

LATENTE

Universidad de La Laguna

22

2024



Revista
LATENTE

Revista
LATENTE

Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual

DIRECTOR

Domingo Sola Antequera (Universidad de La Laguna)

SECRETARIA

Joana Rodríguez Pérez (Universidad de La Laguna)

CONSEJO EDITORIAL

Domingo Sola Antequera (Universidad de La Laguna)

Joana Rodríguez Pérez (Universidad de La Laguna)

Gonzalo Pavés Borges (Universidad de La Laguna)

Enrique Ramírez Guedes (Universidad de La Laguna)

Débora Madrid Brito (Universidad de La Laguna)

Sandra Medina Rodríguez (Universidad de La Laguna)

CONSEJO ASESOR

Virginia Guarinos Galán (Universidad de Sevilla), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Bénédicte Brémard (Université de Bourgogne), Nekane Parejo (Universidad de Málaga), Ana Asión Suñer (Universidad de Zaragoza), Ralf Junkerjürgen (Universität Regensburg), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Santiago Fouz-Hernández (Universidad de Durham), Kepa Sojo (Universidad del País Vasco), Julio Gracia Lana (Universidad de Zaragoza), Lidia García Merás (Universidad Autónoma de Madrid), Laura Gómez Vaquero (Universidad de Salamanca), Isabelle Touton (Université Bordeaux-Montaigne), Carmelo Vega de la Rosa (Universidad de La Laguna)

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres / Luis C. Espinosa

MAQUETACIÓN Y PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22>

ISSN: 1697-459X (edición impresa) / ISSN: 2386-8503 (edición digital)

Depósito Legal: TF-1136/2003

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



Revista
LATENTE
22

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2024

REVISTA Latente: Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual/director,
Domingo Sola Antequera. –La Laguna: Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna–, 2003
Anual

ISSN: 1697-459X

1. Medios audiovisuales-Publicaciones periódicas 2. Cine-Estética-Publicaciones periódicas 3. Cine-
Historia-Publicaciones periódicas I. Sola Antequera, Domingo, dir. II. Universidad de La Laguna. Servicio
de Publicaciones, ed.

791.43(05)

SUMARIO / CONTENTS

MONOGRÁFICO

*La conservación y restauración de material audiovisual:
un reto presente y futuro.* Coordinadora: Ana Asión

ARTÍCULOS / ARTICLES

- Las filmotecas como museos. Un cambio de paradigma / Film Archives as Museums. A Paradigm Shift
Valeria Camporesi..... 9
- La Filmoteca Canaria: memoria visual de las islas (2005-2023) / The Canary Island Cinematheque: Visual Memory of The Isles (2005-2023)
Josep Vilageliu..... 23
- El audiovisual como patrimonio: evolución histórica y situación actual del patrimonio cinematográfico y audiovisual español / The Audiovisual as Heritage: Historical Evolution and Current Situation of Spanish Cinematographic and Audiovisual Heritage
Joaquín T. Cánovas Belchi..... 55
- El peligro del naufragio del tiempo. La desaparición de la película *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931) / The danger of the shipwreck of time. The disappearance of the film *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931)
Ana Asión Suñer..... 69
- El fondo fotográfico de José Ortiz Echagüe en el Archivo General de la Universidad de Navarra. Mucho más que fotos / The Photo Collection José Ortiz Echagüe in the General Archive of University of Navarra. Much More Than Photos
Francisco Javier Lázaro Sebastián..... 83
- Coleccionismo y conservación del cómic en Estados Unidos. Del mercado privado a las bibliotecas / Comic Collection and Conservation in The U.S. From the Private Market to Libraries
Angélica Regina Jiménez Calderón..... 119



MISCELÁNEA / MISCELLANY

Ansiedad, depresión y suicidio en el musical estadounidense. Una visión a través de *Lady in the Dark*, *Sweeney Todd* y *Dear Evan Hansen* / Anxiety, Depression, And Suicide in The American Musical. A Vision Through *Lady in The Dark*, *Sweeney Todd* and *Dear Evan Hansen*

Virginia E. Higuera Rodríguez..... 143

Simbolismo del puente en *The Man Who Would Be King* de Huston y Kipling / Symbolism of the bridge in Huston and Kipling's *The Man Who Would Be King*

Santiago García Ochoa..... 159

ENTREVISTA / INTERVIEW

Entrevista a Antxón Gómez: La huella de la dirección artística / Interview with Antxón Gómez: The Trace of Artistic Direction

Ruth Barranco Raimundo 205

ARTÍCULOS / ARTICLES

LAS FILMOTECAS COMO MUSEOS. UN CAMBIO DE PARADIGMA

Valeria Camporesi
Filmoteca Española
valeria.camporesi@cultura.gob.es
<https://orcid.org/0000-0002-6380-858X>

RESUMEN

Tomando como punto de partida la reflexión de algunos de los más reconocidos profesionales de los archivos cinematográficos a nivel global, el texto repasa las principales áreas de trabajo de las filmotecas en el contexto concreto del siglo XXI, y las asimila a las de las instituciones museísticas. Las conclusiones apuntan a una concepción de estas instituciones como museos de la cultura del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: filmoteca, museo, patrimonio cinematográfico, restauración, películas huérfanas.

FILM ARCHIVES AS MUSEUMS.
A PARADIGM SHIFT

ABSTRACT

Establishing as its point of departure the writings of some of the most recognized professionals of the cinematographic archives at a global level, the text reviews the main areas of work of the *filmotecas* in the specific context of the 21st century and maintains that they are comparable to those of a museum. The conclusions point to the idea that these institutions should be considered as museums of 20th century culture.

KEYWORDS: Film archive, museum, cinematographic heritage, restauration, orphan films.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.01>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 9-21; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



LAS FILMOTECAS/CINETECAS COMO MUSEOS, UN CAMBIO DE PARADIGMA

En el año 1999, pocos años después del centenario del cine, Paolo Cherchi Usai enumeraba, con su habitual lucidez, la gran variedad de tareas que podían legítimamente considerarse propias de una filmoteca. «Por vocación o por obligación institucional», escribía, «sus ambiciones se han extendido desde la pura y simple restauración a un abanico de posibilidades: quiere presentarse como empresa, centro de investigación científica, enciclopedia permanente del cine, editorial, y escuela de formación profesional: el riesgo, en esta proliferación de objetivos, es que termine haciendo de todo sin llevar a cabo nada»¹.

En apoyo de esta descripción, hay que reconocer que cualquiera que decida apuntarse a una visita en profundidad a los archivos de una institución cuya finalidad sea la conservación, restauración y difusión del patrimonio cinematográfico experimenta de manera casi física la sensación de estar observando un organismo en lucha constante con todo tipo de elementos, enfrentado a una tarea inabarcable.

