989); Eunice Gutman (*Amores de rua*, 1994); e Theresa Jessourun (*Alma de mulher*, 1998) foram algumas das primeiras cineastas que se debruçaram sobre áridos certames do meretrício.

Destaca-se, no entanto, o curta-documentário de Cida Aidar e Inês Castilho, *Mulheres da boca* (1981). O filme propõe uma incursão no cotidiano da Boca do Lixo, antiga região da baixa-prostituição de São Paulo, onde também fervilhava o cinema marginal¹⁶, não por acaso inclinado a dar “voz a personagens totalmente desestruturados, que se encontram à margem da sociedade” (José, 2007: 159), abjetos como as putas. A relevância que gostaríamos de aferir a esta obra, que ambiciona se imiscuir em um local de confluências já estabelecidas entre a prostituição e o cinema, justifica-se não somente pelos seus aspectos internos, da ordem da representação e das formas audiovisuais. Tomando a crítica de mídia como uma perspectiva metodológica (Soares, 2015), também consideramos, em nossas análises, as “condições de possibilidade que engendram sua materialidade” (Soares, 2015: 257), ou seja, as suas demandas externas oriundas dos contextos de produção e circulação. É na complexidade dessas mediações que poderemos compreender por que *Mulheres da boca*, a despeito de inevitáveis limitações, é um filme inarredável para reflexionarmos, ainda que brevemente, sobre os modos de aparecimento midiático (contra-ideológicos?) das prostitutas na zona do documentarismo nacional.

Primeiramente, não é desprezível o fato de que *Mulheres da boca* – ao contrário de grande parte da produção cinematográfica que aborda o trabalho sexual, sobretudo na ficção – é feito por uma equipe predominantemente feminina e feminista. Em entrevista para a revista *Geni*, Inês Castilho – à época colaboradora de um dos mais importantes e longevos jornais militantes do país, o *Mulherio* (1981-1988) – relata os sustentáculos políticos e teóricos que motivaram a feitura do documentário. Junto com Aidar, Castilho pretendia dismantlar a dicotomia entre a “santa” e a “puta” que empobrecia e enclausurava as possibilidades de ser e estar no mundo como mulher. As diretoras aspiravam, ao que parece, a desmistificar a prostituição e humanizar as prostitutas. Há outro tipo de disposição no momento da tomada, talvez menos calçada no desejo de descobrir excentricidades, do que no de propor aproximações entre as mulheres da Boca e as mulheres do cinema. Embora se investigue alteridades, busca-se avistar semelhanças e possíveis vinculações entre elas.

E são precisamente essas características produtivas que fomentaram a circulação mais recente do filme. Nos últimos anos, o curta foi resgatado por mostras e festivais empenhados em advogar sua centralidade para a história do documentarismo feminino e feminista do Brasil. Ele fez parte, por exemplo, dos Programas Especiais do 20º *Curta Kinoforum*, em 2009. Em 2012, integrou uma edição da mostra *Curta*

16. Para Inácio Araújo (2005), não haveria melhor simbolismo para um cinema antropofágico do que ser fomentado na zona de meretrício da cidade. Muitas obras ligadas ao cinema marginal, a começar pelo seminal *A margem* (1967), de Ozualdo Candeias, de fato procuraram inserir o universo da prostituição em suas narrativas.

Cinemateca sobre o cinema marginal e o cinema da Boca. Em 2018, foi exibido no *Cineclube das Outras* e, em 2017, na *Mostra de Cinema de Ouro Preto*, em uma sessão dedicada “a obras pioneiras feitas por mulheres”, junto com *A Entrevista* (1966), de Helena Solberg, e *Rosae Rosa* (1968), de Rosa Maria Antuña. Em março de 2022, foi um dos documentários escolhidos para compor a mostra novaiorquina *Mulheres: uma outra história – five films on female labour*. A obra também tem circulado largamente na Internet, em festivais virtuais como o *Curtaflix*, realizado em 2021, e, também, no *Youtube*, onde contabiliza mais de 300 mil visualizações.

As (justas) celebrações que orbitam *Mulheres da Boca* o reposicionam no centro das nossas discussões sobre as representações da prostituição. Entre os primeiros documentários brasileiros sobre o tema, carregados de ânimos ativistas, o filme de Aidar e Castilho conquistou uma projeção particular, sendo, inclusive, uma das poucas obras hoje facilmente acessíveis a um público mais amplo. Por isso, nos apetece averiguar como este curta se associa com os enquadramentos mais comuns do trabalho sexual. Interessa-nos examinar, por meio dele, como o debate sobre a prostituição aporta no país pelas veredas do cinema. Trata-se de uma obra que tensiona estigmas e abjeções? Sua vocação feminista estremece as bordas das emoldurações dominantes, vitimizadoras? O documentário consegue se desenlaçar das tramas da ideologia e tumultuar discursos que edificam monstros?

5. As mulheres da boca

Mulheres da boca, como outros filmes não-ficcionais sobre prostituição, opta por uma abordagem preponderantemente observativa. Talvez pela inserção prévia das diretoras no campo jornalístico, ou pelas influências de uma tradição documental sociológica já tonificada no país (Bernardet, 2003), o curta de Aidar e Castilho raramente deixa entrever os rastros das suas mediações. Com a câmera (de Chico Botelho) na mão, percorrem os becos da noite paulistana e adentram em hotéis da região, capturando – em primeiros e primeiríssimos planos – meretrizes que tentam se esquivar do foco da imagem. Viram ou escondem os rostos, saem apressadas da mira das lentes que as escrutinam. Algumas poucas são indiferentes à presença da equipe de filmagem, mas, na maioria dos quadros, as prostitutas estão cabisbaixas, desviando olhares ou fitando, compenetradas, o chão¹⁷. Sugere-se uma espécie de constrangimento ou de receio: certas trabalhadoras sexuais parecem estar cientes dos riscos da representação.

O acanhamento das mulheres – que pode indicar tanto uma consciência sobre as armadilhas dos enquadramentos, quanto, em uma chave estigmatizante e estereotipada, suas fragilidades e inseguranças – é reiterado pelas dinâmicas das entrevistas, que não lhes oferecem espaço de fala. No filme, coleta-se os depoimentos de uma cafetina – de quem jamais sabemos o nome – e de Quinzinho, o “Rei da Boca”, título

17. Observa-se reações semelhantes em outros documentários que investigam o meretrício – desde *Mangue*, de Célia Resende, de 1979, ao recente *Rua Guaicurus* (2019), de João Borges. Não se entra impunemente com câmeras nos bordéis.

que lhe foi atribuído pela imprensa popular dos anos 1950. Como é comum em documentários do tipo, as personagens são interrogadas em planos fechados. Discorrem, principalmente, sobre suas incursões no lenocínio e sobre suas negociações – mais ou menos acomodadas – com as forças policiais que atuam no local. Deles, procura-se extrair informações sobre práticas exploratórias: Quinzinho, bebendo pinga em um cenário bastante sintetizador das masculinidades da Boca, o Bar do Bigode, diz já ter controlado 300 mulheres, enquanto a cafetina, na rua, relata as taxas que cobra das garotas de programa. Na conversa com ela, especificamente, há indagações de outra natureza, que, voyeuristicamente, tangenciam intimidades. Em tom confessional, responde a uma pergunta eclipsada pela edição: “É, a minha vida amorosa é muito boa, livre. Eu tenho um caso de muitos anos que, inclusive, ele é da polícia. É um homem que me dá todo apoio moral, inclusive é um homem que eu conto com ele pra todas as horas”, diz. Há uma marcação de gênero clara na condução das entrevistas, que diferencia tratamentos. De qualquer maneira, tanto as falas da cafetina, quanto as falas de Quinzinho, parecem ilustrar abusos que se intenta denunciar.

Se o silêncio das prostitutas, aplainadas como um tipo social pouco audacioso, serve de alegoria para a opressão que suportam no cotidiano da zona – ainda que possamos questionar se as relações frisadas pela obra são de fato as mais incômodas ou prejudiciais –, essa escolha narrativa também acaba aprofundando emudecimentos. Em um contexto em que já havia Gabriela Leite, já havia Lourdes Barreto e já havia muitas outras trabalhadoras do sexo mobilizadas na luta por direitos, inclusive na Boca do Lixo, berço do putativismo nacional, é possível ou estratégico representá-las desprovidas de autodeterminação? A ausência de suas enunciações cumpre uma função argumentativa mais importante do que aquilo que elas poderiam vir a dizer?

Há, no entanto, duas exceções a este apoucamento. A primeira delas acontece em uma digressão ficcional logo nos primeiros minutos do documentário. Encena-se – em mais um gesto metonímico da obra – uma situação de violência e injúria entre um cafetão e uma meretriz. O homem cobra colericamente da mulher – nua e vulnerável, visualmente diminuída no contraste com a figura impositiva – um dinheiro que lhe é devido. “Não adianta chorar, aqui é jogo ruim, comigo, tá sabendo?”, esbraveja. Apesar de manejar apenas defender-se dos abusos, em uma teatralização que, possivelmente, solidifica vitimizações, testemunhamos, pela primeira (e única) vez no documentário, uma prostituta que fala. Claro, trata-se de uma verbalização limitadora, reativa, que não traz reflexionamentos e que é, em última instância, artificial. Assim como outra cena de contornos fictícios¹⁸, em que assistimos simplesmente a um show de *strip-tease* na boate *La Concorde* – já que câmera se alia, pornograficamente, ao olhar masculino (Mulvey, 2018) do público¹⁹ – objetiva-se

18. Nos créditos finais, há um agradecimento aos figurantes dessa cena que embaralha distinções entre documentário e ficção.

19. A cena orienta o prazer visual de acordo com concepções masculinistas do erótico, fracionando o corpo das mulheres, nunca enquadradas inteiramente. Focaliza-se zonas erógenas estipuladas por desejos heterocentros, deixando de fora dos enquadramentos, por exemplo, o rosto das dançarinas, sem individualidades ou subjetividades. Há algumas espectadoras mulheres na plateia da boate, o que

as trabalhadoras sexuais para, paradoxalmente, expor e desafiar as próprias coisificações a que estariam sujeitas. Mesmo com essas incongruências, confrontamo-nos com a possibilidade de uma puta bradar e resistir.

A outra exceção ao silenciamento das profissionais do sexo, mais interessante, acontece ao final do documentário. Escutamos uma denúncia que, embora descorporificada – a entrevistada não aparece na imagem –, sintetiza importantes questões que já percorriam as trincheiras do putativismo emergente:

A revolta é ficar três, quatro dias naquele chiqueiro, naquela imundice, sendo tratada como animal, falou? Como porco. Que lá a gente não é vista como gente, é vista como animal, falou? Essa é minha revolta. Que lá, os homem não encara a gente como mulher. Aqui na rua eles vê a gente como mulher, aqui dentro eles não vê a gente como mulher. É o que eu falei pro delegado, falei: fala aí doutor, o que eu tô fazendo aqui? Que artigo que eu tô? (*Mulheres da boca*, 1981).

Na única fala indicial de uma prostituta em *Mulheres da boca*, reposiciona-se altivamente, longe de entonações confessionais, violências policiais e do Estado como perpetuadoras das mais duras abjeções. São as ações institucionalizadas, e não os hábitos de clientes ou cafetões – como o próprio filme parecia, até então, sugerir – as responsáveis pelas consternações mais pungentes que brutalizam as meretrizes. A despeito das assimetrias que assinalam as relações prostitutivas no cotidiano da zona, é fora dela que o estigma se faz valer drasticamente.

Essas não são as únicas rupturas do filme com um regime de representação hegemônico. O documentário se inicia, na verdade, contra-ideologicamente: embrenhada no mar de anônimos que circulam incessantemente pela Boca do Lixo, a câmera tenta se fixar, por alguns instantes, nos rostos das mulheres que compõem a multidão. Algumas são tímidas, outras sorridentes e até curiosas. Três ou quatro retribuem o olhar em tom de provocação e desafio. Nesta sequência, não é possível avaliar se todas essas figuras, que já despertam algum nível de reflexividade sobre os impactos do ato de filmar, são trabalhadoras do sexo. Essa indistinção enseja as aproximações colocadas nas dimensões produtivas (e feministas) de *Mulheres da Boca*: a separação entre as “putas”, abjetas, e “as outras”, normais, se torna difusa e, eventualmente, irrelevante. Quiçá, somente o acaso as diferencie, como aventa a trilha de Yoko Ono, que se sobrepõe às imagens: “It happened at a time of my life when I least expected²⁰”.

Há um outro achegamento potente, algumas cenas adiante, dessa vez especificamente entre cineastas e prostitutas. Uma das meretrizes aparenta manipular o aparato cinematográfico enquanto dança, afrontosa e debochadamente, no meio da

pode sugerir algum tipo de subversão na espetatorialidade do espetáculo. Porém, as trabalhadoras sexuais ainda são representadas de acordo com as codificações clássicas do olhar masculino (Mulvey, 2018).

20. Da canção *It Happened*: “Isso aconteceu em um momento da minha vida em que eu menos esperava” (Tradução nossa).

rua. Ela se aproveita da presença e da cumplicidade da equipe de gravação, que acompanha seus movimentos, para propor os seus próprios termos de aparecimento. A personagem quer ser vista e, na consecução de sua vontade, escolhe mostrar-se feliz e em liberdade. Quebra-se expectativas, já que é pouco comum que se permita vislumbrar uma puta que sorri.

Talvez o acontecimento que melhor sumarie as transgressões e as insuficiências que coabitam a diegese de *Mulheres da Boca* seja a já mencionada entrevista com Quinzinho. Nela, uma das realizadoras – não sabemos se Aidar ou Castilho – passa a integrar a ação, posicionando-se como uma interlocutora firme em um território extremamente masculino e virtualmente intimidador. Por mais que se constate a cordialidade do encontro, há defrontações claras que confirmam o pendor combativo e feminista do documentário. Por outro lado, em sua crítica ao lenocínio, epitomada na lida com o cafetão, a obra parece se esquecer de que as prostitutas, ausentadas dos embates fílmicos, poderiam, elas mesmas, participar desses (e de outros e mais latentes) litígios. Ainda refêns das ideologias do resgate, as cineastas não enquadram as profissionais do sexo como agentes de mudança social.

Não obstante, as meretrizes não são completamente negativizadas. Nas pequenas fendas narrativas, esboça-se novos modos de imaginar suas experiências, tornando-as menos estrangeiras e aterrorizantes. *Mulheres da Boca* nos lembra que há mais afinidades entre feminilidades diversas do que podemos supor. Como monstros que todas somos, o que nos resta é nos unir.

Referências Bibliográficas

- Araújo, I. (2005). No meio da tempestade. *Portal Brasileiro de Cinema*. http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_04.php.
- Bataille, G. (2021). *O erotismo*. Autêntica.
- Beauvoir, S. (2016) *O segundo sexo: fatos e mitos*. Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (2012) *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Brasiliense.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e as imagens do povo*. Companhia das Letras.
- Butler, J. (2015a). *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2015b). *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Autêntica Editora.
- Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2019). *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. n-1 edições.
- Cardoso, E. (2004). Imprensa feminista brasileira pós-1974. *Estudos Feministas*, 12, 37-55.
- Comolli, J. L. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Editora UFMG.
- Creed, B. (2002). Male masochism in the horror film. In S. Cohan & I. R. Hark (Orgs.), *Exploring masculinities in Hollywood cinema* (pp.118-133). Routledge.