Sin embargo, todas las personas involucradas en esa aventura transmiten con no menor claridad, firmeza y rigor su empeño en seguir avanzando centímetro por centímetro, mientras el camino al otro extremo se va alargando metro por metro. Esta sensación nace en buena medida por la propia naturaleza del legado cinematográfico, su fragilidad y la poca trascendencia que durante mucho tiempo se le ha otorgado como objeto cultural. A esto hay que añadir que el concepto mismo de patrimonio encierra una complejidad que muchas veces queda oculta detrás de la red de quehaceres concretos que genera, y que sin embargo es imprescindible tener clara para enfocar correctamente esas actuaciones. Trabajar para la preservación del patrimonio implica colocarse en una visión presentista del pasado y abandonar las precauciones del relato histórico para arremangarse y tirarse a defender lo que de ese pasado parece que queda: objetos, en primer lugar, a los que inevitablemente se traiciona, ya que su uso, y a menudo su colocación, nunca podrá volver a ser lo que era. La introducción del concepto de «patrimonio inmaterial» corrige en parte esa condición, pero la lucha para mantener vivos los vestigios del pasado implica inevitablemente trabajar y difundir una concepción del tiempo que rompe con la idea de continuidad². Y aunque lo suyo sería quizás escribir una novela circular o un guion para una película de Christopher Nolan, en estas páginas se planteará una visión personal de ese proceso visto desde el prisma del cine del pasado en forma analítico-descriptiva. El objetivo es presentar una manera de conceptualizar el trabajo de

¹ «Per vocazione o per obbligo istituzionale, le sue ambizioni si sono estese dal restauro puro e semplice a un ventaglio di possibilità: essa vorrebbe presentarsi come imprenditore, centro di ricerca scientifica, enciclopedia permanente del cinema, casa editrice e scuola di formazione professionale. Il rischio implicito in questo proliferare di obiettivi è che si finisca con il fare di tutto senza concludere nulla» (Cherchi 1999, 84).

² Véase Tatiana Poddubnykh, «Heritage as a Concept through the Prism of Time», *Social Evolution & History*, vol. 14 (2015), 2: 108-131.

una filmoteca en el siglo XXI que mantenga rigurosamente dentro de su horizonte la institución, con todo lo que implica, incluyendo el personal que la mantiene en vida, y sus variadas competencias profesionales y técnicas, y las personas que, desde fuera, la observan y la condicionan, sea el que sea su grado de implicación con el concepto de patrimonio cinematográfico.

LA «PROLIFERACIÓN DE OBJETIVOS»

Si repasamos un momento la lista que confecciona Cherchi Usai, vemos que no todos sus componentes son tan evidentes, así que vale la pena repasarlos, en algunos casos posiblemente matizar, y dejar abierta la posibilidad de que se pueda también añadir algún otro. En realidad, un examen en profundidad de cada uno de ellos podría llenar muchas páginas, así que mejor será adelantar que se trata solo de una aproximación.

El primero que menciona es posiblemente el más obvio, el que con mayor facilidad pueden reconocer hasta las personas más alejadas de la profesión, la «restauración». El propio término, además, tiene una consistencia semántica que es el resultado de su aplicación a obras del patrimonio artístico y cultural que una gran mayoría conoce en su espesor y devenir histórico, y reconoce como tales. En el caso específico de una filmoteca la idea de la restauración remite en primer lugar al trabajo con materiales normalmente identificados con el soporte fotoquímico, del que se conoce tanto la fragilidad y la tendencia a todo tipo de degradaciones (físicas, químicas y biológicas) como el historial de manipulaciones al que ha sido sometido, desde las intervenciones de la censura, de los productores, o de los propios autores, hasta el inevitable deterioro que pueden generar los desplazamientos físicos y el manejo implícito en las proyecciones analógicas. Pero los problemas no acaban aquí, ya que la especial y específica complejidad de lo fílmico abarca, como es lógico, el conjunto de lo que constituye una película, incluyendo cuestiones relativas a la propia estructura y duración de la obra, la relación entre el formato original y el de proyección, y el acompañamiento sonoro (sincronizado en forma de banda sonora o añadido en sala, en forma de partitura, disco, *performance* en directo...). La conclusión inevitable es que, como escribió Dominique Païni, «las restauraciones que pretenden encontrar lo más exactamente posible lo que imaginamos de la versión original de una película, tienden a eliminar al máximo las marcas del tiempo en la película y en los componentes narrativos de la misma»³.

En este marco, las herramientas de la digitalización y de la IA pueden facilitar algún aspecto del trabajo, y los avances en este sentido son continuos, pero no alteran la necesidad de una investigación previa sobre los materiales, y la existencia cultural de las películas (su trayectoria a través del tiempo y a menudo el espacio),

³ «Les partis pris de restauration qui visent à retrouver le plus exactement possible ce qu'on *imagine* de la version originale d'un film, tendent à supprimer le plus possible les marques du temps sur la pellicule et sur les composants narratifs du film» (Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (París: Cahiers du Cinéma, 2002): 84).



además de plantear nuevos desafíos en cuanto a preservación digital y almacenamiento (Fossati 2021).

Se puede por lo tanto concluir que en lo que se refiere ya tan solo a este aspecto de las actividades de una filmoteca, la más clásica y evidente, la restauración, coloca a la institución responsable en un territorio nada fácil de cercenar ya desde sus presupuestos. Y esto sin mencionar al elefante en la habitación: una película no existe si no se proyecta; recuperar la obra original implica por lo tanto como mínimo documentar o, al menos, tener en cuenta la(s) modalidad(es) de su recepción original.

La segunda tarea a la que se refiere Cherchi Usai trae a colación otra cuestión bien agobiante: los grandiosos costes de la preservación y conservación del patrimonio cinematográfico, y el hecho de que en la historia del cine la respuesta que se ha dado a esta cuestión haya implicado muchas veces instancias de colaboración público-privada. Al fin y al cabo, una de las características clásicas del cine es la de ser, como se dice siempre, arte e industria (además de institución, dispositivo y lenguaje, como diría Antonio Costa⁴) e ignorar esa dimensión supondría una importante tergiversación de su identidad. El creciente interés de los festivales cinematográficos hacia el cine de patrimonio representa en este sentido una importante presión, por el peso que estos tienen en la difusión de una actitud positiva hacia las restauraciones fílmicas. Sin embargo, tampoco se puede negar que la adopción de las lógicas empresariales en la defensa del patrimonio sea algo no solo debatible⁵, sino también generador de otra infinita complejidad, ya que termina situando a la institución en situaciones a veces insolubles o paradójicas, o en imposibles enredos relacionados con los derechos de difusión. El resiliente movimiento que a partir de los años noventa ha surgido del mundo de los archivos fílmicos y que pone en el centro de atención las «películas huérfanas» demuestra con contundencia los peligros de la lógica empresarial aplicada a la preservación, que condena a la invisibilidad y a la desaparición todas esas obras que no pueden generar ganancias⁶.

El tercer aspecto reseñado por Cherchi Usai, las filmotecas como «centro(s) de investigación científica», apunta a otro ámbito de actuación intrínsecamente imposible de acotar. Como ocurre en cualquier espacio de generación de conocimiento, se trata aquí de fijarse como objetivo el cuestionamiento sistemático de las fronteras conceptuales, metodológicas o temáticas que se aplican al estudio de la historia del

⁴ Véase Antonio Costa, 1991. *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós, 21-28.

⁵ La mayor objeción sería la que invita a buscar otros caminos de acercamiento a los públicos y a la sociedad, y, desde este punto de vista, el modelo más significativo es el del «community museum», explorado en profundidad en Karen Brown, Alissandra Cummins y Ana S. González Rueda, eds., 2024. *Communities and museums in the 21st century. Shared histories and climate action*, Londres/Nueva York: Routledge.

⁶ Dan Streible, profesor de la Tisch School of the Arts de New York University, explica la importancia de la aplicación del concepto de orfandad al estudio de la cultura, del cine y de los medios en general en Dan Streible, «The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive», *Cinema Journal* 46, n.º 1 (2007): 124-128. También hay que señalar la reflexión de Caroline Frick a partir del caso estadounidense: Caroline Frick, «Beyond Hollywood: Enhancing Heritage with the 'Orphan' Film», *International Journal of Heritage Studies* 14, n.º 4 (2008): 319-331.

cine y de las películas. Repasando solo algunas de las principales aproximaciones que apuntan a una renovación no solo de los estudios cinematográficos, sino también de la organización de trabajo y las perspectivas concretas de la labor de las filmotecas, menciono aquí algunos ejemplos: el complejo juego entre dimensión nacional y transnacional⁷, la necesaria y radical interdisciplinariedad de cualquier actividad dirigida a la preservación y conservación de los materiales fílmicos y no fílmicos que forman el punto de partida del estudio del cine, una aproximación seria al estudio de la cultura cinematográfica y de los públicos de las películas. Un contacto estrecho con el mundo de la investigación y la superación de las fronteras que muchas veces separan el archivo de los debates historiográficos es una tarea muy compleja, y a la vez necesaria y urgente, que requiere de una política deliberada por parte de las filmotecas. Ocasionalmente, iniciativas surgidas desde el propio mundo de la investigación han impulsado estos intercambios⁸, aunque su principal impulso y referencia haya tenido que ver sobre todo con la paulatina ampliación de horizontes que se han ido manifestando en el marco de las actividades y los foros de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos⁹.

La cuarta línea de actuación sería la de «enciclopedia permanente del cine», «conjunto orgánico de todos los conocimientos», como explica el *Diccionario de la lengua española*, faceta que asigna a la filmoteca la misión de constituirse como referencia básica para conocer lo que, en cada momento, sería el conjunto de la cultura cinematográfica, tanto del canon, artístico, tecnológico y cultural, como de sus oponentes. En este caso, lo que se pone en juego es no solo la capacidad de elaborar una visión equilibrada o equidistante, sino también su transmisión en forma de conocimiento accesible. En la aspiración enciclopédica habría por lo tanto que incluir todos los proyectos de difusión y comunicación que forman parte del día a día de muchas filmotecas: la programación de ciclos de proyecciones, exposiciones sobre temas y figuras de la historia del cine, y también las publicaciones¹⁰, así como, en general, las actividades de curaduría, una dimensión esencial del diálogo y la mediación entre el patrimonio histórico y la sociedad actual. Una mención especial merece la cada vez mayor atención que en el mundo de las filmotecas está dedicando a los fondos no fílmicos, desde los documentos gráficos (carteles, fotografías, mate-

⁷ Para una visión sintética y de conjunto del impacto de la aplicación de una visión transnacional a la historia del cine español, se puede hacer referencia a Valeria Camporesi, «Still thinking it over: The history of cinema, global industries, and local film cultures, as viewed from Spain», *NECSUS_European Journal of Media Studies. #Futures*, n.º 10 (2021): 27-31.

⁸ Ejemplar ha sido, desde este punto de vista, la labor de la International Association for Media and History, IAMHIST, activa desde 1977.

⁹ Un repaso de las investigaciones publicadas en el *Journal of Film Preservation* desde su fundación en 1972 representa la fotografía más precisa de un recorrido indudablemente complejo y condicionado por fuertes reticencias y posturas a veces enfrentadas.

¹⁰ Que Cherchi Usai menciona aparte, y que incluyen libros en papel y digitales, y Blu-Rays/DVD.



rial de promoción) a los archivos personales y los documentos en papel (guiones, anotaciones y escritos publicados y en forma manuscrita...)¹¹.

Última pero no menos importante tarea que en su afán omnicompreensivo han asumido (algunas) filmotecas es la de escuela de formación profesional. Aunque sea bastante reducido el número de instituciones que han podido hacerse cargo de tan compleja y costosa tarea, es difícil poner en duda su necesidad a nivel global. Como se explica en la web de uno de los más prestigiosos de estos centros formativos, la L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation del George Eastman Museum, «El trabajo de los archivos cinematográficos y audiovisuales ahora se reconoce como un campo distinto de actividad profesional, que abarca estándares éticos y curatoriales, buenas prácticas de gestión de colecciones, investigación histórica, exhibición pública e interpretación de colecciones y conservación cultural»¹². Como se ve, un mundo de competencias profesionales en constante estado de actualización, y muy fuertemente supeditadas a los avances de la sociedad digital¹³.

Pero una reflexión más en profundidad también revela la importancia crucial que para las filmotecas tiene la necesidad de preservar prácticas, y hábitos culturales, del pasado y, más en concreto, la misión de preservar y transmitir conocimientos relacionados con tecnologías que la industria va relegando a la obsolescencia. Mientras el mundo del cine y del audiovisual renueva constantemente sus tecnologías y canales de difusión, y los soportes en los que se conservan las películas cambian de forma incesante, las instituciones dedicadas a la preservación del patrimonio cinematográfico deben esforzarse para mantener en vida, en la medida en la que les resulta posible, dependiendo de las circunstancias, tanto los aparatos que van quedando obsoletos como los conocimientos, y los oficios, asociados con ellos. Este empeño no fue suficiente para salvar la gran parte de los laboratorios fotoquímicos¹⁴, pero va camino de constituirse en una fuerza determinante para la super-

¹¹ Como reconoció recientemente el presidente de FIAF, Peter Bagrov, «La FIAF está [...] actualmente redefiniendo el tipo de material que se le encomienda: el patrimonio cinematográfico [...] en el congreso de Ciudad de México de este año pareció que estábamos de acuerdo que sí debe naturalmente incluir el mundo de las películas, debería también [...] poner más énfasis en documentos y artefactos relacionados, así como en los conocimientos relativos a su fabricación, contexto, difusión y recepción» («FIAF is [...] currently redefining the entity entrusted to us: the moving image heritage... at the Mexico City Congress earlier this year, we seemed to agree that while it should of course include cinematographic world, it should also [...] place more emphasis on related documents and artefacts, as well as [...] 'knowledge about their manufacturing, context, dissemination, and reception'» (Bagrov 2023, 3).