- Creed, B. (2007). *The monstrous feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- De Lauretis, T. (2019). A tecnologia de gênero. In H. B. Hollanda (Org.), *Pensamento feminista: conceitos fundamentais* (pp. 121-155). Bazar do Tempo.
- Eagleton, T. (1996). A ideologia e suas vicissitudes no marxismo ocidental. In S. Zizek (Org.), *Um mapa da ideologia* (pp.179-226). Contraponto.
- Federici, S. (2017). *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Elefante.
- Federici, S. (2019). *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Elefante.
- Foucault, M. (1988). *História da Sexualidade*. Editora Graal.
- Freire, M. (2005). Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro. *Famecos*, 12(28), 107-114. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2005.28.3341>.
- Goffman, E. (1988). *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. LTC Editora.
- Grant, M. G. (2014). *Playing the Whore*. Verso.
- Hall, S. (2016). *Cultura e Representação*. Ed. PUC-Rio/Apicuri.
- Holanda, K. (2017). Da história das mulheres ao cinema brasileiro de autoria feminina. *Famecos*, 24(1), ID2436. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2017.1.24361>.
- José, A. (2007). Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. *Alceu*, 8(15), 155-163.
- Juliano, D. (2005). El trabajo sexual em la mira. Polémicas y estereótipos. *Cadernos Pagu*, (25), 79-106.
- Marx, K. & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. Boitempo.
- Marx, K. & Engels, F. (2017). *Manifesto Comunista*. Boitempo.
- Moraes, E. (2005). A anatomia do monstro. In M. L. Bueno & A. L. Castro (Orgs.), *Corpo: Território da cultura* (pp. 11-26). Annablume.
- Moraes, E. R. (2015). Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa revista de Literatura Brasileira*, (15), 165-178.
- Mulvey, L. (2018). Prazer visual e cinema narrativo. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema* (pp.406-424). Paz e Terra.
- Nichols, B. (2016). *Introdução ao documentário*. Papirus Editora.
- Olivar, J. M. N. (2012). Prostituição feminina e direitos sexuais...diálogos possíveis. *Sexualidad, salud y sociedad*, (11), 88-121.
- Paulino, A., Menegatti, C., Rosas, C., Visnadi, M., & Silva, P. (2015, 17 de setembro). Fui lá e bati na porta: entrevista com Inês Castilho. *Revista Geni*, 17. <https://revistageni.org/09/fui-la-e-bati-na-porta/>.
- Prada, M. (2018). *Putafeminista*. Veneta.
- Preciado, P. B. (2017). *Manifesto Contrassexual*. n-1 edições.
- Preciado, P. B. (2018) *Texto Junkie*. n-1 edições.
- Preciado, P. B. (2020). *Um apartamento em Urano*. Zahar.
- Rodowick, D.N. (1995). Audiovisual Culture and Interdisciplinary Knowledge. *New Literary History*, (26).

- Serelle, M. (2020). A personagem no jornalismo narrativo: empatia e ética. *Revista Mídia e Cotidiano*, 14(2), 44-64. <https://doi.org/10.22409/rmc.v14i2.42179>.
- Soares, R. (2015). *Mídias e estigmas sociais: sutileza e grosseria da exclusão*. (Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo). Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-24062016-141728/pt-br.php>.
- Souza, C. V. (2010). *Repórteres reportagens no jornalismo brasileiro*. Editora FGV.
- Stam, R. (2013). Hybrid variations on a documentary. *Rebeca*, 2(2), 25-36. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v2n2.307>.
- Tavares, D. (2017). Documentário biográfico e protagonismo feminino. In K. Holanda, & M. Tedesco. *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro* (pp.199-212). Papirus.
- Villiers, N. (2017). *Sexography: Sex Work in Documentary*. University of Minnesota Press.
- Williams, R. (2000) *Cultura*. Paz e Terra.
- Williams, R. (2015). *Recursos da esperança*. Editora Unesp.
- Winston, B. (2011). A tradição da vítima no documentário griersoniano. In M. Penafria (Org.), *Tradição e Reflexões: Contributos para a teoria e estética do documentário* (p. 58-81). Livros Labcom.
- Zizek, S. (1996). O Espectro da Ideologia. In S. Zizek (Org.), *Um mapa da ideologia* (pp.179-226). Contraponto.

Filmografia

- A Entrevista* (1966), de Helena Solberg.
- Alma de mulher* (1998), de Theresa Jessourun.
- Á Margem* (1967), de Ozualdo Candeias.
- Amores de rua* (1994), de Eunice Gutman.
- Beijo na boca* (1987), de Jacira Melo
- Damas da noite* (1987), de Sandra Werneck.
- Filhos da Puta* (2019), do Coletivo Rebu.
- Live Nude Girls Unite!* (2000), de Julia Query e Vicky Funari.
- Mangue* (1979), de Célia Resende.
- Meninas* (1989), de Jacira Melo.
- Mulheres da Boca* (1981), de Cida Aidar e Inês Castilho.
- Nascidos em Bordéus* (2004), de Ross Kauffman e Zana Briski.
- Prostituição e Interseccionalidades: retrato das vozes da Guaicurus* (2021), da Aprosmig.
- Ritos de passagem* (1979), de Sandra Werneck.
- Rosae Rosa* (1968), de Rosa Maria Antuña.
- Rua Guaicurus* (2019), de João Borges.
- Simplesmente Jenny* (1977), de Helena Solberg.
- Whores' Glory* (2011), de Michael Glawogger.

La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década: *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018)

Miguel Ángel Ariza Benavides*

Iago Porfírio*

Resumo: Este trabalho visa explorar as possibilidades de abordagem da representação da violência no documentário contemporâneo produzido na Colômbia, propondo uma discussão sobre a política da imagem, a partir do pensamento de Jacques Rancière (2021), no centro de uma política representativa, para pensar a multiplicidade de usos das imagens na representação da violência e os regimes poéticos, estéticos e políticos dessa representação. Para isso, apresenta-se uma análise dos documentários audiovisuais *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), como uma leitura do modo como através de vários recursos narrativos, políticos e estéticos do audiovisual, é feita uma representação de algumas das consequências do conflito armado na Colômbia. Assim, este artigo considera a política representativa em relação à política da imagem, em um esforço para pensar a materialidade sensível das imagens da violência nos documentários colombianos, desviando-se, porém, da problemática reducionista da representação. Palavras-chave: documentário colombiano; políticas de imagem; representação; violência.

* Doctorando. Universidad Federal de Mato Grosso do Sul. Grupo de Investigación Lumiar (PPGEL/UFMS). 79041-100, Campo Grande, MS, Brasil. E-mail: miguelariza_577@hotmail.com.

* Doctorando. Universidad Federal de Bahía (UFBA/CNPq), con estancia doctoral en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (IIA/Unam). Laboratorio de Análisis Transdisciplinar y Sistemas Complejos de la UNAM. Instituto de Investigaciones Antropológicas. 04510, Coyoacán, Ciudad de México. E-mail: iagoporfiriojor@gmail.com.

Submissão do artigo: 16 de dezembro de 2022. Notificação de aceitação: 24 de fevereiro de 2023.

Resumen: Este trabajo pretende explotar las posibilidades del enfoque de la representación de la violencia en el documental contemporáneo producido en Colombia, planteando una discusión sobre la política de la imagen, a partir del pensamiento de Jacques Rancière (2021), en el centro de una política representativa, para pensar en la multiplicidad de usos de las imágenes en la representación de la violencia y los regímenes poético, estético y político de dicha representación. Para ello, se presenta un análisis de los documentales audiovisuales, *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), como una lectura de la forma en que mediante diversos recursos narrativos, políticos y estéticos del audiovisual se hace una representación de algunas de las consecuencias del conflicto armado en Colombia. Así este artículo considera la política representativa en relación con la política de la imagen, en el esfuerzo por pensar la materialidad sensible de las imágenes de la violencia en el documental colombiano, desviándose, sin embargo, de la problemática reduccionista de la representación.

Palabras clave: documental colombiano; políticas de las imágenes; representación; violencia.

Abstract: This work aims to explore the possibilities of approaching the representation of violence in the contemporary documentary produced in Colombia, proposing a discussion on the politics of the image, from the thought of Jacques Rancière (2021), at the center of a representative policy, to think the multiplicity of uses of images in the representation of violence and the poetic, aesthetic and political regimes of this representation. For this, an analysis of the audiovisual documentaries *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), is presented, as a reading of the way through various narrative resources, political and audiovisual aesthetics, a representation is made of some of the consequences of the armed conflict in Colombia. Thus, this article considers representative politics in relation to image politics, in an effort to think about the sensitive materiality of images of violence in Colombian documentaries, deviating, however, from the reductionist problematic of representation.

Keywords: Colombian documentary; image policies; representation; violence.

Résumé : Ce travail vise à explorer les possibilités d'aborder la représentation de la violence dans le documentaire contemporain produit en Colombie, en proposant une discussion sur la politique de l'image, à partir de la pensée de Jacques Rancière (2021), au centre d'une politique représentative, de penser la multiplicité des usages des images dans la représentation de la violence et les régimes poétiques, esthétiques et politiques de cette représentation. Pour cela, une analyse des documentaires audiovisuels *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), est présentée, comme une lecture du chemin à travers diverses ressources narratives, esthétique politique et audiovisuelle, une représentation est faite de certaines des conséquences du conflit armé en Colombie. Ainsi, cet article considère la politique représentative en relation avec la politique de l'image, dans un effort de réflexion sur la matérialité sensible des images de violence dans les documentaires colombiens, s'écartant toutefois de la problématique réductionniste de la représentation.

Mots clés : documentaire colombien ; politiques d'image ; représentation; violence.

Introducción

El debate sobre la representación de la violencia en los documentales plantea una discusión sobre la política y la estética de las imágenes producidas en contextos de conflicto. Según Michael Chanan (2007), la política es la génesis del propio documental, en el que el punto de foco de la cámara siempre tiene una mirada en lo social y antropológico, construyendo su lugar en la relación entre las partes de una base social, más allá de los “espacios donde el mundo de la vida está dominado, controlado y moldeado por el poder y la autoridad, a veces visibles, en su mayoría invisibles, pero a menudo palpables” (Chanan, 2007: 16). Es en este sentido que se puede entender la práctica documental como un tejido que permite pensar una política de la imagen y del régimen representativo que se encuentran las relaciones entre política y estética.

Es en esta dirección que este artículo explora las posibilidades del enfoque de la representación de la violencia en los documentales colombianos contemporáneos, en un esfuerzo por pensar cómo las imágenes, por un lado, construyen su fuerza política y estética en contextos de luchas por la supervivencia humana y no humana, y, por otro, tienen como correlato una representación política que, por su naturaleza, “establece entonces una relación directa entre pueblo, Estado y gobierno”, según aporta Riaza (1999: 49). En ciertos aspectos, la noción de lo no humano implica un sentido ontológico dado por el giro ontológico en el campo de la antropología, en el que las entidades y agentes no humanos son convocados a la arena política (Cadena, 2020; Latour, 2004; Stengers, 2018). La política de la imagen, entonces, encuentra su sentido en la articulación a una política representativa, en la relación con el mundo sensible y con las formas estéticas de los acontecimientos, por así decirlo. Algo que, en la percepción aristotélica, la acción política del régimen representativo recupera para hacer inteligibles las situaciones construidas en el seno de la representación, sin la jerarquización representativa.

En este sentido, este artículo considera la política representativa en relación con la política de la imagen, en el esfuerzo por pensar la materialidad sensible de las imágenes de la violencia en el documental colombiano, desviándose, sin embargo, de la problemática reduccionista de la representación, que “se opone a las realidades sólidas de la acción”, en palabras de Rancière (2017). Al analizar los estilos, estrategias y formas de representación de la realidad en el documental, Nichols (1997) afirma que los acontecimientos y las acciones pueden representarse de diferentes maneras. Para el autor, las estructuras de representación son formas básicas de organizar la relación texto-imagen y, aquí, podemos mencionar archivo-palabra, palabra-imagen, entre otras posibilidades. Según Nichols (1997), “en el documental, destacan cuatro modalidades de representación como patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva” (Nichols, 1997: 62).

Así, la primera parte de este artículo presenta una discusión sobre la política de la imagen en el centro de una política representativa, para pensar en la multiplicidad

de usos de las imágenes en la representación de la violencia en el documental contemporáneo producido en Colombia, y la experiencia del tiempo y la memoria que se inscriben en las imágenes en la intrincada situación cultural y política en el escenario colombiano. Es decir, el cine no solamente como cita del pasado, pero tomar en cuenta las diversas formas de lo audiovisual que pueden iluminar sobre las maneras de escribir la historia, más allá de las historias oficiales. Como escribe Jesús Martín-Barbero, es, ante todo, pensar en una nueva noción de tiempo y memorias a través de los medios, “desplegar los tiempos amarrados, obturados por la memoria oficial, y nos posibilite hacer estallar el historicismo que sutura al pasado como único depositario de los valores y esencias de la identidad nacional”. (Martín-Barbero, 2015, p. 21). En este sentido, la segunda parte, se analizan los documentales *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018), para establecer una articulación de la textura de las imágenes a sus propuestas de construcción de lo sensible en el marco de una política y estética representativas. Por fin, las conclusiones se focalizan en las posibilidades de reflexionar una política de la imagen que se encuentra vinculada a una política representativa que, a su vez, ha configurado el proceso de construcción de las imágenes en su forma estética, performática y política.

Entre la estética y la poética representativa, la política de la imagen

Según Coccia (2010), el desplazamiento de la actividad política para dar la visión de un describible o visible, a su vez, conlleva la propia “vida sensible” de la imagen con la redistribución de sus partes, en que “existe en otro lugar, distinto de aquel en que existen el sujeto cognoscente y el objeto del que la imagen es visibilidad” (Coccia, 2010: 21). La imagen (vida sensible), por así decirlo, es la existencia de lo que está fuera de su propio lugar, en palabras del autor, o lo sensible que ha sido compartido para reconfigurar las formas de ver, oír y sentir. En este sentido, “vemos con claridad una relación entre la representación y la cosa representada”. (Comolli, 2016: 71).

Así, las imágenes, en su contexto más amplio de vida sensible, pueden ser pensadas como movilizadoras de escenas de disenso, desde el pensamiento de Rancière (2015). El disenso no es, en palabras del autor, un conflicto de intereses, sino “un litigio sobre lo dado y sobre el marco en el que vemos algo como dado”. Opera en esta formulación la condición de crear otras sensibilidades en el encuentro entre dos mundos en el mismo mundo, creando “nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado” (Rancière, 2015: 67), rompiendo con las opresiones construidas por una forma instituida de política, poniendo en juego las posibilidades de pensar y cambiar un mundo común, que se suele atribuir al cine desde el mundo de la narrativa y el mundo real, en una forma de “dupla realidad”, según Aumont (2004), que estructura la representación, ya que ambos mundos “son percibidos, y, en cierta medida, percibidos como reales” (Aumont, 2004: 144). Es en esta dirección que pensamos una política de la imagen en el cine documental alrededor de la representación.

Es en esta relación entre el umbral de lo visible y lo invisible donde reside la fuerza de una política del cine (Rancière, 2018a), por así decirlo, y que pone de relieve el gesto de “hacer política” con la recreación de un acontecimiento. En este sentido, es que el pensador francés destaca que esta fuerza une significados de la propia palabra “política” en dos direcciones. El primero de ellos es el acontecimiento de una película, es decir, aquello de lo que trata; y, el segundo, la “política como estrategia” de un gesto artístico, es decir, las operaciones cinematográficas de, en relación con el tiempo y el espacio, “hacer coincidir o no la mirada y la acción, de encadenar o no el antes y el después, el dentro y el afuera” (Rancière, 2012a: 121). Así, el espacio producido como posibilidad de creación de un mundo sensible, transversal a la experiencia del tiempo, se sitúa en las relaciones de una subjetivación política ligada a las imágenes y, por su vez, al espacio de la representación, un espacio “cuya carga narrativa y construcción de una diégesis no será más alejada”. (Aumont, 2004: 152) en la escena. Se trata, en síntesis, de pensar la escena cercana a la idea de representación, que es una denotación, por así decirlo, que “utiliza un objeto o acto presente para producir una experiencia que está relacionada con algo que no es ese objeto”. (Aumont, 2004: 153).

Es en esta dirección que la escena, en su pluralidad, es dissensual, al modificar nuestra mirada y comportamiento ante la representación en una imagen, provocando el orden establecido que no permite el conflicto y las diferencias. El disenso, que se constituye también como una “organización de lo sensible”, pone en juego la “evidencia de lo percibido, lo pensable y lo factible y la división de los que pueden percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común” (Rancière, 2015: 49). Opera en esta formulación la condición de crear otras sensibilidades en el encuentro entre dos mundos en el mismo mundo, en este sentido, crear “nuevas relaciones entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significado” (Rancière, 2015: 67), para romper con las opresiones construidas por una forma instituida de política o para mostrar los conflictos y resistencias a lo largo de la historia. Dentro de este marco, como propuso Martín-Barbero (2015: 22), “cada región, cada localidad, cada grupo étnico o racial reclama el derecho a su memoria”, en el sentido territorial

En este trabajo, nos interesa pensar la política del documental como constitutiva de una reformulación del espacio y del tiempo que habitan las historias, así como de las memorias y los cuerpos movidos por las imágenes que, a su vez, provocan un disenso. Más ampliamente, es pensar en una política y una poética del documental sin las reglas del sistema representativo que se esfuerza por asemejar la imagen al tema que trata, pues la representación misma es una denotación de algo, como recuerda Aumont (2004). Al final, como se habrá comprendido, la política de la imagen también se encarga del poder organizador de la historia y su significado dado por las imágenes y las palabras, para hacer visible lo invisible desde lo visible. Este gesto se inscribe en una perspectiva más compleja en la relación con las imágenes de archivo, como se observa en *Pizarro* (Simón Hernández, 2015) y foco de análisis de este trabajo.