¹² «The work of film and audiovisual archiving is now recognized as a distinct field of professional endeavor, embracing ethical and curatorial standards, collection management best practices, historical research, public exhibition and interpretation of collections, and cultural conservation», en <https://www.eastman.org/l-jeffrey-selznick-school-film-preservation> (f.c. 20 febrero 2024).

¹³ Se puede encontrar una evaluación del estado actual de los archivos fílmicos frente al reto digital en Nezhir Erdogan y Ebru Kayaalp, eds., *Exploring Past Images in a Digital Age* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023).

¹⁴ A pesar de las dudas generadas por su impacto mediambiental, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos estima que «El procesamiento y la impresión de películas siguen siendo

vivencia de un oficio mítico de la historia del cine, el de proyccionista¹⁵. Si, como decía Edgar Morin aludiendo al diálogo entre la obra y el espectador, una película es «el encuentro de dos psiquismos» (Morin 2021, 179), la intermediación de la proyección, o reproducción, representa un elemento constitutivo de la película, no menos crucial que los materiales en los que está grabada. Nos encontramos aquí con otras de las inevitables e inalcanzables (aparentes) antinomias de la actividad de las filmotecas, como de cualquier institución cuya misión es de salvaguardar y difundir el patrimonio: reivindicar la intrínseca ligazón que ata la supervivencia material de las obras con su dimensión inmaterial¹⁶.

De este apresurado cuadro-resumen de lo que es y hace una filmoteca, emerge nítidamente lo que Cherchi Usai describe como un «hacer de todo sin llevar a cabo nada», o un listado de actividades por definición inabarcables. Lo interesante es que, aunque esta conclusión pueda parecer negativa, en realidad debería ser considerada como una reivindicación, una descripción realista de lo que supone cuidar del patrimonio cinematográfico en las sociedades actuales. Pensarlo así revela lo que hoy es a todos los efectos una realidad indudable: el hecho de que los que antes se llamaban «archivos fílmicos», o esas voluntariosas entidades que se dedicaban a programar ciclos de cine del pasado en salas más o menos permanentes, han ido asumiendo funciones y tareas asimilables a las de cualquier museo. Y como ocurre con los museos del siglo XXI, en el proceso se han ido implicando en una red de cometidos que no se pueden cumplir íntegramente, pero que al mismo tiempo es indispensable abordar.

UN MODELO EVIDENTE: EL MUSEO

Cuando en 2019 el Consejo Internacional de Museos decidió que era necesaria una revisión de su Código de Deontología, que es la orientación normativa básica para los profesionales de esas instituciones, lo hizo para dar respuesta a la gran diversificación y crecimiento que el mundo de los museos había conocido en las décadas anteriores, y a los desafíos de la actualidad¹⁷. El procedimiento seguido

esenciales para el trabajo de preservación, las prácticas artísticas de los cineastas independientes y los estrenos ocasionales de películas de estudio y más independientes en 35 mm y 70 mm) («Film processing and printing remains essential for film-to-film preservation work, independent filmmakers' artistic practices, and occasional studio and smaller film releases on 35 mm and 70 mm»), <https://www.fiafnet.org/filmablist>, f.c. 20 febrero 2024.

¹⁵ Desde *El moderno Sherlock Holmes* (Sherlock Holmes Jr., B. Keaton, 1924) hasta *Cinema Paradiso* (Nuovo Cinema Paradiso, S. Tornatore, 1988), pasando por *En el curso del tiempo* (Im Lauf der Zeit, W. Wenders, 1976), son incontables las películas que han ensalzado la figura del proyccionista como motivo central de la cultura cinematográfica.

¹⁶ Definido y reconocido en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003.

¹⁷ Un repaso a las palabras clave de los títulos asignados a las distintas ediciones del Día Internacional de los museos desde 2016 da una idea bastante precisa de cuáles son esos desafíos o,





se basó en un proceso muy amplio de recopilación de datos y análisis de «propuestas sobre las palabras clave y los conceptos que debería incluir la definición de museo»¹⁸. La definición que salió como resultado de esa consulta es la siguiente: «Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos». A todos los efectos, no hay nada en esta descripción que no pueda aplicarse al modo de operar, y a las actividades, de muchas filmotecas, y ciertamente de las que asumen todas o la mayoría de las funciones indicadas por Cherchi Usai.

El modelo del museo puede entonces configurarse como ejemplo a seguir de una paradoja aceptada, la de una tarea inabarcable y al mismo tiempo inevitable, la que comparten las instituciones que asumen la misión de preservar y difundir el patrimonio, independientemente de la especificidad de las obras, los objetos o la cultura inmaterial de los que se compone.

Sin embargo, una vez definido así el marco conceptual (una filmoteca es, hoy como hoy, un museo mucho más que un archivo, o una sala de proyección)¹⁹ hay que añadir que «investigar, coleccionar, conservar, interpretar y exhibir» las películas, y lo que las rodea, implica adentrarse en un mundo bien peculiar, cuya inclusión como parte del patrimonio, material e inmaterial, inevitable y apremiante, necesita, en paralelo, un proceso de reflexión y aclaración.

En un profundo y documentado estudio del tránsito del cine de la sala al museo publicado en 2002, Dominique Païni, en ese momento responsable de proyectos pluridisciplinarios del Centro Georges Pompidou, apunta a similitudes y diferencias que es posible detectar entre las películas y otras obras de creación más convencionalmente consideradas parte del patrimonio artístico (los sitios arqueológicos, edificios y monumentos, pinturas, esculturas...). No es la intención de estas páginas volver a centrar la atención en el antiguo debate acerca de la naturaleza híbrida del cine, y su incómoda y variable relación con el arte, concepto por otro

cuando menos, de los que el International Council of Museum (ICOM) indica como prioritarios: paisajes culturales, decir lo indecible, nuevos públicos e interconexión, el futuro de la tradición, igualdad, diversidad e inclusión, reimaginar (<https://imd.icom.museum/es/que-es-el-dim/el-dim-en-breve/#> f.c. 20 de febrero de 2024).

¹⁸ El proceso, los datos de la consulta y las propuestas, así como el «Informe final del Comité Permanente para la Definición de Museo (2020-2022)», se pueden encontrar en https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf (f.c., 20 de febrero de 2024).

¹⁹ Para contextualizar esta afirmación, y ver su despliegue en un caso nacional concreto, muy influyente, es interesante leer el análisis de los diferentes proyectos de patrimonialización que tuvieron lugar en Francia a partir de los años 40 del siglo xx; véase Stéphanie Louis, 2019. *La ciné-mathèque-musée. une innovation cinéphile au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.

lado no menos ambiguo²⁰. Hay otro razonamiento en el texto de Païni que resulta más relevante recordar aquí, y que enlaza directamente con esa imagen de las filmotecas que abarcan todo y no llevan a cabo nada descrita en el apartado anterior.

«À partir de 1990», escribe el estudioso francés, «después de haber sido la curiosidad del siglo, el entretenimiento del siglo, el arte del siglo, la cultura del siglo, el cine se convierte en el *patrimonio* del siglo. Todas las películas son así documentos, testimonios, huellas, memorias»²¹. Siguiendo esta convincente interpretación, por lo tanto, el mismo proceso que llevó el cine a ocupar un papel protagonista en la cultura del *Novecento*, tan profundamente marcada por los medios de comunicación masivos, sería el que crea, en la última década de la centuria (y del milenio), una situación de sobreabundancia de obras a preservar. Así, en consecuencia de la multifacética existencia cultural e importancia social de las películas, y a partir de su reconocimiento como obras que hay que preservar, se crea una situación que impide discriminar entre lo que hay que procurar entregar al futuro, y lo que, en cambio, se puede relegar a la desaparición y el olvido.

En contra de las convicciones de la cinefilia en sus múltiples versiones e identidades que reivindican de forma tajante cuál es el pasado del cine que vale la pena conservar, y con igual decisión descartan el resto, el reto fundamental al que se enfrentan las filmotecas es en realidad completamente abierto; su objetivo fundamental es mantener en juego (conservar, difundir) obras pensadas para su recepción y uso en contextos históricos y sociales profundamente diferentes, que pueden ir de públicos masivos y transnacionales en sala o en pequeñas pantallas, a grupos de espectadores minoritarios y cinéfilos, o ciudadanos a los que se dirige una determinada institución o régimen político²². La inmensa variedad de estas formas de circulación, de origen y como parte del circuito de difusión del patrimonio, repercute en la manera en la que se construye el relato de la relación con el pasado, y determina su intrínseca inestabilidad, por un lado, y la necesidad de «abarcarlo todo», por el otro. Por muy imposible que sea la tarea, y limitados los recursos, quizás haya llegado el momento de aceptar ya definitivamente que no hay alternativa a la inevitable frustración de no poder «llevar a cabo nada» mientras se está haciendo muchísimo: plantear la defensa y difusión del patrimonio cinematográfico es esto, y puede no tener fin, pero lo importante, lo verdaderamente crucial es que se siga trabajando

²⁰ Como explica Frédéric Bonnaud, director de la Cinemathèque Française, «Retomando una de las metáforas favoritas de Jean-Luc Godard» el diálogo arte-cine es «un partido de tenis ... en el que terminamos preguntándonos '¿quién sirve y quién responde?'» (en *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Fundación bancaria «La Caixa»/Turner: Barcelona, 2016, 13).

²¹ «Depuis 1990, après avoir été la curiosité du siècle, le loisir du siècle, l'art du siècle, la culture du siècle, le cinéma devient le *patrimoine* du siècle. Tout film est *aussi* document, témoignage, trace, mémoire» (Dominique Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée* (París: Cahiers du Cinéma, 2002), 26).

²² Para una visión desenfadada y muy realista del día a día de un museo de cine, que tiene en cuenta las particulares expectativas de sus visitantes, véase Sabine Lenk, «Collections on display: Exhibiting artifacts in a film museum, with pride», *Film History*, 18, 3 (2006): 319-325.



como si pudiera tenerlo²³, exhibiendo la complejidad y la precariedad de cualquier relato sobre el pasado del cine y su configuración como patrimonio a preservar. Y la tarea vale la pena, ya que una vez asumida esta complejidad, queda ya más claro que las filmotecas son los museos más representativos de la cultura del siglo xx.

CONCLUSIÓN: UNA LLAMADA A LA COHERENCIA

La publicación, en 2008, de un denso volumen colectivo dedicado a «film curatorship», el comisariado cinematográfico (Cherchi 2008) pretendía dar una aportación meditada a lo que se empezaba a vislumbrar como el complejo futuro de los archivos filmicos, del que se ha intentado dar una idea de conjunto en estas páginas. Sus autores, comprometidos profesionales de algunas de las instituciones de conservación del patrimonio cinematográfico más importantes del mundo, pretendían con esos escritos dar aliento y soporte a un debate que consideraban urgente e inevitable. En su visión, la coyuntura histórica y el propio afianzamiento de las filmotecas en un número cada vez mayor de países empujaban a ello, y parecía necesario romper una lanza en favor de una revisión general de la forma de funcionar y razonar. Dos circunstancias en concreto, dos procesos de cambio, eran, según ellos, especialmente apremiantes: el impacto de la digitalización, tanto en la producción como en la conservación y difusión de las películas, y (paradójicamente) la cada vez mayor aceptación de la idea de la necesidad de proteger el patrimonio cinematográfico. Si ya en octubre de 1980 la 21.ª Conferencia General de la UNESCO había aprobado una «Recomendación sobre la Salvaguardia y la Conservación de las Imágenes en Movimiento», veinticinco años después, en noviembre de 2005, una institución más cercana a los protagonistas de esta historia, el Parlamento Europeo, dictaba una recomendación «relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales». En ella, se recomendaba a los estados miembros que mejoraran «las condiciones de conservación, restauración y explotación del patrimonio cinematográfico» y se indicaba, entre las medidas a aprobar en cada estado, «la adopción de medidas legislativas, administrativas u otras adecuadas que garanticen que las obras cinematográficas que formen parte de su patrimonio audiovisual sean sistemáticamente recogidas, catalogadas, conservadas y restauradas de forma que estén accesibles»²⁴.

²³ La aprobación, en 2022 en España, de la Ley de Depósito Legal sanciona definitivamente esta situación, reconociendo Filmoteca Española y las filmotecas de las comunidades autónomas como centro de conservación de «los materiales necesarios para el cumplimiento de los fines de preservación a largo plazo y su difusión, como parte integrante del patrimonio cinematográfico y audiovisual». Esto implica la recepción en estos centros de copias de todas las películas producidas en España (Ley 8/2022 de 4 de mayo, *BOE* 107 del 5 de mayo de 2022).

²⁴ RECOMENDACIÓN DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO de 16 de noviembre de 2005 relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas (2005/865/CE), publicada en el *Diario Oficial de la Unión Europea* L 323/57 del 9.12.2005.