Pensar en la política y la estética de las imágenes es, entonces, pensar en la correlación entre lo visible y lo invisible, aquello que se inscribe en la tensión entre el pasado y el presente, entre lo que se puede guardar en la memoria y la narración de los acontecimientos a partir de sus especificidades y significados dispuestos en el marco por los personajes. Es bajo una “política de archivos”, en palabras de Derrida (2012), que pensamos la política de las imágenes. El archivo, movido en algunas de las películas que conforman el ámbito analítico de este artículo, es una cuestión de “discriminación y selección”, según Mbembe (2020), pues otorga un privilegio que separa a quienes son o no dignos de tener espacio entre los documentos escritos y fotografiados que serán seleccionados para escribir la historia.

Es necesario, por lo tanto, reconocer el pasado a través de las palabras y las imágenes, ya que es a través de éstas que escribimos bajo “borraduras” la historia, para usar una expresión de Derrida, de aquellos que no tienen parte en la historia. Alrededor de estas reflexiones, tenemos una lógica de construcción de las representaciones de la violencia, según Gustavo Aprea (2004), de manera que, “poniendo el foco en el modo en que los lenguajes audiovisuales narran y describen el sufrimiento y las masacres masivas, se puede avanzar en los modos en que la sociedad construye su memorial en general y se piensa a sí misma” (Aprea, 2004: 190). Se trata precisamente de reproducir el pasado, como sostiene Walter Benjamin (2012), que “sólo se deja fijar, como una imagen que destella irreversiblemente, en el momento en que se reconoce” (Benjamin, 2012: 224). En esta relación entre las dos formas de política de las imágenes, que se asemejan a un gesto arqueológico - el archivo y la historia que, planteados en la figuración de la escena, provocan el disenso - es que se hace necesario pensar el lugar de la memoria. Didi-Huberman (2017), al estudiar las formas de construcción de la memoria de los campos de concentración de Auschwitz, señala que “mirar las cosas desde un punto de vista arqueológico es comparar lo que vemos en el presente, lo que ha sobrevivido con lo que sabemos que ha desaparecido” (Didi-Huberman, 2017: 41). Al contrario de lo que pensaba Adorno, para quien es imposible pensar el arte después de Auschwitz, se trata de reivindicar el “presente de una ausencia” con el poder de las imágenes y las palabras (Rancière, 2018b: 46). No se trata, en este caso, de utilizar la imagen-palabra para “embellecer el horror” o para construir visibilidad a través de la negación de la humanidad, ni tampoco de ignorar la representación, “sino de saber qué modos de figuración son posibles”, según Rancière (2018), citando como ejemplo a Claude Lanzmann, que en Shoah (1985) se negó a espectacularizar y representar el horror, partiendo de los relatos testimoniales de lo humano para narrar lo inhumano, transponiendo el pasado en la atemporalidad del presente.

En lo ancho del tiempo de las sensibilidades y del mundo sensible se impone la construcción de las imágenes y el tejido de la relación entre política y cine y, a su vez, no solamente las técnicas del arte que antaño tenían la dimensión de los discursos políticos en un contexto, como apunta Martín-Barbero (2015), si no “el cambio de época está ahora en los cuerpos, en los trastornos que alteran los regímenes de lo sensible y lo inteligible”. (Martín-Barbero, 2015: 17). Desde este punto de vista, la política del documental encuentra su expresión en una poética de la representación,

por así decirlo, que opera de manera que ofrece otras legibilidades y que tangibiliza otras interpretaciones visuales en el tejido de lo sensible, por un lado, y en las experiencias de la capacidad de ver las multiplicidades de significados que la imagen tiene que decir, por otro. En esta dirección, con el arte poético y sus ejes de apoyo -la catarsis, el mito y la mimesis- correlacionados con la tragedia y la epopeya. Aristóteles (384-322 a.C.), en la *Poética*, situó el proceso de representación como la naturaleza del discurso artístico articulado a la poesía, el género, la mimesis y la verosimilitud. Sea como fuere, esta poética de la representación en la política de la imagen de un cine que quiere ser político, presenta el esfuerzo de “leer las imágenes en referencia a la otra lectura posible” con el despliegue de la tensión entre una mirada fijada en la superficie de la propia imagen y la mirada que toma en consideración la multiplicidad de otras miradas (Rancière, 2021b). Se trata, pues, de una aproximación a la modalidad de representación reflexiva, tal y como la estudia Nichols (1997).

Esta es la tensión que acerca al pensamiento de una política de la imagen. Dicho de otra manera, es que, como señalaremos a continuación, las imágenes y documentos de archivo de la película *Pizarro* (2015) pueden ser una variación del tiempo histórico y de la lucha política y armada que representa María José Pizarro en Colombia, puesto que los materiales de archivo generan reelaboraciones históricas de una realidad de acuerdo al contexto sociopolítico de dicha sociedad. Las imágenes de *Nos están matando* (2018) sobre el genocidio de los pueblos originarios nos hacen pensar en las historias de persecución de líderes indígenas, sindicales o políticos que luchan por los derechos de sus pueblos, o incluso cosmologías, en otros organismos no humanos, como se ve en *Los abrazos del río* (2010), y sus diferentes formas de hacer política, planteando “discusiones sobre el territorio, la memoria cultural, la protección estatal, el olvido, la guerra, el tratamiento a los cuerpos consecuencias de esta”, según Benavides (2018: 85).

Así, a partir de estas conexiones, pensar en la política de la imagen en el cine documental corresponde a un gesto de hacer justicia a los que no tienen parte en la sociedad, en un proceso que pasa por la creación de imágenes, en la estela de Mondzain (2009), que inscribe lo visible con su propio cuerpo y desde la diferencia. Es, según la autora, un hacer que reclama su verbo e indica la “capacidad fundadora del sujeto que compone su primera mirada sobre la huella de su propia mudanza”. Retirarse para producir su imagen y mostrarla a los ojos como un rastro vivo, pero separado de sí mismo” (Mondzain, 2009: 36). Corresponde a los cineastas percibir las figuras singulares que permiten pensar la política, por una parte, como tema que trata la película y, por otra, como estrategia de operaciones técnicas y estéticas, como el movimiento de interferencia en el tiempo y el espacio, coincidiendo la mirada y la acción.

Podría decirse que el conflicto armado en Colombia tiene varias etapas. Su comienzo se da por la denominada etapa de la violencia bipartidista, o solo “la violencia”, surgida en 1948 entre miembros de los partidos políticos liberales y conservadores como consecuencia del asesinato del candidato liberal a la presidencia Jorge Eliécer Gaitán. Así, destaca Rianza (1999), “pensar en los avances y limitaciones de la representación política en Colombia, exige relacionar tal problemática con el

entorno histórico que define su condición” (Riaza, 1999: 53). Este hecho produjo un conflicto que se desarrolló bajo distintas motivaciones y transformaciones hasta la actualidad. Incluyendo la creación de guerrillas y grupos paramilitares, la violencia urbana relacionada al auge del narcotráfico en los años ochenta y la violencia producida como consecuencia de factores como el desplazamiento forzado. No obstante, el 24 de noviembre de 2016, se firmó un acuerdo de paz con el grupo guerrillero más grande del país, FARC, firmando el denominado “Acuerdo para la Terminación Definitiva del Conflicto”. Lo que presupone parte del fin del conflicto armado en Colombia y propone un desafío a nivel gubernamental, político, económico y social para su cumplimiento.

En un panorama de posconflicto como el actual en Colombia, la producción audiovisual y cinematográfica se ha presentado como parte de los medios para reconstituir los distintos factores, hechos y actores – víctimas, victimarios y testigos- del conflicto armado. Complementándose con trabajos institucionales como el del Centro de Memoria Histórica. Que incluye entre sus objetivos, la reconstitución de los hechos violentos consecuencia del conflicto armado a través de los relatos de las víctimas y victimarios del conflicto armado para garantizar la no repetición como uno de sus principales objetivos.

En ese sentido el análisis de los documentales audiovisuales, *Los abrazos del río*, (2010) de Nicolás Rincón Gille; *Un asunto de tierras*, (2015) de Patricia Ayala; *Pizarro*, (2015) de Simón Hernández y *Nos están matando*, (2018) de Emily Wright y Tom Laffay, se presenta como una lectura de la forma en que mediante diversos recursos narrativos, políticos y estéticos del audiovisual se hace una representación de algunas de las consecuencias del conflicto armado en Colombia. Realizando un análisis de producciones audiovisuales cuyo punto narrativo y presentación de las diversas situaciones, se da a partir de los relatos de los testigos y afectados por la guerra siendo significativos para reconocer algunos de los términos en los que se produjo y las distintas formas en que ésta permea la población a nivel social, cultural y político. Así, como se presenta como una posible lectura para entender algunas relaciones de las comunidades y personajes afectados directamente por el conflicto en procesos de reconstrucción social y cultural en un contexto de posconflicto como el actual.

Los abrazos del río

Dirigido por Nicolás Rincón Gille, lanzado en el 2010 y con una duración de un poco más de una hora, el documental transcurre y se mueve constantemente entre el mito y los relatos orales sobre acontecimientos violentos que son contados, unos mediante el relato oral y testimonios de algunos pobladores, y otros que son representados audiovisualmente de forma metafórica. De tal forma que el espectador complementa el relato cinematográfico que está viendo y escuchando, y a la vez, el realizador evita también mostrar o representar de otras maneras más explícitas algunos de los acontecimientos violentos, como generalmente se encuentran en los documentales televisivos o periodísticos, los cuales llegan hasta la recreación de

escenas, puesto que la combinación de sonido e imagen “tiene la extraordinaria habilidad para representar el proceso del trauma”, como apuntan Taraborrelli y Wilson (2012: 15), de manera que la película sea al mismo tiempo “un vehículo de duelo y memoria”.

El documental comienza con una voz fuera de campo (o voz en *off*) hablando de una entidad mitológica llamada el Mohán que les indicaba a los pobladores de la región – ubicados entre los municipios Puerto Wilches (Santander, Colombia), San pablo (Bolívar, Colombia) y Barrancabermeja (Santander, Colombia) –, cuando sembrar, cuando cortar madera y hasta cuando ir a la guerra. Estos guías espirituales que ellos denominan como Mohanes o Mohán, son parte fundamental en la estructura narrativa del documental, al ser parte de la cosmogonía y la forma en que entienden y organizan parte de los pobladores y personajes del documental su sistema de creencias y formas de relacionarse con el mundo. Rincón Gille, desubica, pero al mismo tiempo, presenta al espectador con este comienzo un contexto social y cultural más amplio del lugar y las personas en donde fueron perpetuados hechos violentos de gran magnitud, consiguiendo distanciarse de los documentales televisivos como el reportaje o los documentales de carácter antropológico, etnográfico, militante o panfletario.

Esta relación entre el sistema de creencias basado en el mito, se inscribe, en lo que Henri Gobard (2011) define como un tipo de lenguaje que funciona como último recurso mediante el que se comprende lo incomprensible. En ese sentido, la asociación entre la figura del Mohán y las personas que relatan sus experiencias con esta entidad mitológica, surge a partir del vínculo que tienen con el río Magdalena, el cual hace parte de su cotidianidad, pero el cual también está presente en las dinámicas del conflicto armado, pues es en él donde eran arrojados en múltiples ocasiones cuerpos sin vida. A partir de esta situación, el río se presenta como personaje del documental al ser el lugar de acontecimiento en donde se desenvuelven parte de los relatos de los personajes víctimas y testigos, o sea, entidad que es convocada a la arena política (Cadena, 2020). La violencia se hace presente paulatinamente y sin ser explícita va entrando en la narrativa.

En el río confluyen, nacen y se desarrollan diversas historias que afectan una población en particular, incluyendo los hechos violentos que terminarían de desencadenarse en el río. El río es un lugar de poesía en el documental, y “la poesía se concentra en la contemplación no ya de las palabras, sino del espacio entre ellas, es decir, no importa tanto lo que se dice, sino cómo se dice.” (Bejarano, 2018) Los habitantes cuentan historias que se tejen entorno al río, identificando este último como un lugar que se manifiesta en el documental mediante el relato oral y metáforas audiovisuales que lo inscriben como lugar activo y con particularidades propias en la narrativa audiovisual, construyendo, así, la escena y su “tejido sensible e inteligible que le da a la pintura su poder sensible de condensación y no como un develamiento de lo que la escena podría estar ocultando” (Rancière, 2021b: 86).

La posición de la cámara es dada generalmente en planos generales abiertos y sin movimientos ni intervención directa en la grabación por parte de los realizadores, lo que Nichols (1997) considera la modalidad documental de observación/

no intervención, cercano a las películas etnográficas y antropológicas, en el caso colombiano de las películas de Gabriela Samper y la dupla Marta Rodríguez y Jorge Silva en los años 60's y 70's, la primera y Rodríguez desde esos mismos años hasta la actualidad. No obstante, en *Los abrazos del río*, Gille explora otras posibilidades de representación de la violencia en el documental de la mano con una política de la imagen y su disenso, al crear, a través de las imágenes, “un mundo sensible diferente dentro del mundo sensible existente” (Rancière, 2021b: 94). El río, entonces, se manifiesta como un lugar metafórico que se presenta como un campo de posibilidades definido en distintas capas. La constitución y relaciones de un lugar y territorio con sus habitantes se podría comprender desde el ordenamiento que hacen éstos, tanto físico como social y culturalmente de distintas prácticas sociales, culturales, mítico – religiosas y/o comunicativas en relación al lugar y territorio. En ese sentido se relaciona la frase con la que inicia “Asunto de tierras” afirmando que el territorio es todo para sus habitantes, dimensionándose en varios sentidos más allá de reafirmar una opinión de la directora, o sea, un territorio que “sigue hecho del tejido y la proximidad de los parentescos y las vecindades”, como va a decir Martín-Barbero (2015: 22), territorios “a través de las cuales emerge la palabra de otros, de muchos otros”, concluye el autor.

Las apropiaciones del territorio que los habitantes hacen en *Los abrazos del río*, así como la transformación de su tejido social y cultural con distintas prácticas como los relatos entorno a la figura del Mohán enfatizadas por el director en el documental, permiten que la violencia no monopolice el relato y sea un mecanismo de resistencia de las personas que la vivieron y/o viven. Presenta la particularidad del relato mitológico y de la ambigüedad que no pertenece necesariamente ni exclusivamente a la narrativa audiovisual, sino que también está presente en la realidad actual de los personajes. Hay una apertura a la escena de disenso, pues, en palabras de Rancière (2021b) “estas personas crean una especie de presencia sensible, disidente, en el sentido de que, necesariamente, tal presencia no tiene el mismo significado para quien la crea y para quien se dirige”. (Rancière, 2021b: 95).

En este sentido, la imagen, cámara y el sonido cinematográfico entran como intermediarios para presentar al espectador esa ambigüedad. Existe una construcción narrativa que propone una interpretación que descarta una mera presentación de características de una comunidad o de un carácter meramente informativo sobre algunos hechos violentos perpetuados en una población, o de carácter de denuncia como sucede con el documental *Nos están matando*.



Figura 1. Captura del documental *Los abrazos del río*.

Los abrazos del río se puede organizar en cuatro momentos determinados esencialmente por la relación de los personajes con el río, por así decirlo. El primero corresponde a realizar una introducción sobre la relación cosmogónica y espiritual que mantienen los indígenas con la leyenda del Mohán y el río. El segundo, a la relación que tiene el río y la leyenda del Mohán con diversos pobladores entre los que se incluyen los pescadores y las atribuciones que le dan al Mohán sobre desaparición de pescadores, bromas y posibles causas de temporadas de baja o alta pesca. El tercer momento se determina por los primeros relatos sobre encuentros con cuerpos sin vida en el río y relatos de ejecuciones al margen de un puente con el río. El cuarto momento pertenece a parte de los relatos de ribereños, testigos y familiares de hombres que fueron llevados por grupos armados, pero también muestra algunas apropiaciones por parte de los pobladores y artistas para narrar de otras formas esa violencia sin alejarse del río como escenario principal.

El relato oral en el documental *Los abrazos del río* es el medio para traer y generar una memoria viva de los hechos violentos y mediante la apropiación mitológica resistir a la violencia, a través de los distintos acontecimientos y aspectos que nacen entorno al río volverlo relato, memoria y resistencia, “donde la memoria ya no está en el testimonio personal o colectivo, sino en los vestigios, las ruinas materiales del pasado que vive en el presente, y que el cine recupera cuando el documentalista

los enfoca con su lente”. (Arriola, 2015: 8). Así, volver en este caso a la memoria por vía del relato oral sería volver a la huella en la memoria dejada por los hechos violentos de los que fueron víctimas y/o testigos, pues, según Derrida (1997), el presente es la memoria misma

El documental llega a un final que no se encierra sólo sobre la materialidad de los hechos históricos, sino sobre la posibilidad de la convivencia y choque constante de dicotomías, el mito sobre lo real, las metáforas y los otros elementos que determinan las relaciones sociales de una población. La representación de la llegada de grupos paramilitares y la violencia ejercida sobre los cuerpos, es puesta en voz a través de los distintos relatos orales pero también es viva imagen por la presencia del río, siendo el lugar que abraza aquellos cuerpos y que por sus propias particularidades en el fluir de sus aguas transcurren historias, memorias que buscan una voz y que necesitan ser escuchadas, pues además de hacer parte del imaginario de la población del lugar, estas memorias repercuten en sus relaciones sociales, económicas, políticas y culturales de los pobladores. De esta forma, “los personajes de estos documentales no están reducidos como sujetos históricos o psicológicos a su condición de víctimas; por el contrario, revelan en sus testimonios y diálogos una densidad cultural que resiste a la violencia.” (Zuluaga, 2015). Se mantienen en constante movimiento a pesar de que parezca que están siendo olvidadas, el río es el lugar-cuerpo que habla como metáfora, pero también como medio que conecta diversas partes de un mismo entramado que conforma el tejido social de esas poblaciones afectadas directamente por el conflicto armado.

Asunto de tierras

Asunto de tierras es un documental que acompaña algunos de los antiguos pobladores del municipio Las Palmas en la región de los Montes de María en Colombia, en la implementación de la Ley de restitución de tierras propuesta en el año 2011. Ésta tiene como objetivo devolver la posesión de las tierras a las personas desplazadas por el conflicto armado en Colombia, entre las que se incluyen los personajes del documental. Esa implementación es mostrada como fallida y la directora Patricia Ayala Ruiz, plantea un camino a través de los recursos narrativos y audiovisuales para mostrarlo. El documental, se desarrolla alrededor del territorio y su pérdida por la violencia a la que han sido sometidos, de esta forma “esa pérdida colectiva de la tierra y la imposibilidad de resignarse a la misma tiene un correlato en lo que se ha dado en llamar “documental del yo” o en primera persona...que ayudan a reconstruir unos afectos familiares, a reparar simbólicamente unas ausencias.” (Zuluaga, 2015)

El documental puede ser dividido en tres momentos: el camino a la aprobación de la ley en el Congreso, la aprobación de la ley y el camino burocrático que siguen los beneficiarios de Ésta para retornar a sus tierras y, por último, un desenlace desencadenado en la respuesta de las instituciones encargadas, a los habitantes de los montes de María al intento de retornar a sus tierras. La directora inicia el documental con la voz en *off* de ella diciendo: “Si tener la tierra es tenerlo todo, entonces

perder la tierra es perderlo todo. Es perder la historia, la identidad y el sustento”. En esta afirmación sobre el significado de la tierra para sus habitantes parece basarse el documental. No obstante, lo que encuentra sobre la pérdida de la tierra y con ésta la pérdida de algunos aspectos esenciales para la existencia de las personas y la comunidad, es la división burocrática entre las instituciones y los individuos. En este caso es presente en la relación entre el Estado en su función de garantizar a los desplazados por el conflicto armado el retorno a sus tierras y la sinuosidad burocrática con la que se enfrentan las personas que quieren retornar a sus territorios, rasgo también de las luchas de los pueblos originarios, sobre todo en Latinoamérica.

En el primer momento es mostrado mediante algunos fragmentos la propuesta en el Congreso y la urgencia de aprobarla para atender a las poblaciones desplazadas con una alternativa de retorno a sus territorios, así como parte de un plan de gobierno que sería reelecto y que buscaría y firmaría un acuerdo de paz con el grupo armado FARC en el 2016. Estas imágenes son sobre todo insinuativas, de una voluntad política que no necesariamente es cumplida en parte por los muros burocráticos, argumentados y amparados por el no cumplimiento de las mínimas condiciones de seguridad necesarias que el gobierno mismo debería asegurar, dificultando en el primer paso que es burocrático, la demora en los trámites para retornar a los territorios, como es mostrado al final y último momento del documental. Ese primer momento, muestra también la voluntad de sus habitantes y algunos de los acercamientos a nivel jurídico para conseguir tramitar la petición, desde la reconstrucción del pueblo en una maqueta ubicando por nombre del poblador y su respectiva casa junto a miembros de ONGS o a partir del relato de un representante de 1500 familias de la comunidad, sobre los motivantes y las causas del desplazamiento de la población de las Palmas para reconocerlos jurídicamente como desplazados y poder realizar la solicitud de restitución de tierras.



Figura 2. Captura del documental *Asunto de Tierras*.

Es notorio que el seguimiento de los personajes en todo el documental no se enfoca sobre la historia de uno o algunos personajes, sino que éstos representan una comunidad que crean un sujeto colectivo, como también sucede en *Los abrazos del río*, generando una distancia que permite enfocar el objetivo del documental sobre la relación frustrada del objetivo de la ley con las personas a quien es dirigido, como cuenta Riaza (1999), donde “el principio fundamental de la representación política sostiene que el representante es producto y que está comprometido en su relación por el representado”. (Riaza, 1999: 53). La directora le resta una posible relación de profundidad al espectador con los personajes y sus historias en el documental, pero lo intenta equilibrar con la muestra de una repetición de esfuerzos colectivos por conseguir retornar a sus tierras mediante esfuerzos jurídicos, como se desenvuelve en la segunda parte, evitando caer también en algún tipo de tinte personal de sentimentalismo o heroísmo.

El documental continúa entre algunas imágenes que revelan parte de la falta de diligencia del gobierno para que la ley recién aprobada sea cumplida entrando en contradicciones y debates, así como también el intento por parte de los habitantes tramitar la solicitud para volver a sus territorios. Develando parte de la preocupación, desorientación, desconfianza y frustración que producen las instituciones y sus formas jurídicas como único recurso para volver a sus tierras. En documentales colombianos, como *Bagatela* (2008) o *Paciente* (2015) de Jorge Caballero, es abordada también la relación entre instituciones e individuos, ahondando un poco más en la historia individual, pero sin dar el destaque de sujeto colectivo que existe en *Asunto de Tierras*. El documental, abordando a nivel colectivo los afectados por la demora en la implementación de la ley y la falta de efectividad por parte del Estado, revela la frustración y la urgencia en los cambios de mecanismos políticos e institucionales para garantizar el retorno a las tierras como se muestra en el último momento cuando pasado un tiempo, algunos de los habitantes aparecen escuchando algunas de las razones burocráticas que hasta el último momento del documental les impide el retorno a sus tierras, acentuando la frustración y dejando una incerteza amparada por la ley de la que depende las personas del documental para volver a su territorio, recuperar su comunidad, su historia y su identidad. *Asunto de Tierras*, así, expresa su fuerza política, como subraya Nicole Brenez (2013), en imágenes que son como escudo en la lucha política, por así decirlo; en imágenes para construir contra-narrativas, o volver a contar la historia a aquellos a quienes no se les ha dado el derecho de “aparecer”, y la imagen y en su temporalidad extendida, especialmente en el recuento de historias, como en Pizarro.

Pizarro

María José Pizarro nació en 1978 el mismo año en que el grupo armado M-19, del que hacía parte su padre como comandante, robó al Ejército de Colombia un armamento en el denominado Cantón norte, resultando tiempo después en la captura de sus dos padres. Su madre cumple la pena y su padre es el último a ser liberado,

en el año de 1982. Toman la decisión de irse a vivir a Cuba con otros miembros del M-19 hasta 1986, año en que regresan al país y al mismo tiempo comienzan a ser asesinados varios de los integrantes del grupo. A partir de ese entonces, María Pizarro desde los ocho años comienza a vivir en el exilio con algunos familiares en distintos países, hasta que, por el acuerdo de paz y la posterior candidatura política de Carlos Pizarro, retorna de nuevo a Colombia. El 26 de abril de 1990 Carlos Pizarro es asesinado y María Pizarro después de algún tiempo, bajo la crisis económica que enfrentaba su familia, comienza a viajar por Colombia y Suramérica.

Viviendo en España, comienza a estudiar joyería y un proyecto que define como “un camino a la memoria, (en el que) fusiono historia y estética” intentando reconstruir la historia de Carlos Pizarro y con ésta la de ella que, desde su infancia, por cuestiones de seguridad, había sido negada. En esa negación la historia se vuelve difusa, la mayoría de memorias que podrían haber quedado como fotos, libros, álbumes fueron incautadas. La historia de su padre es difuminada, fría, además de conocer algunos aspectos de su vida como militante guerrillero la imagen es borrosa. Se convierte en una obsesión descubrir más sobre su padre y las motivaciones profundas de su lucha política.

Cuando María dice que su base es esa historia o la reconstrucción y construcción de ésta, se nos propone un viaje para descubrir el Pizarro desde la mirada de su hija, pero sobre todo las ideas y motivos del personaje Carlos Pizarro de no haber acompañado a su familia y especialmente de no haber acompañado la infancia de ella. Al mismo tiempo el uso las imágenes de archivo o el *found footage* corresponde a la idea de que “las imágenes cinematográficas no son nunca medios transparentes por los cuales la realidad se muestra...sino materiales opacos cuya función es construir aquello que refieren.” (Emilio Bernini en Zuluaga, 2015). Por lo que se presenta como un descubrimiento o redescubrimiento del ideal de Pizarro y el Movimiento armado del 19 de Abril (M-19), algunos de los caminos sinuosos que transitó y transitaron sus integrantes para cumplirlos, las distintas fuerzas que se les oponían, las consecuencias de esta lucha. Redescubrir aspectos de la vida de Pizarro se vuelve la reconstrucción de una parte en la historia del país y su conflicto armado.



Figura 3. Captura del documental *Pizarro*.

En lo que podría considerarse una segunda parte, de cuatro en el documental, María Pizarro aparece rememorando la decisión del combate armado del que hacía parte su padre contra el gobierno. Su figura es más difusa cuando comienza a describirlo en relación a ella y comienza a reconocerse “empiezo a ver las fotos, empiezo a buscar que hay de él en mí, que mis ojos tal vez son sus ojos”. Entre el personaje de Pizarro y el personaje de la hija que intenta descubrir quién era su padre, se encuentra la historia de un ideal de transformación de país política y socialmente que se vio comprometido y finalmente trucado. Develar la verdad de un país en guerra y la necesidad de una transformación social y política, es ahora la develación de las fuerzas que se le oponen y que darían origen a la toma de armas por parte del M-19, la decisión de internarse en la selva para la lucha armada por parte de los miembros de las guerrillas y los responsables del asesinato de Carlos Pizarro. La búsqueda de María Pizarro y la pregunta de “¿por qué las armas?” en una carta escrita durante su exilio, es una forma de llegar algunos de los motivos de Pizarro haber escogido la lucha armada, hacer un acuerdo de paz y los motivos e importancia de su postulación a la Presidencia.

Cabe destacar que la narrativa de la película aunque se desarrolla principalmente con material de archivo y testimonios, no cae en la ingenuidad, al igual que en *Los abrazos del río*, de fijar un discurso de memoria como verdad, ni desconoce los campos de contienda políticos y jurídicos, sino que como indica María del Rosario Acosta, insiste en una narrativa de la memoria que procura “dar lugar y hacer audibles aquellas narrativas fracturadas, provenientes de una memoria traumática, muchas veces incapaz de producir un recuerdo unívoco, definitivo, de los hechos”. (2019: 69-70).

Ese desplazamiento mediante una sucesión de etapas para llegar al Estado colombiano correspondería a una transición de la rebelión armada justificada por necesidades políticas y sociales que desde el Estado no son suplidas, hasta llegar a una evolución legal que se manifestaría en una resolución pacífica de ambas partes. En el documental estas etapas son explícitas, y se ve en distintos momentos y situaciones que el director va destacando. Sin embargo, la resolución pacífica trucada con el asesinato de Carlos Pizarro retoma el ciclo, ahora en una lucha legal de su hija María por esclarecer la verdad y la identidad de los responsables del asesinato de Carlos Pizarro. Develar esa verdad sería devolver la verdad de los ideales de Pizarro.

En una entrevista hecha a Carlos Pizarro después de la toma del Palacio de justicia, le preguntan siendo uno de los dos comandantes del M-19 que permanecía con vida, “¿por qué se matan los colombianos entre ellos?”. “Porque no somos capaces de construir interlocutores para la paz, tenemos una tradición de guerra civil infinita, la gente se atrincheró en posiciones, muy propias muy particulares... Pienso que hoy es necesario en Colombia construir lazos comunicantes hacia otros sectores y de alguna manera reconocer que somos una sociedad pluralista... y que tenemos que reconocernos para poder encontrar una solución política al conflicto nacional...”. El ideal de Pizarro resumido en la creación de lazos comunicativos entre una sociedad plural y la política, que organiza y rige el Estado, hace necesario buscar los medios para llegar a ser escuchados y crear esos lazos. La guerra no comenzó con el M-19 y no terminó totalmente después de la firma de los acuerdos de paz con ellos y más recientemente en el 2016 con la guerrilla de las FARC. La toma de armas y el acuerdo de paz se muestran como medios para finalmente llegar a una postulación en cargos políticos que permita a través del Estado construir esos lazos comunicativos, visibilizando y reconociendo en sus decisiones la pluralidad de las poblaciones y sus necesidades.

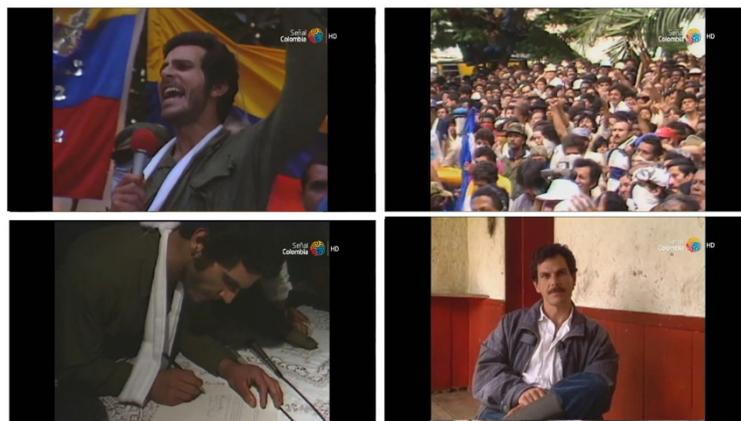


Figura 4. Captura del documental *Pizarro*.

Después del acuerdo de paz, siguiendo lo que sería la tercera parte, el documental se concentra en la reapertura del expediente y las rememoraciones que María hace sobre su padre. A su voluntad sobre esclarecer los motivos y los culpables del asesinato, se le opondrá la posibilidad del olvido jurídico y de no alcanzar su deseo de verdad. Resistiéndose constantemente e inspirándose en la dignidad de su padre para no dejarlo en la impunidad.

Por otra parte, se podría decir que lo que hace María Pizarro con su deseo de observar los archivos, es querer llegar a una imagen clara de su padre en distintas situaciones. Que aclara pero que a la vez añade una cantidad de extrañamiento e imagen-verdad difusa a la que alude Marc Augé (2003), como una llama de tiempo puro, “ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y de que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas” (Augé, 2003: 47). Esa intuición, que en el documental se alude como una conexión mágica existente entre María y su padre, se da también cuando ella lo busca, lo intenta descifrar y con esto también se descifra, se reencuentra con su imagen difusa y se entiende.

El encuentro con ella misma y su padre destaca un tercer vínculo, los ideales políticos de la lucha de su padre y del M-19, tanto por medio de la lucha armada, en una primera instancia, como por vías políticas llegar a una paz anhelada. Construida, para generar lazos comunicantes en un país pluralista que permita parar y no repetir la historia de violencia y conflicto armado de Colombia.

Con la observación que María hace primero de sus recuerdos y ruinas biográficas para posteriormente ir reconstruyendo parte de las motivaciones de ese anhelo de paz y la memoria histórica del conflicto armado en Colombia a partir de la reconstrucción de la historia y el personaje de Carlos Pizarro y el M-19. Se le posibilita al espectador, y a María, hacer una transición al tiempo histórico del país, retomando como recalca Augé (2003), la vocación pedagógica de las ruinas. “Hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia” (Augé, 2003: 53). María Pizarro y su búsqueda personal de su historia familiar, se vuelve una búsqueda colectiva por una verdad sobre los motivos históricos, políticos y sociales que se escondían tras la figura del comandante del M-19, Carlos Pizarro, así como también se muestra como posible camino para encontrar los asesinos de su padre, permitiendo vislumbrar algunas de las posibles causas y consecuencias que se esconden en la lucha por un ideal de paz en un conflicto armado como el caso Colombiano, actualmente en etapa de transición con el posconflicto.