Parece bastante evidente que el impacto combinado de una nueva manera de preservar, almacenar y difundir las obras audiovisuales, que permitía su casi ilimitada circulación, y de la inmensidad de la tarea de conservar todo lo que se estaba produciendo, como se indica en la recomendación de las instituciones europeas, no podía no traducirse de manera urgente en una reflexión radical sobre cómo hacer frente a la misión de las filmotecas, y ajustar sus fuerzas para medirse de manera racional y digna a tareas tan titánicas. También inevitable era quizás volver a poner encima de la mesa, como hace, de manera muy abierta, el libro mencionado, la idea de la preservación y difusión selectivas, estableciendo de forma razonada y transparente los criterios que podrían guiar esa elección. De hecho, la gran visibilidad otorgada en el título al propio término «comisariado» –como sinónimo de «dispositivo de producción de significado, conocimiento y experiencia»²⁵– es bastante coherente con el propósito de suscitar una reflexión en esa línea, ya que implica dar más peso a la tarea de interpretación y filtro, por encima de la misión de conservar. Esa misma idea –de conservar solo lo que vale la pena– había tenido cierta vigencia en la etapa en la que los archivos filmicos tenían tan pocos recursos, y las películas estaban tan pobremente consideradas, que parecía necesario centrarse solo en obras que podían presentarse como especialmente valiosas, o que se reputaban en mayor peligro de desaparición por no tener valor comercial²⁶.

Sin embargo, como se ha adelantado en la parte final del apartado anterior, no parece que en el siglo XXI los profesionales de los archivos filmicos estén más dispuestos que en el pasado a decidir de qué parte de la cultura cinematográfica se puede prescindir. Y tampoco, como se ha visto, parecen empujar en ese sentido las instituciones públicas, a pesar de la gran cantidad de recursos que una conservación indiscriminada conlleva; más bien lo contrario. Quizás haya llegado el momento de asumir, hasta el final, las consecuencias de esta situación. La lógica de la eterna recuperación de materiales que siguen apareciendo, en paralelo con los que siempre hay que se están degradando; la perspectiva de una migración constante de soporte en soporte, de restauración en restauración; la ansiosa disponibilidad para dar respuesta a todas las solicitudes de difusión, estudio, promoción, exhibición, que surgen desde fuera de la institución y en su interior; en breve, lo de estar en todo sin preocuparse de cuándo se podrá dar por terminada la misión, es la linfa vital de las filmotecas, lo que demuestra su carácter emblemático y su valor cultural bastante

²⁵ Olga Fernández López, «Comisariado y exposiciones: perspectivas historiográficas», en: VV.AA., 2012. *Exit Books #17. Comisarios. Historias, prácticas, posiciones*, Madrid: EXIT Publicaciones. –cit. en Emma Brasò, «Historia, debates e ideas entorno al comisariado» (UOC, febrero 2021), chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/ https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/wp-content/uploads/sites/4/2021/02/historia_debates_ideas_comisariado.pdf (f.c. 13 febrero 2024). Véase también Olga Fernández López, 2022. *Exposiciones y comisariados. Relatos cruzados*, Madrid: Cátedra.

²⁶ Penelope Houston, editora de *Sight and Sound* entre 1956 y 1990, evoca estos primeros debates en el capítulo final de su clásica reconstrucción de la historia de los archivos filmicos, véase Penelope Houston, 1994. *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres: BFI Publishing, 154-164.

más allá del cine²⁷. Aunque pueda asustar, quizás haya que reconocer y asumir que hemos entrado en una etapa en la que el cine es un referente cultural imprescindible, y que, con todas sus imperfecciones y contradicciones, la sociedad está impulsando su permanencia. Habrá que intentar estar a la altura, y solo se podrá hacer si se mantiene vivo, y se extiende a todos los profesionales y los estudiosos del patrimonio, el debate al que ha hecho alusión en estas páginas. A ellas y ellos hay que agradecer su inestimable aportación: el camino está abierto, delante tenemos nuestras propias limitaciones y las que se nos puedan imponer, pero no cabe duda que el reto es emocionante.



²⁷ En otro escrito publicado en los mismos años Cherchi Usai vuelve sobre la idea de la necesidad de un mayor intercambio de conocimientos entre las filmotecas y los conservadores de otras instituciones del patrimonio cultural (Paolo Cherchi Usai, «The Conservation of Moving Images», *Studies in Conservation*, vol. 55 (2010), 4: 250-257).

REFERENCIAS

- BAGROV, Peter. 2023. «Editorial». *Journal of Film Preservation* 109 (11): 3-6.
- BONNAUD, Frédéric. 2016. *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Barcelona: Fundación bancaria La Caixa/Turner.
- BROWN, Karen, Alissandra CUMMINS y Ana S. GONZÁLEZ RUEDA, eds. 2024. *Communities and museums in the 21st century. Shared histories and climate action*, Londres/Nueva York: Routledge.
- CAMPORESI, Valeria. 2021. «Still thinking it over: The history of cinema, global industries, and local film cultures, as viewed from Spain», *NECSUS_European Journal of Media Studies. #Futures*, n.º 10: 2-31.
- CHERCHI USAI, Paolo. 1999. *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Milán: Il Castoro.
- CHERCHI USAI, Paolo. 2010. «The Conservation of Moving Images», *Studies in Conservation*, vol. 55, 4: 250-257.
- CHERCHI USAI, Paolo, David FRANCIS, Alexander HORWATH y Michael LOEBENSTEIN. 2008. *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*, Viena: Filmmuseum Synema Publikationen, vol. 9.
- COSTA, Antonio. 1991. *Saber ver el cine*, Barcelona: Paidós.
- ERDOGAN, Nezih y Ebru KAYAALP, eds. 2023. *Exploring Past Images in a Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- FOSSATI, Giovanna. 2021. *Del grano al pixel. Cine y archivos en transición*, Madrid: Filmoteca Española.
- FRICK, Caroline. 2008. «Beyond Hollywood: Enhancing Heritage with the 'Orphan' Film», *International Journal of Heritage Studies* 14. n.º 4: 319-331.
- HOUSTON, Penelope. 1994. *Keepers of the Frame. The Film Archives*, Londres: BFI Publishing.
- LENK, Sabine. 2006. Collections on display: Exhibiting artifacts in a film museum, with pride», *Film History*, 18, 3: 319-325.
- LOUIS, Stéphanie. 2019. *La cinémathèque-musée. une innovation cinéphile au coeur de la patrimonialisation du cinéma en France (1944-1968)*, París: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- MORIN, Edgar. 2001. *El cine y el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- PAÏNI, Dominique. 2002. *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, París: Cahiers du Cinéma.
- PODDUBNYKH, Tatiana. 2015. «Heritage as a Concept through the Prism of Time», *Social Evolution & History*, vol. 14, 2: 108-131.
- STREIBLE, Dan. 2007. «The Role of Orphan Films in the 21st Century Archive», *Cinema Journal* 46, n.º 1: 124-128.