María Pizarro al igual que *Los abrazos del río* y *Asunto de tierras*, guardan diferencias en su forma narrativa y de expresión en el lenguaje cinematográfico empleado, no obstante, los dos apuntan hacia una imaginación capaz de producir “gramáticas” críticas y construcción de una memoria de la violencia. La imaginación entendida como una “imaginación plástica y resiliente, profundamente productiva, que caracteriza a la actividad filosófica— tiene la capacidad de producir categorías, criterios de juicio, en fin, gramáticas, que hagan posible un tipo de escucha distinta, responsable, crítica.” (Rosario, 2019: 76).



Figura 5. Captura del documental *Pizarro*.

Nos están matando

Alejado del tono poético y metafórico que propone Gille en *Los abrazos del río*, la intención de seguir y demostrar el fallido institucional en el planteamiento de una ley que intenta devolver las tierras a sus dueños, como en *Asunto de Tierras*, o a partir del retrato biográfico y su conexión con una parte de la historia de un país en conflicto y el deseo por la búsqueda de una verdad y el encuentro con una paz anhelada como en *Pizarro*. *Nos están matando*, en sus no más de veinte minutos, se plantea como un documental de denuncia sobre el peligro inminente que día a día corren los líderes sociales en Colombia a partir del acuerdo de paz del Gobierno con la guerrilla FARC en el 2016.

El tiempo es rápido en el documental, hay una sensación asmática que acompaña al espectador permitiendo dar solo respiros entre cortados entre algunas escenas y entre personajes. Ese ritmo rápido que da saltos entre documentación de marchas, testimonios de líderes sociales, testimonios de directores de organizaciones de derechos humanos, intertítulos con cifras y nombres no es por falta de tiempo de los directores Tom Laffay y Emily Wright para documentar, (pues estuvieron alrededor de un año grabando, casi el mismo tiempo que Patricia Ayala tardó para producir *Asunto de tierras*). Más bien parece obedecer a la urgencia de denunciar el peligro inminente en el que se encuentran los defensores de derechos humanos y líderes sociales en Colombia al exigirle al Gobierno Nacional por garantías para la protección de las comunidades y sus territorios. Los cuales como dejan implícito en un intertítulo, desde la firma de la paz en el 2016 habían sido asesinados doscientos líderes. De esta forma, los directores justifican como necesarias la crudeza de algunas imágenes, como la de un indígena herido en enfrentamientos con la policía, o la invasión con las cámaras a los asistentes en el funeral de un líder indígena con el que se inicia el documental.

Bajo un contexto histórico de posconflicto, las formas de resistencia cotidianas de una comunidad que permitan su reconstrucción social, como sucede en *Los abrazos del río*, es posible solo si el territorio está garantizado como se muestra en *Asunto de tierras*. Si no lo está, es posible que las comunidades y sus líderes sean amenazados y asesinados sistemáticamente por exigir el cumplimiento de sus derechos al territorio a instituciones gubernamentales y de derechos humanos como se muestra en el documental. Por lo que la urgencia de una denuncia rápida y contundente de la situación para una posible resolución se hace necesaria. Como lo hace el documental a través del seguimiento al líder indígena Feliciano Valencia y al líder afrodescendiente Héctor Marino Carabalí en la región del norte del Cauca. Quienes a pesar de las amenazas de muerte mantienen y promueven la resistencia y la permanencia en los territorios amenazados en comunidad.



Figura 6. Captura del documental *Nos están matando*.

Al intentar garantizar la transición de la guerra hacia la paz, con un acuerdo político con la guerrilla más grande y antigua del país, los intereses políticos, económicos y sociales especialmente, entran en discusión. Siendo prioritario garantizar la seguridad de los distintos líderes para que la transición sea posible en las distintas etapas de implementación y no sólo formalmente, como así lo piden los líderes y comunidades en el documental.

Conclusiones

La temática de los debates de una representación política y de la violencia en el cine documental, como hemos visto, están plasmados, en una medida, en el tono de la memoria social y política, yendo por la combinación entre territorio y sus articulaciones política-culturales. Asimismo, sin hacernos en este trabajo un rastreo por la historia del cine documental colombiano, nos queda evidente el hecho de que el documental ha sido un importante vehículo del discurso político de las representaciones que, por otra parte, definen directamente la violencia, sin embargo, por una construcción de la memoria social y política, por así decirlo. En este sentido, como destaca Comolli (2016), “el documental se interesa en la guerra de los hechos y los relatos como algo real que tiene lugar en nuestro mundo y durante nuestra vida” (Comolli, 2016: 126), o sea, un juego entre el documento y el espectáculo. El cine documental es, como apunta Chanan (2007), un género político, dónde la política es su genes.

La urgencia de una resistencia que permita una reconstrucción social a partir de la memoria, el relato oral y las imágenes de archivo como en *Los abrazos del río* o en *Pizarro*, la garantía de la devolución de tierras por parte del estado a sus dueños (humanos y no-humanos, “seres-tierra”, como propone Cadena, 2020) como en *Asunto de Tierras* o el redescubrimiento de la historia de Carlos Pizarro y la idea de creación de lazos comunicantes entre el Estado y la población para una paz concertada revivida por la búsqueda personal de María en *Pizarro*, se complementa con el derecho a la resistencia y la exigencia de seguridad para las poblaciones que resisten a la violencia y protegen sus territorios, en un proceso de transición de un conflicto armado proveniente de distintos factores y actores, y manifiesta de diversas formas hacia una paz concertada. Por lo tanto, lo que proponen Wright, Laffay y Eheverry en el documental *Nos están Matando*, por ejemplo, es la necesidad de visibilizar, promover y garantizar estatalmente la seguridad de quienes resisten y complementarse con otros procesos igual de necesarios propuestos por los documentales anteriores, destacando el papel político del documental (Chanan, 2007) y una nueva propuesta de una poética y política representativa de las imágenes y su régimen estético y, sin duda, político.

Referencias Bibliográficas

- Acosta, M. R. (2019). Gramáticas de la escucha: Aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica. *Ideas y Valores*, 68 (Sup. n.º5), 59-79.
- Apresa, G. (2004). La memoria visual del genocidio. En: Gerardo Yoel, (comp.). *Pensar el cine: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial.
- Arriola, D. M. (2015). La memoria en el cine documental colombiano: la mirada de Luis Ospina en dos propuestas audiovisuales “Ojo y vista peligra la vida del artista” y “Adiós a Cali”. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Sociales – Carrera de Historia. Bogotá.

- Augé, M. (2003) *El tiempo en Ruinas*. Barcelona: Gedisa S.A.
- Aumont, J. (2004). *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify.
- Aristóteles. *Poética*. [335 a.C.] (2011). Tradução, textos adicionais e notas: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO.
- Bejarano, A. (2018). *Alegorías del silencio en Noche herida de Nicolás Rincón*. Recuperado en <http://correspondenciascine.com/2018/12/alegorias-del-silencio-en-noche-herida-de-nicolas-rincon-gille/>
- Benavides, M. A. A. (2018). *El sonido ambiente en el documental Los abrazos del río*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, UFMS, Campo Grande.
- Benjamin, W. (2012). *Sobre o conceito da história*. Em: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, pp. 222–232.
- Brenez, N. (2013). *Political Cinema Today – The New Exigences: For a Republic of Images*. *Screening the past*. Chicago, issue 37, out.
- Cadena, M. de la (2020). *Cosmopolítica indígena en los Andes: reflexiones conceptuales más allá de la «política»*. Traducido por Cristóbal Gnecco (Universidad del Cauca). *Tabula Rasa*, 33, pp. 273-311.
- Comolli, J.-L. (2016). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- Chanan, M. (2007). *The politics of documentary*. London, First published.
- Coccia, E. (2010). *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie.
- Derrida, J. (2012). *Rastro e arquivo, imagem e arte*. Em: J. Masó; J. B. Vila; G. Michaud (org.). *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: Editora da UFSC.
- Derrida, J. (1997). *Una impresión freudiana*. Madrid, Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Cascas*. São Paulo: Ed. 34.
- Martin-Barbero, J. *Estéticas de comunicación y políticas de la memoria*, Calle14, 11 (16) pp. 14 – 31. 2015.
- Mbembe, A. (2020). *El poder del archivo y sus límites*. *Orbis Tertius*, [S. l.], v. 25, n. 31, pp. e154–e154. DOI: 10/gm8jc2.
- Mondzain, M. J. (2009). *L'image: une affaire de courage et une affaire de peur*. Dans: *Homo espectador. Voir, faire voir*. La mode, Bayard.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción de Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte. Barcelona, Paidós.
- Riaza, W. R. (1999). *Problemas de la representación política en Colombia*. *Estudios Políticos*, (15), 49–57.
Recuperado en <https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudiospoliticos/article/view/16674>
- Raffestin, C. (2011). *Por una geografia del poder*. México: El colegio de Michoacán. da Cruz. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução Mônica Costa Netto São Paulo: Editora 34.

- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. In: AAVV, Alfredo Jaar. La política de las imágenes, Santiago de Chile, editorial Metales pesados, pp. 69-89.
- Rancière, J. (2012a). O espectador emancipado. Tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo Editora WMF Martins Fontes.
- Rancière, J. (2012b). As distâncias do cinema. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro, Contraponto.
- Rancière, J. (2018a). O desentendimento: política e filosofia. Tradução Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34.
- Rancière, J. (2018b). Figuras da história. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp.
- Rancière, J. (2021a). O trabalho das imagens. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira.
- Rancière, J. (2021b). O método da cena. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Quixote Dom.
- Rancière, J. (2021c). Aisthesis: cenas do regime estético da arte. Tradução de Dilson Ferreira. Editora 34.
- Wilson, K. M.; Taraborrelli, T. F. C. (2012). Film and Genocide. Madison: University of Wisconsin Press.
- Zuluaga, P. (2015). Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territories. Recuperado en <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>

Filmografía

- Asunto de tierras* (2015), Patricia Ayala Ruiz.
- Los abrazos del río* (2010), de Nicolás Rincón Gille.
- Nos están matando* (2018), de Emily Wright e Tom Laffay.
- Pizarro* (2016), de Simón Hernández.

Currículo cultural e o Documentário: *Minha fortaleza, os filhos de fulano*

Jéssica Gabrielle Giacomin*

Simone Kishimoto*

Cathia Alves*

Resumo: Esta investigação analisa o documentário *Minha fortaleza, os filhos de fulano* (2019). Foram abordadas questões sobre mães solo, abandono paterno e as manifestações artísticas presentes no texto cultural em diálogo com as bibliografias que atravessam essas temáticas. As histórias são expressas pela ótica dos filhos, que depositam na figura materna a imagem de santa e guerreira. O documentário tenciona a naturalização da sobrecarga que é destinada às mulheres no que tange a proteção e cuidados dos filhos, fatos marcados pela ideologia machista e pelo sistema patriarcal.

Palavras-chave: Currículo; análise fílmica; mães solo; abandono paterno.

Resumen: Esta investigación analiza el documental *Minha fortaleza, os filhos de fulano* (2019). Se abordaron interrogantes sobre las madres solteras, el abandono paterno y las manifestaciones artísticas presentes en el texto cultural en diálogo con las bibliografías que cruzan estos temas. Las historias se expresan a través de la perspectiva de los niños, quienes depositan la imagen de una santa y guerrera en la figura materna. El documental pretende naturalizar la sobrecarga que se destina a las mujeres en cuanto a la protección y cuidado de sus hijos, hechos marcados por la ideología sexista y el sistema patriarcal.

Palabras clave: Currículo; análisis fílmico; madres solas; abandono paterno.

* Especializada em Temas Transversais (IFSP/SP), Assistente Social da Secretaria Municipal de Educação da cidade de Itu/Sp, Departamento de Educação Infantil.13303-500, Itu/São Paulo, Brasil. E-mail: jessica.ggiacomin@gmail.com.

* Programa de pós-graduação em Temas Transversais (IFSP/SP), Docente do curso de Educação Física, Faculdade de Americana, Departamento de Educação Física. 13477-360, Americana/São Paulo, Brasil. E-mail: kishimoto.simone@gmail.com.

* Programa de pós-graduação em Temas Transversais (IFSP/SP), Docente de Educação Física do Instituto Federal – IFSP/Campus Salto, Departamento do Ensino Médio Integrado. 13320-271, Salto/São Paulo, Brasil. E-mail: alves.cathial0@gmail.com.

Submissão do artigo: 5 de setembro de 2022. Notificação de aceitação: 27 de fevereiro de 2023.

Abstract: This investigation analyzes the documentary *Minha fortaleza, os filhos de fulano* (2019). Questions about single mothers, paternal abandonment and the artistic manifestations present in the cultural text in dialogue with the bibliographies that cross these themes were addressed. The stories are expressed through the perspective of the children, who deposit the image of a saint and warrior in the maternal figure. The documentary intends to naturalize the overload that is destined to women in terms of protecting and caring for their children, facts marked by the sexist ideology and the patriarchal system.

Keywords: Curriculum; film analysis; solo mothers; paternal abandonment.

Résumé : Cette enquête analyse le documentaire *Minha fortaleza, os filhos de fulano* (2019). Des questions sur les mères célibataires, l’abandon paternel et les manifestations artistiques présentes dans le texte culturel en dialogue avec les bibliographies qui croisent ces thèmes ont été abordées. Les histoires sont exprimées à travers la perspective des enfants, qui déposent l’image d’un saint et d’un guerrier dans la figure maternelle. Le documentaire entend naturaliser la surcharge qui est destinée aux femmes en matière de protection et de prise en charge de leurs enfants, faits marqués par l’idéologie sexiste et le système patriarcal.

Mots clés: curriculum ; analyse de film ; mères célibataires ; abandon paternel.

Introdução

O número de famílias brasileiras que não contam com a presença paterna na criação dos filhos e filhas sempre foi um número alto. Historicamente, a mãe representa a principal responsável por suprir os cuidados e necessidades de seus dependentes, seja pela omissão ou abandono paterno. Notamos assim, uma disparidade de gênero e sobrecarga na vida das mulheres no que se refere aos cuidados com os filhos e filhas e no que diz respeito a economia do cuidado de maneira geral. Os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) apontam que 28,9 milhões de famílias contam com mulheres na gestão e chefia da casa, e que 5,5 milhões de crianças não possuem o nome do pai na certidão de nascimento (Lecione, 2019).

Essa conjuntura, revela construções sociais que delimitam à mulher a economia do cuidado com os filhos, filhas, parentes idosos e demais obrigações domésticas que é considerado o tipo de trabalho mais precário no mundo. A naturalização desse fato, tem suas raízes no sistema patriarcal,¹ que vai além da dominação moldada pela ideologia machista, mas algo complexo que se tornou um sistema de exploração política e cultural, fundamentando todo um conjunto de opressões sensivelmente contra as mulheres (Akotirene, 2019; Saffioti, 1987).

Na realidade brasileira é muito comum as mulheres assumirem uma dupla, tripla jornada, com funções de trabalho remunerado e não remunerado. Esta estrutura social configura na vida das mulheres opressões dentro do sistema familiar, res-

1. Simone Beauvoir (1970) afirma que a inscrição do gênero humano e de suas leis é estabelecida pelo patriarcado, o privilégio biológico dos homens, permitiu com que se afirmassem sujeitos soberanos, pois “[...] são os homens que compõem os códigos. É natural que deem à mulher uma situação subordinada” (Beauvoir, 1970: 101).

saltando que o trabalho não remunerado realizado no seio familiar reflete também no trabalho assalariado, que é mais precarizado entre as mesmas (Cisne & Santos, 2018).

A chamada economia do cuidado, tem como base o protagonismo da mulher, que de forma silenciada e anônima, realiza o trabalho integrado e conjunto em assumir o cuidado da vida e do bem-estar de todos integrantes de uma casa. Pesquisas apontam que na América Latina, esse protagonismo e responsabilidade é ainda mais grave, pois estas desigualdades não se manifestam somente na quantidade de horas de trabalho adicional que as mulheres executam, mas refletem e afetam a saúde, a vida social, escolar e de lazer, provoca efeitos negativos numa perspectiva social e econômica, tais como, trabalhos informais, dependência econômica, pouca participação das mulheres em cargos de gestão e de destaque numa carreira, entre outros (Malaver-Fonseca, Serrano-Cardenas & Castro-Silva, 2021).

Davis (2016), no contexto americano, ao problematizar o trabalho realizado pelas mulheres em seus domicílios, ressalta que o tempo destinado a atenção às crianças, supera aquele dedicado às tarefas domésticas e salienta: “Assim como as obrigações maternais de uma mulher são aceitas como naturais, seu infinito esforço como dona de casa raramente é reconhecido no interior da família” (Davis, 2016: 225).

Assim, é importante destacar que o cuidado com outras pessoas, seja profissionalmente ou dentro das relações familiares é uma sobrecarga evidente entre as mulheres. Lyra *et al* (2018), ao analisar a relação dos homens com a função de cuidar, aponta que mesmo com as mudanças históricas, mantivemos no seio da sociedade, o distanciamento do homem do cuidado doméstico e da atenção ao universo infantil.

Em contrapartida, a associação do cuidado ao “universo feminino” se estabeleceu de tal forma que desde a infância incentivamos maneiras diferentes de brincar entre os meninos e meninas, reforçando que, para as meninas cabem brincadeiras de casinha, cozinha e bonecas, aos meninos atividades mais desafiadoras, físicas e arriscadas. O mundo ensina modos de ser sobre papéis de gênero desde a infância, enquadrando a mulher na categoria do cuidado.

Os brinquedos para os meninos costumam ser classificados como “ativos”, exigem movimentos, raciocínio, esperteza e destreza. E os brinquedos para meninas, são “passivos”, não exigem habilidades e competências estratégicas, mas um cuidado excessivo. A sociedade produziu essa ideia cultural do que deve ser atividade e função de uma menina e do que deve ser as práticas de um menino nas relações sociais (Adichie, 2017).

Dessa forma, “gênero feminino” e cuidado foi fabricado intencionalmente, com um discurso de que parecem uma coisa só: “Desde que o cuidado foi vinculado à maternidade, o exercício deste foi naturalizado como um “instinto feminino”, como “instinto materno” (Lyra *et al.*, 2018: 101).

Dito isso, onde está o lugar do materno solo e do abandono/omissão paterna entre as famílias no Brasil? Quais atravessamentos ocorrem quando abordamos essa temática? Que modos de ser são divulgados num documentário que aborda esses temas? Logo, o objetivo dessa pesquisa foi analisar, por meio de um documentário, o contexto do papel da mulher em situação de abandono parental.

Partindo da premissa que um documentário, na perspectiva dos Estudos Culturais, auxilia nas formas de educar, visto que tem potencial para orientar e disseminar as problemáticas por meio de delineamentos artísticos, elegemos o filme documentário “Minha Fortaleza, os filhos de fulano” que traz a questão das mães solo no seu cerne.

Lançado em 2019, com 84’ minutos (disponível no *globoplay*, na TV Sesc em 2020, e também exibido por cineclubes que promovem sessões coletivas como uma forma de democratização do cinema), o documentário foi dirigido e montado por Tatiana Lohmann, roteiro em parceria de Tatiana Lohmann e Claudia Schapira. A obra cinematográfica, apresenta a história de três famílias que não contam com a figura do pai na vivência familiar e possuem a mãe como chefe de família.

No âmbito das relações sociais e culturais, compreendemos que um documentário possui um currículo cultural. O currículo ao longo do tempo se transformou e passou a ser visto de forma ampla, para além do âmbito escolar e administrativo, pois está inscrito nas práticas culturais que produzem e representam significados sobre o mundo, e as coisas do mundo. Portanto, o currículo é um espaço privilegiado que gera contestação, conflitos e negociações culturais, um cenário de contextos que fabrica diferentes construções de identidades (Silva, 2013).

Alves (2019) ao discutir sobre programas de políticas educacionais e lazer na perspectiva dos Estudos Culturais, indica que os currículos associados a dimensão cultural agem como dispositivos que operam com resistências nas quais, dialeticamente, desorganizam os governamentos, são flexíveis, dispõem de micro poderes e são operados para manutenção ou para movimentação dos efeitos e produção de saberes e conhecimentos. Segundo a autora, os artefatos culturais portam seus currículos, ou seja, compõem conhecimentos, atitudes, valores e sensibilizações que traduzem e marcam identidades, são práticas culturais envolvidas pela produção de saber e poder que colaboram para provocar e tencionar o status, que buscam desnaturalizar comportamentos e não reproduzir códigos e condutas que foram legitimadas como originárias dos sujeitos.

Em vista disso, documentários são “máquinas docentes” (Giroux, 2001) ou “máquinas de ensinar”, (Paraiso, 2010), junto ao, teatro, a tv, o cinema, a rádio, a internet, os jogos, as brincadeiras, as danças, letras de músicas, conteúdos de revistas, jornais, corporações (Disney), e ainda, programas de políticas públicas e outros produtos. Esses implementos, são artefatos culturais que compõem currículos culturais, conseqüentemente, possuem um currículo envolvido em práticas de lazer que produzem modos de ser.

Nesse sentido, compreendemos que analisar um documentário é investigar um texto cultural, que possui ensinamentos diversos, que discursam sobre uma gama de relações sociais, no caso desta pesquisa, especificamente, sobre abandono parental e mães solo.

Logo, o objetivo desta investigação é retratar e discutir os contextos da condição de mães solo e questões que envolvem o abandono parental. E perceber os ele-

mentos da arte (grafite) e as músicas que recortaram o documentário, estimulando o uso do cinema como um instrumento que promove crítica social, aprendizados e divulga outros modos de ser.

Método de Análise

Fundamentadas nos Estudos Culturais, que aponta para metodologias da contestação (Baptista, 2009), entendemos um documentário como um artefato cultural, que pode dar visibilidade à fenômenos sociais para questionar o status quo instaurado. Além disso, o uso dos Estudos Culturais se destaca como uma preocupação de um campo teórico, que reflete sobre os vínculos da cultura e do poder, redes que especificamente determinam quem é representado e quem não é, quem fala e quem é silenciado (Serra & Serra, 2017). Assim, discutir cinema, mães solo e abandono parental, sob o olhar de uma diretora, mulher, que carrega todo um símbolo da economia do cuidado é um desafio que dá voz aquelas que tiveram que se calar.

Isto posto, nesta pesquisa adotamos a análise fílmica e a revisão bibliográfica.

Para revisão bibliográfica, elegemos os termos principais, como: Currículo; Análise fílmica; Mães solo e Abandono paterno. Olhamos para outras investigações que também tiveram como tema principal esses elementos, livros, artigos, outros e também para a análise do filme “Que horas ela volta” que atravessa a questão de mãe solo no Brasil, abandono parental e economia do cuidado (Bortoline, Oltramari, & Scherdien, 2018).

Compreendemos que a análise fílmica é uma metodologia baseada na interpretação, que realiza um diagnóstico das cenas, músicas, símbolos e diálogos que compõe o documentário e estabelece categorias analíticas para decompor internamente a produção áudio visual (Mombelli & Tomaim, 2014).

Para Penafria (2009), analisar um filme é o mesmo que separar, segregar, dividir em partes menores, o objetivo é interpretá-lo a partir dos elementos que são analisados separadamente (som, imagens, enquadramentos, etc.) para depois reconstruí-los encontrando o significado das relações entre esses elementos.

Desse modo, o primeiro passo foi assistir, anotar, separar e decompor as informações, ou seja, desmontar as cenas e as narrativas. Estudar os personagens e suas características, para compreendermos o filme de forma mais ampla.

Para escolha de cenas e diálogos, afim de relacionarmos com a pesquisa teórica, foi necessário assistir ao filme diversas vezes, individual e coletivamente com sessões seguidas de debates disponíveis no *youtube*², observando as situações que mais suscitaram reflexões e indagações.

Além disso, fizemos um levantamento bibliográfico em torno das produções do filme pelo canal do *google* e não foram encontradas análises e reportagens sobre o documentário, exceto de páginas de divulgação da transmissão do filme.

2. <https://www.youtube.com/watch?v=JdK6V0vs9JU>
<https://www.youtube.com/watch?v=WzINMp-QdjA&t=1334s>
<https://www.youtube.com/watch?v=Eaq1ZDuq780&t=1413s>

No canal do *youtube* foram encontrados oito debates sobre o documentário. Alguns debates promovidos por cineclubes, que convidaram a diretora Tatiana e ou realizaram os debates com especialistas sobre a temática, como o caso do Cine Clube de Itu³, o último debate virtual encontrado ocorreu em junho de 2021.

A partir dessa análise, definimos quatro categorias que compõe o documentário e cruzam com a revisão bibliográfica, são elas: Mulheres e cinema: fortalezas à frente e atrás das câmeras; Mãe solo no Brasil: O retrato das mães no documentário; Abandono Parental: o retrato dos filhos e as manifestações artísticas no documentário; e Interseccionalidades: os filhos de fulano.

Mulheres e cinema: fortalezas à frente e atrás das câmeras

A partir dos anos 2000, o cinema brasileiro passa por uma fase chamada de pós-retomada que traz mudanças significativas e relevantes para história do cinema nacional, entre elas: avanços tecnológicos, mudanças nas concepções de gênero, aproximações com a televisão, a abertura para novos mercados audiovisuais, ampliação de diferentes personagens e papéis, produções artesanais, com grandes orçamentos, equipe técnica mais especializada, e um aumento das coproduções internacionais e nacionais (Gomes, Silva, Maia & Gontijo, 2016).

Nos últimos anos vimos um atropelamento e retirada de financiamento da cultura nacional e entre elas o cinema também sofreu ataques pelo governo atual (2019-2022), podendo citar a suspensão de verba para produção de séries e filmes pela Agência Nacional do Cinema (Ancine), reformas na lei Rouanet e o fim do Ministério da cultura (Oliveira, 2019). O incêndio da Cinemateca brasileira, ocorrido em junho de 2021, reafirmou ainda mais o presente descaso (Berti & Oliveira, 2021). Mesmo diante dessa conjuntura, com todas as dificuldades das produções nacionais o cinema vem avançando e produzindo inúmeros filmes que são disponibilizados ao público de diferentes formas.

Dessa maneira, abordar uma questão social por meio do cinema, especificamente, de um documentário produzido por uma mulher é de extrema relevância no momento atual que o Brasil atravessa, é dar voz as culturas tidas como periféricas.

Desvelar como a hegemonia patriarcal marca a realidade de mulheres que carregam muitas vezes sozinhas as responsabilidades com seus membros familiares, se faz importante para desconstrução desse ideal que habita no imaginário coletivo, de que papéis estabelecidos culturalmente na sociedade patriarcal, são da natureza feminina, enquanto na verdade, refletem na vida das mulheres uma discriminação de gênero e a violação de seus direitos (Koller & Narvaz, 2006). Além disso, impossibilita muitas vezes, o desenvolvimento de outras potencialidades das quais as mulheres possuem e não conseguem exercer por todas responsabilidades reduzidas a elas (Saffioti, 1987).

3. <http://jornalperiscopio.com.br/site/cineclube-de-itu-exibe-o-documentario-minha-fortaleza-os-filhos-de-fulano/>

Assim, a AdoroCinema (2019) apresenta a seguinte descrição do filme documentário:

Comandado pela cineasta engajada na cultura do Hip-Hop, Tatiana Lohmann, o documentário aborda a realidade de famílias da periferia que são criadas sem a figura do pai, transmitindo às mães, a responsabilidade de garantir e manter o sustento da família. Uma das histórias reais retratadas no filme é a trajetória de vida do rapper Negotinho e da sua mãe, dona Vera, moradores da comunidade da Vila Flávia, em São Mateus. (AdoroCinema, 2019, s/p).

No cinema e em outras esferas de poder da sociedade, notamos a presença da mulher em número geralmente menor, por exemplo, a menor participação de mulheres atrás das câmeras, bem como, em cargos de direção. Essa realidade impacta tanto no mercado audiovisual, quanto na representação das mulheres nos filmes, uma vez que suas imagens são moldadas a partir de uma visão majoritariamente masculina, arraigadas pelo machismo (Bertine, 2021).

Diante dessa realidade, a utilização de um filme dirigido por uma mulher para retratar questões como o abandono paterno, vai de encontro com o debate existente no meio audiovisual, que é o de expandir as representações e novas demandas, possibilitadas pela ótica do gênero.

Veiga (2017), aponta que a crítica feminista se faz fundamental no cinema, e que:

[...] as pesquisas acadêmicas interdisciplinares buscam cada vez mais diálogos que se travam com e a partir dos filmes, sejam eles de mulheres ou sobre elas, de temáticas LGTB, realizados ou não por diretores/as polêmicos/as ou aqueles que reforçam e discutem papéis tradicionais de gênero em sociedades fundamentadas em valores patriarcais. (Veiga, 2017: 1353).

Sendo assim, compreendemos que por um lado o cinema pode reforçar os valores patriarcais, seja na formação da consciência ou na representação transmitida às telas, e por outro lado, possibilitar discussões que destacam as inquietudes da sociedade e tencionar as relações interseccionais que estão postas, questionando temas e ensinando o respeito à vida humana.

É neste sentido que a teoria feminista no cinema contribui, trazendo criticamente questões que se encontravam despercebidas, considerando tanto a imagem que a mulher simbolizava nos filmes, bem como, o lugar delas na indústria cinematográfica; estimula o engajamento à transgressão de padrões estéticos valorizados, refutando discursos hegemônicos quanto a construção da imagem da mulher e do aspecto da feminilidade. (Kamita, 2017).

Nessa perspectiva, entendemos que o documentário “Minha fortaleza: os filhos de fulano” (2019), contribui para discussão sobre mães solo e abandono paterno, assunto pouco difundido no cenário audiovisual, e que necessita ser colocado em questão.

O longa-metragem, nos insere na história de três famílias que tem em comum a falta da figura paterna na composição familiar, em todas são identificadas mulheres responsáveis e provedoras do sustento da família, sendo as principais: Edith, Vera e Fátima.

Sob a ótica dos filhos, identificamos em suas narrações, como suas famílias foram afetadas pela falta do pai, e como essa realidade criou em seus imaginários a mãe como símbolo de santa e guerreira. A tatuagem de um dos filhos presente na trama, estampa a frase: “Minha Fortaleza” e o desenho da imagem da mãe do lado esquerdo no peito do filho.

Destacamos as músicas e as imagens das mães associadas a Virgem Maria, num contexto de *Mater Dolorosa* em tatuagens e grafites, notamos que visualizar as mães de forma imaculada é um ato exercido principalmente entre os filhos do gênero masculino. O papel de santa e guerreira foi atribuído a elas, talvez não teriam sido escolhidos para si (tema a ser mais aprofundado e questionado). Como as mães se veem? Como se localizam e se sentem em condições de mães solo? Qual imagem querem que seus filhos e filhas tenham sobre elas?

As manifestações artísticas como, músicas, tatuagens e grafites, exteriorizam a valorização que essas mulheres possuem. Nas telas, nos vemos diante de mulheres fortes e que com todas suas dificuldades, são também a fortaleza de outros, o retrato de muitas mães solo no Brasil, além disso, o documentário acompanha o exercício de diferentes paternidades exercidas por filhos que buscam não repetir os erros de seus pais.

Em um debate⁴ após exibição do filme, a diretora ressalta que apesar do abandono paterno fazer parte do nosso histórico colonialista, no qual já havia o ato de engravidar indígenas e abandoná-las, assim como, ocorreu com as mulheres escravizadas, não há como negar que as periferias brasileiras vivenciam esse fato com maior prevalência na atualidade, evidenciando a importância de analisarmos o filme conscientes das questões interseccionais que o compõem.

Mãe solo no Brasil: O retrato das mães no documentário

Para iniciar o debate sobre mãe solo, vale evidenciar, a recente substituição do termo habitualmente usado como “mãe solteira”, pela “mãe solo”, identificando a necessidade de analisarmos criticamente como nosso vocabulário é incorporado pelas discriminações existentes na nossa sociedade, neste caso, carregado pelo machismo da sociedade patriarcal.

4. <https://www.pressenza.com/pt-pt/2021/04/filme-minha-fortaleza-os-filhos-de-fulano-sera-exibido-sabado-10-04-as-1430h/>

Butler (2017), compreende que o sistema de poder do patriarcado é um tipo particular de regulação que ao se associar a uma linguagem machista, produz o falocentrismo, que é eleito como um símbolo para eclipsar o feminino e ocupar seu lugar, constituindo as mulheres como irrepresentáveis; coloca em prática um projeto político e econômico que desemboca no gênero, que requer, instituir seu próprio regime regulador e disciplinar específico produzindo o gênero como norma.