LA FILMOTECA CANARIA: MEMORIA VISUAL DE LAS ISLAS (2005-2023)

Josep Vilageliu

Realizador e investigador cinematográfico

jvilageliu@gmail.com

RESUMEN

Se propone aquí hilvanar un inventario de las diversas actuaciones de la Filmoteca Canaria durante los últimos años y desde varias perspectivas, en relación con su tarea primordial de salvaguarda del patrimonio audiovisual de las islas: en primer lugar, la filmoteca como objeto de estudio y de qué manera se han ido contando sus avatares, sus deficiencias y sus logros, a través de la prensa. A continuación, se describirá la parte material del proceso, el funcionamiento del archivo. En un tercer bloque se abordará la necesidad de rescatar todo tipo de materiales, más allá del cine profesional, mediante campañas de recuperación dirigidas a particulares. En el cuarto bloque se verá la filmoteca en relación con otras instituciones, las proyecciones de materiales recuperados, la edición de libros sobre cine canario y el archivo como lugar de encuentro y de investigación. Queda para el siguiente bloque un inventario de las donaciones y del hallazgo de filmaciones fruto de arduas pesquisas, que no pretende ser exhaustivo, pero sí representativo de la soterrada tarea de la filmoteca. Finalmente se plantea la pregunta «y ahora qué», en relación con el cine digital.

PALABRAS CLAVE: Filmoteca Canaria, cine canario, archivos filmicos, patrimonio audiovisual.

THE CANARY ISLAND CINEMATHEQUE:
VISUAL MEMORY OF THE ISLES (2005-2023)

ABSTRACT

We have tried to elaborate a starting inventory of the Canary Island Cinematheque activities over the last twenty years in relation with safeguarding audiovisual heritage of the Archipelago. We also deepen the functioning of the institution, pointing out some of its faults and identifying their successes and deficiencies. We had the opportunity to study the relationship between this film library and other cultural centers, the publication of books related to Canary Islands Cinema and the recovery of audiovisual materials, likewise donations and the creation of a film archive. Lastly, we have addressed our discussion to the future of digital cinema.

KEYWORDS: Canary Islands Cinematheque, Canary Islands cinema films archives, audiovisual heritage.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.02>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 23-53; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



LA FILMOTECA COMO NECESIDAD

Podría parecernos que la Filmoteca Canaria ha existido siempre, que lo más natural es que haya un archivo donde se guarde todo, desde las imágenes documentales de los comienzos del cine, los primeros largometrajes de ficción, los rollos Pathé Baby, 8 mm, Super 8 y 16 mm de los turistas y aficionados, hasta las películas caseras de cumpleaños y días de playa; pero no fue hasta mediados de los 80, exactamente el 3 de noviembre de 1984, cuando se consiguió, tras múltiples dificultades, aprobar su creación y que se pusiera en marcha, pasando a depender de la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias como Centro de Depósito Cultural.

En 1997, en unos cursos organizados por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, el Ayuntamiento de la misma ciudad y los multicines Agüere, con el nombre «Cien Años de Cine en Canarias», se empezó a considerar a la Filmoteca Canaria como tema de estudio. Dolores Cabrera Déniz dio una charla sobre la importancia del cine como patrimonio cultural de Canarias y de cómo la filmoteca se había creado precisamente para la recuperación y conservación de la cinematografía regional. Esta comunicación, junto a todas las demás charlas de aquellas jornadas que se prolongaron durante el mes de mayo, formaron parte de un dossier sobre cine canario que se incluyó en el n.º 182 de la *Revista de Historia Canaria*, publicado el año 2000.

Dolores Cabrera destacaba, entre sus objetivos: «investigar, recuperar y completar todo el fondo canario. Esto incluiría todo el material de 16 mm y Super 8» (Cabrera 2000, 357), al considerar que en dichos formatos se había hecho prácticamente todo el cine canario. Obvia, está claro, aquellos largometrajes silentes debidamente conservados en la filmoteca, y se centra en advertir que falta todavía un trabajo ingente para acometer la localización y datación del cine de aficionados que eclosionó en los años cincuenta, tuvo un impulso extraordinario en los setenta con el formato Super 8 y la utilización más minoritaria del 16 mm por algunos cineastas en su paso a la profesionalidad y con la constitución de pequeñas productoras (Ríos Producciones, La Mirada).

Otra de las funciones prioritarias de la filmoteca, apuntaba de nuevo Cabrera, consistía en la urgente publicación de «un catálogo lo más completo posible de todas las películas» (2000, 357). Esta necesidad de catalogar no solo sus fondos, fruto de su actividad de recuperación y del depósito voluntario de materiales audiovisuales, sino también aquellas obras de cuya existencia se tiene constancia, no dio sus frutos hasta el año 2004 con la publicación de un primer catálogo que recogía los rodajes cinematográficos en suelo canario desde 1896 a 1950.

Los primeros años de la filmoteca vinieron acompañados de críticas y comentarios de todo tipo. Tardó en despegar, se sucedieron varios responsables, se organizaron ciclos de películas, pero arrastraba carencias y no precisamente presupuestarias. El 3 de noviembre de 1999 *La Gaceta de Canarias* publicaba a toda página un artículo firmado por M.^a Luisa Pedrós, en el que se preguntaba a cuatro expertos sobre los problemas y el futuro de la Filmoteca Canaria, un texto cuyo significativo titular, «Luz que agoniza», señalaba la percepción que se tenía a fina-



les de siglo sobre el quehacer de un organismo creado para aglutinar, conservar y promocionar el material filmico de las Islas. El catedrático de Historia del Cine Fernando G. Martín señalaba que el origen de su irregular funcionamiento estaba en un mal planteamiento ya desde su creación, al dividirla en dos sedes, entre Las Palmas y Tenerife, con dos coordinadores en vez de un director, y afirmaba que los males «son exclusivamente de índole económico y organizativo». La productora Ana Sánchez-Gijón coincidía en «la inexistencia de una política audiovisual», y el cineasta Aurelio Carnero, tras un *mea culpa* por su responsabilidad en la génesis de la filmoteca, afirmaba que el presupuesto inicial de 60 millones de pesetas iniciales se había reducido a 20, tras el caos de los primeros años. Fernando G. Martín ya había vertido sus aceradas críticas en un artículo titulado «El desperdicio de la Filmoteca Canaria», publicado en el *Diario de Avisos* el 10 de marzo: la no idoneidad de la Casa de la Cultura para albergar la filmoteca (falta de espacio) en vez de optar por la adquisición del Cine Rex, como se había sugerido, o la decisión de primar la exhibición al mismo nivel que el archivo.