No que se refere a gênero, a autora descreve como um mecanismo, ou seja, dispositivo, pelo qual e no qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas esse mesmo gênero pode ser desconstruído e desmontado pelo seu próprio movimento, visto que as regulações fundamentadas no patriarcado, no falocentrismo e no machismo são discursos restritivos e limitados em torno de gênero, insistem na posição binária de homem e mulher como uma única forma de compreender essas questões, fabricando uma ação reguladora de poder hegemônica que retira a possibilidade de pensar num rompimento (Butler, 2016).

Nesse contexto, o gênero e o sexo desmontam as regulações de identidades que fixam os seres e os tornam em simples condições de um poder normativo, trata de um encontro que permite múltiplas convergências e divergências, contrariando a um fim normativo e definidor. (Butler, 2017). A autora chega a apontar que a categoria gênero não deveria existir, pois é a partir dela que as normas são estabelecidas e as opressões se fortalecem.

No que tange a família, Borges (2020) aponta que até o século XX, a constituição do casamento era a única viabilidade para a formação familiar, sendo os direitos sexuais, reprodutivos e civis das mulheres, principalmente das casadas, dominados pelo marido. Quanto a maternidade solo, a autora salienta também, a relevância de diferenciarmos a realidade de mulheres que optam pela maternidade através da adoção unilateral ou através de meios viabilizados pela ciência como a inseminação artificial; de outra realidade, que é grande maioria, parte de um histórico marcado sócio culturalmente pelo abandono paterno.

Podemos citar três tipos de abandonos que podem ser analisados: A) os abandonos materiais, B) os intelectuais e C) o afetivo. O primeiro decorre da falta do pagamento de pensão alimentícia, provimento de recursos para subsistência do filho/filha menor de 18 anos, ou de negligência quanto ao socorro em caso de enfermidade grave; o segundo ocorre quando o responsável não garante a educação do filho/filha de 4 a 17 anos. O terceiro, trata da apatia afetiva de um dos genitores com seus filhos/as, que se configura como um dano a dignidade da pessoa humana, mesmo quando há a garantia dos provimentos intelectuais e materiais (Santos, 2009).

No documentário acompanhamos o diálogo entre Jô Maloupas (nora de Dona Vera) e Fabi (mulher do Barão), quanto aos prejuízos da falta da presença paterna, em que é expressada por Jô a seguinte fala: “os pais parecem que vieram para essa função de dar medo”. Essa fala nos remete a afetividade e o cuidado que são esperados de formas diferentes dos pais e das mães, enquanto da mãe reivindica-se cuidado e afeto, do pai espera-se autoridade (Moreira & Toneli, 2015).

Dona Vera, mãe de Fernando e Junior, criou dois filhos sozinhas a partir do momento que descobriu a traição de seu marido. Na cena em que prepara uma refeição

na cozinha, junto a nora Jô, Dona Vera relata as dificuldades enfrentadas por ela e seus filhos em virtude da ausência paterna e as violências que sofreu quando descobriu a traição de seu ex-marido. “Me deu tanta cabada nas costas”, ela diz.

Essa situação reafirma o machismo e a violência de gênero perpetuada no sistema patriarcal, mas Dona Vera demonstra ao longo do filme que conseguiu encontrar mecanismos de resistência para romper com as vivências de opressão. Em um dos debates sobre o filme⁵, Dona Vera contou que não é fácil se colocar neste lugar de “fortaleza”, mas era uma forma de evitar que os filhos tomassem caminhos equivocados na tentativa de ajudá-la. “[Como mãe solo], às vezes você tem um dia apertado e muito triste. Quando chega em casa, tem de passar que está bem”, afirmou. “Sempre procurei me mostrar forte e feliz. Mas, às vezes, só seu travesseiro sabe” (Declarações on-line sem paginação)⁶

Em seu núcleo familiar, percebemos além da ausência do pai, uma realidade recorrente em muitas famílias, o fato da mulher dedicar-se também em cuidar dos netos. Vitale (2018), ao analisar o papel desempenhado pelas avós, traçando relações intergeracionais e de gênero, destaca que as transformações familiares e a vulnerabilidade vivenciada por elas, demandam que avós sejam protagonistas frente ao cuidado, a socialização e contribuições financeiras para o sustento dos netos e netas. O que reforça a economia do cuidado na vida das mulheres.

Assim como Vera, Dona Edite, mãe adotiva de Macário, também teve a vida atravessada pela violência doméstica, não física mas psicológica⁷. “Meu marido... eu não podia sair no portão, eu saía no portão, ele ia atrás”. A perpetuação do papel de proteção e cuidado se repete. “Minha vida foi só cuidar de idoso e criança”. A ausência paterna foi um fato tanto no núcleo da família biológica, como na adotiva. No decorrer do filme, é registrado o encontro do filho com a sua genitora Fátima, a relação estava rompida desde a adoção. Nesse momento é possível perceber a culpa que Fátima carregava, ao relatar que não teve condições de no passado cumprir com seu papel de mãe.

No diálogo que se apresenta no momento do encontro, observamos que o filho assume um lugar de autoridade, questionando Fátima a fim de constrangê-la. Apesar de perguntar sobre seu pai, ficou evidente que a cobrança do abandono é muito mais intensa à figura materna. Apesar de aceitar o pedido de Fatima em revê-lo, Macário salienta que sua mãe verdadeira que tem seu respeito é Edite. À Fatima, Macário declara: “Podemos ser amigos”.

5. <https://fimcine.com.br/br/cont/630-ldquoMinha-Fortaleza,-os-Filhos-de-Fulanoldquo-inspira-debate-sobre-maes-solo-e-mulher-no-cinema>

6. <https://fimcine.com.br/br/cont/630-ldquoMinha-Fortaleza,-os-Filhos-de-Fulanoldquo-inspira-debate-sobre-maes-solo-e-mulher-no-cinema>

7. O Art. 7º da Lei Maria da Penha (nº 11.340/2006), inciso II, - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação; (Redação dada pela Lei nº 13.772, de 2018).

Notamos que o grande leque de funções exigidas à mãe, quando o pai não desenvolve suas obrigações, geram expressões romantizadas como “mãe guerreira”, mas não explicitam a sobrecarga feminina e sua falta de alternativas. Quando existe a incapacidade dos pais de cumprir com a proteção e cuidado dos filhos julga-se diferentemente as mulheres em relação aos homens, visto que a elas a situação é naturalizada (Borges, 2020).

No contexto de Fabi, ser mãe solo decorreu da reclusão de seu companheiro Barão. Ela diz que para criar sua filha, sem a presença paterna: “deve ter o olho da mãe e do pai”. O que a levou trabalhar como autônoma, para cumprir tais funções. Neste ponto, há que se falar sobre uma romantização existente no que tange ao empreendedorismo materno, em que muitas mulheres são impulsionadas a empreender, não por vontade própria, mas por ser a única saída para o sustento da família. A falta de acolhimento e inflexibilidade em ambientes corporativos, assim como, a discriminação por parte dos empregadores que acabam optando por quem tem mais disponibilidade de horários, geram às mulheres maiores chances de desemprego, levando-as ao empreendedorismo, mas sem capital para investir (Perez, 2020).

Os impactos da prisão de um membro familiar são diversos, como mostra no filme documentário, além da maior responsabilidade com os filhos que recai sobre as mulheres, há uma grande dedicação ao marido ou ao filho quando se encontram reclusos. Dona Fatima, mãe de Barão, demonstra sua dor e relata que passou vários anos se dedicando a levar alimentação na prisão para seu filho.

Lermen (2015), aponta que o empenho por parte de mães e esposas aos homens que se encontram encarcerados, revela algo que se espera muito mais das mulheres, explicitando a desigualdade existente em nossa sociedade, uma vez que, quando são as mulheres que se encontram encarceradas, acabam abandonadas na prisão pelos parceiros.

O documentário representa algo comum para uma grande parte das mulheres brasileiras, que se dedicam ao cuidado e proteção da sua família, entretanto, retrata mulheres diversas, que rompem com suas amarras; que não aceitaram a violência doméstica; que invertem a posição de dona de casa com o marido.

Notamos essa resistência nos desfechos finais do filme quando Dona Vera verbaliza, de forma serena: “Não sou do tipo de paparicar neto”, na beira do mar, como se ali morasse sua liberdade. A cena nos revela que ainda que a personagem cumpra com as funções recaídas sobre ela, a mesma tenta constantemente e insistentemente romper com o estereótipo de mulher que se resume em cuidar de neto. É uma mulher que tem sonhos, que dança, que namora e que quer ser feliz.

Abandono Parental: o retrato dos filhos e as manifestações artísticas no documentário

Tomando o filme como um local de partida e de chegada (Penafria, 2009), Minha fortaleza é conduzido principalmente pela visão dos filhos em relação às suas mães. O filme provoca para olharmos para os filhos homens e também para as mães, pois os dois segmentos sofrem abandono. No conjunto de expressões e diálogos

contidos no documentário, visualizamos que alguns personagens homens buscam em certos momentos romper com padrões machistas de comportamento, porém, em outros, reproduzem atitudes que delineiam a estrutura de dominação do homem sobre a mulher.

Percebemos que os prejuízos causados pela ideologia dominante patriarcal, afeta principalmente a vida das mulheres, porém não se pode negar que os homens também têm suas vidas mutiladas em diversos aspectos por conta da imposição de papéis impostos socialmente (Saffioti, 1987). Dessa forma, torna-se importante, demonstrar como as relações de dominação e exploração permeiam ambos os sexos afetando também as masculinidades.

Para Connell (1995), as masculinidades são constituídas através de projetos hegemônicos, sendo a masculinidade hegemônica disseminada ao imaginário das pessoas como um padrão, difundida por experiências de cada momento e projetando significados ao modo de ser masculino. Dentre esses padrões, notamos a incumbência de manter a família financeiramente e a repressão dos sentimentos (tradução nossa).

Nesse sentido, Lyra (*et al.*, 2018) aponta, que a expressão de carinho e cuidado apreendidos na infância no mundo masculino, refletirá na dificuldade de exercer essas atividades, em alguns homens, quando se tornarem pais, companheiros, nas amizades, etc.

O documentário desvela como a ausência paterna reflete na vida dos filhos homens, mas também podemos observar em assuntos que contemplam outras experiências de vida, as formas que os homens demonstram nos seus cotidianos suas masculinidades.

Em uma roda de conversa entre os homens, por exemplo, é verbalizado como ao longo da vida, muitas pessoas acabam substituindo o papel do pai, seja por parte de amigos ou do próprio filho que nasce e que faz os caminhos se trilharem com maior responsabilidade e compromisso, reforçando a visão de que a figura paterna é necessária para guiar o filho em um caminho correto, longe da criminalidade, bem como, a falta que faz a figura paterna para tratar sobre assuntos como a sexualidade, sendo complexo de se conversar com a “coroa”.

Já na relação afetiva com os filhos, é destacado no documentário, que os rapazes estão em busca de não repetir os erros de seus genitores, participando da vida das crianças com afeto e responsabilidade. Esse fato é percebido em vários momentos do filme, como quando a câmera nos mostra os pais que brincam com seus filhos no parque ou o cotidiano de Fernando, que possui a função de cuidar do filho enquanto a esposa sai para o trabalho.

Em contrapartida, no churrasco em que os personagens falam sobre questões como o provimento familiar por parte do homem, Junior diz com orgulho que sua companheira não precisa trabalhar fora de casa, sendo sua dependente, nos remetendo que a independência que o trabalho pode proporcionar, fato vivenciado pela mãe, não será usufruído pela esposa.

Nesta imposição social do “homem provedor”, Saffioti, (1987), aponta:

O macho é considerado o provedor das necessidades da família. Ainda que sua mulher possa trabalhar remuneradamente, contribuindo, dessa forma, para o orçamento doméstico, cabe ao homem ganhar o maior salário a fim de se desincumbir de sua função de chefe. Logo, quer seja o único provedor das necessidades familiares, quer seja o principal deles, não lhe é permitido fracassar. (Saffioti, 1987: 24).

No mesmo diálogo, fica evidente que os filhos homens que não contam com a presença do pai, acabam buscando substituir o papel de marido de suas mães no sentido não só da proteção, mas do controle de suas vidas: “a senhora tem nós, pra que arrumar alguém?”. Diz dona Vera imitando a fala do filho para ela.

Fernando e Junior expressam que interferem nas relações em que algum homem possa enganar ou prejudicar a mãe de alguma forma, não levando em consideração que ela por si só tem a capacidade de definir o que é bom ou não para sua vida. Isso tem ligação com o fato dos filhos fixarem nas mães uma posição imaculada, além do controle histórico e opressivo dos homens sob as mulheres.

Essa posição de proteção e cuidado demonstrado pelos filhos, transparece no que foi a inspiração da diretora para realizar o documentário, o fato de identificar um grande número de homens que homenageiam suas mães através de uma tatuagem, e em muitas delas associada com uma figura de santa. Nêgo leva tatuado no peito o retrato de sua mãe Edith e Fernando tatuou uma Virgem Maria nas costas em homenagem à mãe Vera.

Quando as câmeras nos levam ao choro de Macário, ao relatar sobre a morte de sua genitora, ou às lágrimas de Barão, que expressa o reconhecimento que tem por sua mãe que não deixou o vínculo afetivo se quebrar por conta do cárcere que os separa e causa tanta dor, observamos que existe um grau de desconstrução por parte deles, visto que chorar e ser um sujeito sensível não é algo que se espera dos homens em um sistema machista.

Vemos também essa desconstrução, quando Fernando fala sobre viver da cultura hip hop e sua esposa “segurar as pontas” em casa, demonstrando que não se enquadra em padrões impostos socialmente, realizando o trabalho doméstico, historicamente destinado à mulher.

No que tange as expressões artísticas do filme, vemos pelas ruas da Vila Flávia os muros com vários grafites, muitos deles de mulheres negras que carregam seus filhos no colo. Na trilha sonora, ouvimos músicas (Aquela Nuvem - Canção de Gilliard Cordeiro Marinho, 1979; Músicas do MC Neginho do Kaxeta, Time de Monstrão e Perdoa Mãe) que retratam a figura da mãe guerreira que merece homenagens.

De acordo com Matsunaga (2008), o grafite, o rap e a dança de rua, compõem o hip hop, mas não isoladamente e sim de forma integrada. No Brasil, é um movimento que traz à tona debates e discussões, seja nas manifestações artísticas ou nos grupos dos próprios integrantes do movimento, além de cobrar direitos junto às ins-

tuições públicas. Em seu estudo sobre o hip hop, a autora aponta como a identidade de gênero é construída nos significados dados à mulher através do rap, apresentando entre outras, a representação da mulher mãe:

A mãe é o tipo/personagem mais valorizado pelos rappers, sendo muito exaltada nas letras. Seu sofrimento, sua luta para manter a família e os filhos unidos, sua dedicação é detalhada e diria idealmente configurado. Esta personagem é envolta em uma “áurea” que a transforma em quase uma santa. Ela é capaz de sofrer, quase morrer e perdoar as “irresponsabilidades” do filho de “coração sempre aberto”. Configura-se, portanto, uma reiteração de um imaginário sobre as funções sociais da mulher, em especial, o cuidado com os filhos. (Matsunaga, 2008:111).

Essa compreensão, é evidenciada em músicas presentes no documentário e refletem a forma como as mães são construídas no imaginário dos filhos. “Perdoa mãe, amo a senhora, sou pecador que teme e ora”; “Pra mim cê vale ouro, a joia rara de todo meu tesouro”; “eu não estou aqui pedindo pensão, porque deixou minha mãe largada com dois filhos na mão”; “o meu maior valor te digo com certeza, minha mãe a minha fortaleza”.

Constatamos, ao analisar o documentário separadamente, nas categorias interpretativas que elegemos, como o currículo cultural do filme coloca a mãe nesse lugar; como um castelo forte, o tesouro do filho homem, que também se posiciona como protetor, visto nas falas e letras de música que permeiam ao longo do documentário.

A valorização que os filhos manifestam às suas mães, é pautada por toda dificuldade que enfrentam como mães solo, negras e periféricas. Notamos também a percepção do quanto o papel de mãe e da maternidade está associado a um modelo de plenitude da mulher contida pelo seu aspecto biológico, que configura na construção social uma ideia de que o amor de mãe é natural em qualquer circunstância. (Matsunaga, 2008).

A presença da arte no filme, é essencial para mostrar a riqueza cultural que possui aquela periferia, a forma como a figura materna é visualizada e também o resultado de uma mobilização que expõem as desigualdades sociais presentes na sociedade brasileira.

Interseccionalidades e os filhos de fulano

“Pele escura, pé rachado, filho nos braços lata na cabeça. Sobe a ladeira, Dona Rosa, a rosa do morro, a rosa que é preta” (Canção Rosa do Morro – Inquérito, 2010). Esse é um trecho da música que encerra o documentário, enquanto Dona Vera dança e a chuva cai. A música remete as histórias contidas no documentário, que são compostas em sua maioria por mulheres negras e habitantes da periferia, aponta para a representação concreta da interseccionalidade que flui no trânsito da vida e no enfrentamento das dificuldades e opressões dessas mulheres.

Davis (2018), ao abordar a questão interseccional aponta para o feminismo negro como um esforço teórico que demonstra que raça, gênero e classe são inseparáveis nos contextos sociais em que vivemos. A autora indica que, ainda estamos diante de desafios de apreender as formas complexas de como raça, classe, gênero, sexualidade, nacionalidade e capacidades se entrelaçam – e como provocar movimentos nestas categorias para entendermos as inter-relações entre ideias e processos que parecem ser isolados e dissociados.

A autora, numa realidade americana e em seu contexto de luta, representa um dos pontos móveis que desestabiliza, desmonta e provoca movimentos na rede de poder e saber sob a luz interseccional. (Mendes & Alves, 2019).

Portanto, quando analisamos o documentário enxergamos a pobreza presente nos bairros periféricos de São Paulo/Brasil, a tensão em torno das violências que as mulheres sofrem diariamente nesses locais e como estão em posição de fragilidade e exposição demandada por sua cor, seu gênero e sua classe social. Diante dessa conjuntura, o documentário expressa o lugar da população negra no Brasil, assunto aprofundado por Gonzalez: “[...] da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos “habitacionais” [...] dos dias de hoje, o critério tem sido sistematicamente o mesmo, a divisão racial do espaço [...]”. (Gonzales, 1984: 232).

Assim como as moradias evidenciam um país com histórico escravocrata, o trabalho de empregada doméstica exercido por Dona Vera, espelha a realidade de um grande número de mulheres, em sua maioria negras, que ocupam essa profissão, demonstrando um país, que apesar de abolido a escravidão, perpetua atividades servis, marcando a relação de concentração de renda, bem como atividades a margem do mercado de trabalho (Bortolini, Oltramari & Scherdien, 2018). O trabalho doméstico, embora possibilite a inserção de outras mulheres no mercado de trabalho, não é a realidade da maioria que possui baixo poder aquisitivo e que para trabalharem, acumulam jornadas de trabalho dentro e fora de casa, dependendo da ajuda de mulheres para cuidarem de seus filhos e filhas (Bortolini, Oltramari e Scherdien, 2018).

Diante dessa realidade, Carneiro (2003) ao falar sobre as mulheres negras, afirma a necessidade de termos uma visão da condição do ser pobre e negra como constituintes que nos conduz a romper os silêncios e nos unirmos na luta antirracista no Brasil e no mundo.

Existiu um avanço considerável de reflexão, análise e organização nas questões interseccionais que reconhecem as interconexões entre raça, classe, gênero, sexualidade, pois, existe uma valiosa luta, uma história de diálogos entre ativistas no interior de movimentos, entre intelectuais da academia e entre outros setores (Davis, 2018).

Filmes documentários como esse colaboram para processos educativos de conscientização e conhecimento sobre essas questões, destacamos também que as categorias interseccionais não são incomuns e servem como um impulsionador para que nós sujeitos coloniais ocupemos outros espaços, que não sejam a partir da criação e do olhar do machismo, do patriarcado, do sexismo, do racismo e da ausência da democracia. As categorias de gênero, raça e classe não são decretos, há de se considerar os pontos móveis de tensão, principalmente nos processos educativos.

As violências sofridas por Edith e Vera também apontam para relações interseccionais. Segundo Crenshaw (2020) as intersecções de raça e gênero fabricaram estruturalmente, nos âmbitos político e cultural os aspectos de violências contra as mulheres negras. Existe em nossa sociedade uma interseccionalidade estrutural que envolve para além das categorias de raça e gênero, as questões de classe, de cor, orientação e identidade sexual, a pobreza, falta de emprego, a moradia, o contexto de mulheres imigrantes, latinas, negras, e ainda; a ausência de autonomia financeira da mulher e as barreiras linguísticas. Podemos acrescentar a economia do cuidado nessa rede interseccional.

Portanto, ao ponderarmos sobre esse termo estamos processando uma ideia das associações de poder. Consideramos uma relação de interdependência entre gênero, raça e classe, surgido no final dos anos 70 em oposição crítica e coletiva a um feminismo unicamente branco, de classe média e heteronormativo. A interseccionalidade surge como um olhar plural para a diversidade de múltiplas identidades com enfoque na desigualdade social. (Hirata, 2014).

Davis (2018) afirma que raça, classe e gênero são categorias que devem ser consideradas em conjunto. A autora cita o exemplo da luta das mulheres por direitos, que foi ideologicamente definida como uma luta pelos direitos somente de mulheres brancas e de classe média; excluindo mulheres pobres e da classe trabalhadora, negras, latinas e de outras minorias do campo do discurso alcançado pela categoria “mulher”. Assim, diversos movimentos e contestações das próprias mulheres colaboraram na produção de poder e formaram um conjunto de práticas feministas drásticas de mulheres periféricas e subalternizadas.

Crenshaw (2020) chama atenção para o fato de que se formos conscientes sobre o tema da interseccionalidade, podemos reconhecer, fundamentar e tomar ações para as diferenças marcadas entre nós, no sentido de intermediar meios pelos quais, essas diferenças formem políticas, com ações que sejam inclusivas e provoquem novos modos de ser.

A categoria intersecção só é válida se servir de ferramenta política. Os usos interseccionais devem estar ligados: a uma instrumentalidade conceitual que opere com raça, classe, nação e gênero para uma sensibilidade interpretativa dos efeitos identitários; e receber uma atenção global específica para a matriz colonial moderna, sem reduzir o desvio analítico para apenas um eixo de opressão. Assim, elegendo a interseccionalidade como um chamado de opressão interconectado (Akotirene, 2019).

Ao olhar para o currículo cultural do documentário “Minha Fortaleza, os filhos de fulano”, dirigido por Tatiana Lohmann, é possível observar e refletir sobre masculinidade, machismo, abandono parental, mães solo, economia do cuidado, a visão da mãe como santa e guerreira, a presença da arte na periferia, entre outros. Várias avenidas se cruzam no texto cultural do filme, e a história de três mulheres pretas e pobres são o destaque do documentário.

Considerações Finais

Notamos que o documentário retrata a realidade de mulheres pobres; em sua maioria, pretas; da periferia paulistana, nos contextos de abandono parental e mães solo. Essas mulheres exercem no seu cotidiano jornadas de trabalho remunerado e não remunerado em exaustão, característica que marca a vida de uma grande parte das mulheres no Brasil e em países pobres.

O documentário, retratou o poder do filho homem, do sexo biológico masculino, em situação de abandono parental que representa a figura da mãe como santa e guerreira, nesse contexto, esses filhos exercem um domínio estrutural machista e patriarcal, inclusive ao tatuar a imagem da mãe e ou de uma santa em seus corpos. Cabe destacarmos que no Brasil, homens localizados no cenário do esporte, das artes (rap, hip hop, cantores sertanejos), e em situação periférica, tem feito uso comum dessa prática da tatuagem com nomes e ou imagens das mães (temática a ser mais explorada em outros estudos).

Além disso, o filme demonstrou que essas mulheres tentam se desvencilhar de estereótipos que fixam lugares e performances para serem reproduzidas por elas, mas a falta de acesso a novas possibilidades é limitada; e em grande parte das vezes os códigos acabam se repetindo e sendo reproduzidos colocando essas mães mulheres num sistema de submissão e opressão em outras esferas da vida.

“Minha Fortaleza: os filhos de fulano”, é, portanto, uma obra cinematográfica, áudio visual, atual e pertinente para analisarmos problemáticas sociais, interseccionais, presentes em nossa sociedade, traz reflexões sobre papéis historicamente ligados às mulheres e dinâmicas familiares de uma grande periferia da cidade de São Paulo/Brasil.

No âmbito dos Estudos Culturais, analisamos que o documentário contesta formas de ser de homens e mulheres, traz inquietações em torno dos papéis e discriminações de gênero, raça e classe que permeiam a vida dos personagens.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2017). Para educar crianças feministas: um manifesto. São Paulo: Companhia das Letras.
- AdoroCinema. <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-279459/>
- Alves, C. (2019). Provocações entre currículos e culturas: a ação do profissional do lazer. *Conexões: Educ. Fís., Esporte e Saúde, Campinas: SP, v. 17, e019025, p.1-21.* <https://doi.org/10.20396/conex.v17i0.8655404>
- Akotirene, C. (2019). Interseccionalidade (Feminismos Plurais). São Paulo: Pólen.
- Baptista, M. M. (2009). “Estudos culturais: o quê e o como da investigação”, *Carnets, Cultures littéraires: nouvelles performances et développement, n° spécial, automne / hiver, pp. 451-461, 2009.* < <http://carnets.web.ua.pt/>>.
- Beauvoir, S. (1970). *O Segundo Sexo Fatos e Mitos.* 4ed. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

- Berti, L.; Oliveira, J. (2021). Incêndio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, põe mais um acervo cultural no Brasil em risco. El País. São Paulo, 29 de jul. de 2021. <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-29/incendio-na-cinemateca-brasileira-em-sao-paulo-poe-mais-um-acervo-cultural-no-brasil-em-risco.html>
- Bertine, C. M. S. (2021). Mulheres à frente e por trás das câmeras: uma trajetória de luta pelo seu espaço. Tintura de Amora. ICINE, p. 41-50.
- Borges, L. (2020). Mãe solteira não. Mãe solo! Considerações sobre maternidade, conjugalidade e sobrecarga feminina. Direito e sexualidade. Bahia, <https://periodicos.ufba.br/index.php/revdirsex/article/view/36872/21118>
- Bortolini, A. C. S., Oltramari, A.P., Scherdien, C. (2018). Relações de trabalho e cinema: uma análise do filme “Que horas ela volta?” Farol- Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade, 5(12), 130-197. <file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/3874-Texto%20do%20artigo-17898-1-10-20180617.pdf>
- Butler, J. (2016). Regulações de Gênero. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 42, p. 249–274. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645122>
- Butler, J. (2017) Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 15a. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carneiro, S. (2003). Mulheres em movimento. Estudos avançados. 17 (49) <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9948>.
- Cisne, M. Santos, S. M. M. (2018). Feminismo, Diversidade Sexual e Serviço Social. São Paulo: Cortez.
- Crenshaw, K. (2020). Tradução: mapeando as margens: interseccionalidade, políticas identitárias e violência contra mulheres de cor. In: Martins, A. C. ; VERAS, E.F. Corpos em aliança: diálogos interpretativos sobre gênero, raça e sexualidade. Curitiba: Appris, 2020.
- Coonell, R. W. (1995). Masculinities: Knowledge, power and social change. Berkeley/Los Angeles: University of Califórnia Press.
- Davis, A. (2016). Mulheres, raça e classe. Trad. CANDIANI, Heci R. São Paulo: Boitempo.
- Davis, A. (2018). A liberdade é uma luta constante. Trad. CANDIANI, Heci R. São Paulo: Boitempo.
- Giroux, H. (2001). Cultura, política y practica educativa. Barcelona: Grão, Biblioteca de Aula, 2001.
- Gomes, C. L; Maia, M. de F. Q. C.; Silva, M. R. C. F.; Gontijo, R. (2016) O cinema como experiência de lazer e as personagens femininas do filme “para minha amada morta”: assimilando valores, desvelando significados. Revista Brasileira de Estudos do Lazer. Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 3-19, mai./ago. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/rbel/article/view/530>
- Gonzales, L. (1984). Racismo e sexismo na cultura brasileira. Revista ciências sociais hoje. Anpocs, p. 223-244, 1984.

- https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5509709/mod_resource/content/0/06%20-%20GONZALES%2C%20L%20C%20A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf
- Hirata, H. (2014). Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. *Tempo Social*, 26(1), 61-73. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702014000100005>
- Kamita, R. C. (2017). Relações de gênero no cinema: Contestações e resistência. *Estudos feministas*. Florianópolis, Seção temática, set./dez. 2017. • <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>
- Koller, S. H.; Narvaz, M. G. (2006). Famílias e patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa. *Psicol. Soc.* 18 (1). Abr 2006. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822006000100007>
- Lecione, C. (2019). 28,9 milhões de famílias são chefiadas por mulheres. Observatório do terceiro setor. São Paulo, 20 mar de 2019. <https://observatorio3setor.org.br/carrossel/289-milhoes-de-familias-no-brasil-sao-chefiadas-por-mulheres/>
- Lermen, H. S. (2015). Amor e maternidade no Cárcere: Mulheres que têm filhos com homens encarcerados. Dissertação (Mestrado em Psicologia)- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Lyra, J. Leão, L. S.; Lima, D. C.; Targino P. Crisóstomo, A. & Santos, B. (2018).. Homens e cuidado: uma outra família? In: Acosta, A. R. & Vitale, M. A. F. (Org.). *Família: Redes Laços e Políticas Públicas*. 7. Ed. São Paulo: Cortez.
- Malaver-Fonseca, L. F.; Serrano-Cardenas, L. F. Castro-Silva, H F. (2021). A pandemia de COVID-19 e o papel das mulheres na economia do cuidado na América Latina: uma revisão sistemática da literatura. *estud.gerenc.* [online]. vol.37, n.158, pp.153-163. <https://doi.org/10.18046/j.estger.2021.158.4458>
- Matsunaga, P. S. As representações da mulher no movimento Hip Hop. *Psicologia e Sociedade*. 108-116, 2008. <https://doi.org/10.1590/S0102-71822008000100012>
- Mendes, L. V. C., & Alves, C. (2019). Currículos e Resistências: “Libertem Ângela Davis e Todos os Presos Políticos”. *LICERE - Revista Do Programa De Pós-graduação Interdisciplinar Em Estudos Do Lazer*, 22(2), 375–398. <https://doi.org/10.35699/1981-3171.2019.13572>
- Mombelli, N. F. & Tomaim, C. D. S. (2014). Análise filmica de documentários: apontamentos metodológicos. *Lumina*, [S. l.], v. 8, n. 2. <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098>.
- Moreira, L E. & Tonelli, M. J. F. (2015). Abandono afetivo: afeto e paternidade em instâncias jurídicas. *Psicologia: Ciência e Profissão*. 35 (4) p 1257- 1274. <https://doi.org/10.1590/1982-3703001442013>
- Oliveira, J. (2019). Cinema fica mais pobre no Brasil e no Mundo. Streaming e mudança climática explicam isso. *El País*. São Paulo, 18 de mai. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/09/cultura/1557432363_203794.html.
- Paraíso, M. A. (2010). Currículo e formação profissional em lazer. Isayama, H. F. (org). *Lazer em estudo: Currículo e formação profissional*. Campinas: Papirus.
- Penafria, M. (2009). Análise de filmes – conceitos e metodologias. VI Congresso SOPCOM, Abril. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>

- Perez, F. (2020). Pandemia exclui mães do mercado e força empreendedorismo. nd+. São Paulo, 8 de set. <https://ndmais.com.br/economia-brasileira/pandemia-exclui-maes-do-mercado-e-forca-empendedorismo/>
- Saffioti, H. (1987). O poder do macho. São Paulo: Moderna.
- Saffioti, H. (2001). Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. *Cadernos Pagu*, 16, 115-136. <https://www.scielo.br/j/cpa/a/gMVfxYcbKMSHnHNLrqwYhkL/?format=pdf&lang=pt>
- Santos, G. V. (2019). Abandono Paterno e a responsabilidade jurídica. I Congresso de direito contemporâneo. Universidade do Estado de Minas Gerais. Unidade Utiutaba. <https://doity.com.br/anais/congressodireitouemg/trabalho/118995>
- Silva, T. T. (2013). Currículo e identidade social: territórios contestados. In: SILVA, Tomaz T. (org). *Alienígenas na sala de aula Uma introdução aos estudos culturais em educação*. 11 ed. Petrópolis: Editora Vozes.
- Serra, P. & Serra, B. (2017) Democracia e diversidade cultural. *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies*, vol. 4, n. 2. <https://doi.org/10.21814/rlec.239>
- Veiga, A. M. (2017). Gênero e cinema, uma história de teorias e desafios. *Estudos feministas*. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1355>
- Vitale, M. A. F. (2018). Avós: velhas e novas figuras da família contemporânea. In: Acosta, A. R. & Vitale, M. A. F. (Org.). *Família: Redes Laços e Políticas Públicas*. 7. Ed. São Paulo: Cortez.

Filmografia

Minha fortaleza, os filhos de fulano (2019), de Tatiana Lohmann.