La creación había generado grandes expectativas en la prensa local, pues la Filmoteca Española se había comprometido a realizar de forma gratuita la restauración y las copias de seguridad de todas las cintas que se fueran rescatando, pero el convenio no llegó a firmarse nunca debido a «un exceso de regionalismo por parte del entonces Consejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Alfredo Herrera Piqué» (Cabrera 2000, 358). A pesar de ello, las relaciones entre ambas filmotecas siempre fueron cordiales, y cuando fue necesario los archivistas de la española acometieron la restauración de algunas de las joyas del cine canario, un minucioso trabajo que no podía realizarse en las Islas.

El pleito insular había creado un organismo bicéfalo, y a pesar de que cada una de las sedes tenía bien definidas las competencias, un área de Conservación y Archivo en Tenerife y una de Difusión y Documentación en Las Palmas, se desangraba en vanas discusiones sobre la autonomía de cada cual, desviándose del objetivo primordial por el que se había creado. En la equidistancia del reparto del presupuesto, ya no se invertía tanto en la recuperación y conservación del patrimonio cinematográfico sino en actividades complementarias o subordinadas a aquellas, como la difusión, por otro lado, necesaria, y la publicación de libros. Fernando G. Martín, en el artículo mencionado del *Diario de Avisos* del 10 de marzo de 1999, afirmaba que habían sido «más de diez años de giros en círculo, sin dirección, sin proyectos a medio y largo alcance, con ostentaciones y desvíos de dinero innecesarios».

Y sin embargo, tal como cuenta el propio Aurelio Carnero en «Un recipiente para los sueños» (Carnero 2011, 313-314), se siguieron localizando y restaurando películas esenciales de la historia del cine canario, se gestionaron acuerdos con la Filmoteca Española para un necesario intercambio en la búsqueda de materiales, se pudo proyectar *El reflejo del alma*, largometraje depositado en el laboratorio Fotofilm y adquirido por Filmoteca Española, con la asistencia de familiares y personas que habían participado en él; se recuperó y proyectó también una copia de *Tirma* (Pablo Moffa, 1954) localizada en la Filmoteca de la Universidad de México. Luis Macanti localizó otra copia en blanco y negro en Roma, y no fue hasta 2006 que se pudo estrenar una copia en color en versión española, guardada en un búnker



de Cinecittá¹. Un sacerdote canario se trajo desde argentina una copia en 16 mm del largometraje *Alma canaria* (José Fernández Hernández, 1945), único ejemplar hasta que en 1994 se descubrió que Filmoteca Española poseía una copia en 35 mm². Con el nuevo siglo, se adquirió copia de uno de los pocos documentales que no dulcifican la realidad socioeconómica de las islas, el ácido *Ténérife* (Yves Allegret, 1932), «un film totalmente desconocido en España y reencontrado en los años ochenta junto a *La pomme de Terre*, del mismo autor, en los archivos du Film de Paris» (Martín 2004, 81).

Catorce años después de aquel encuentro de historiadores y críticos en La Laguna, se vio la necesidad de revisar el estado del cine canario en sus diversas manifestaciones: exhibición, festivales, cineclubs, producción y formación. Así, en 2011 se publicó una necesaria revisión crítica del cine en Canarias, una edición de Aurelio Carnero y José A. Pérez-Alcalde auspiciada por la filmoteca en colaboración con el Festival de Cine Internacional de Las Palmas de Gran Canaria. El último capítulo del libro está dedicado a la Filmoteca Canaria y sus autores, el propio Aurelio Carnero y Javier Gómez Tarín, dos de los miembros del colectivo Yaiza Borges que a partir de una comunicación en el Congreso de Cultura impulsaron la creación de la filmoteca, tras el hallazgo y la recuperación de las dos joyas silentes del cine canario, *El ladrón de los guantes blancos* y *La hija del Mestre*³.

Desde el rodaje de aquellas dos películas de ficción, tuvieron que pasar más de cincuenta años para que a unos «locos por el cine», como se definían los integrantes del colectivo Yaiza Borges, se les ocurriera que había que rescatarlas del olvido. Unas películas filmadas por otros enamorados del cine, producidas desde la iniciativa privada sin que los organismos oficiales se interesaran mínimamente por proyectos que no iban a contribuir a la promoción de las Islas.

¹ Localizando a los propietarios de los derechos y obteniendo los derechos para poder proyectarla, aunque posteriormente se tuviera que devolver la copia.

² Según la directora de la filmoteca, habría una segunda copia en 35 mm conservada en una antigua distribuidora sita donde hoy se encuentra el Centro Médico en Doctor Guigou. Sería un policía el encargado de entregar una saca con las bobinas junto a una caja con fotografías y programas de mano, antes de que la pala derribara el local.

³ Los rollos (excepto uno, precisamente el del baile donde se comete el robo) de *El ladrón de los guantes blancos* los encontró Carlos Teixidor en el sótano de la familia Rivero en La Laguna, y *La hija del Mestre* fue localizada siguiendo «una pista que abrió Saulo Torón» (Carnero 2011, 313), pues se sabía que una familia tenía guardada en su casa unos peligrosos rollos de nitrato, muy inflamable, que se suponía que podrían pertenecer a la película rodada en Gran Canaria en el barrio mariner de Las Palmas. Finalmente, el operador de cine citado «encontró los rollos dentro de una saca debajo del poyo de la cocina de la vivienda del dueño del cine San Cristóbal, el señor Díaz», tal como lo cuenta Luis Roca en el artículo «Saulo Torón en su Cinema Paradiso», publicado en *La Provincia* el 4 de septiembre de 2019.

HISTORIA(S) DE LA FILMOTECA

LA RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL CANARIO

La función más importante de la filmoteca debería ser la localización de películas rodadas en las Islas, sea por personas individuales o por productoras, tanto por canarios como por peninsulares o extranjeros de visita por el Archipiélago. Son muchas las imágenes del pasado recuperadas, pero todavía falta mucho por descubrir. Algunas de estas cintas se han encontrado en otras cinematecas, consultando sus catálogos, aunque existen muchas películas cuya producción o autoría es desconocida. En otros casos, se conocía la existencia de estas cintas, en poder de algún familiar que las ha guardado sin saber su importancia, y la filmoteca inicia la búsqueda y, en todo caso, su adquisición por medio de préstamo, compra o donación.

En 2005 la entidad se integró en la empresa Canarias Cultura en Red y se nombró a María González Calimano como nueva coordinadora, cuya prioridad iba a ser la recuperación del patrimonio audiovisual canario, reconduciendo la actividad del organismo hacia su función primordial. Ella misma explicaba, en una entrevista aparecida el 9 de mayo de 2005 en *El Diario de Avisos*, con motivo de su nombramiento, que «las películas se van deteriorando, las personas que tienen colecciones que nos pueden interesar fallecen y a lo mejor sus familias no prestan interés a ese material que termina en la basura». El objetivo estaría no solo en recuperar los materiales audiovisuales sino también carteles, fotografías, programas de mano, bandas sonoras, objetos de utillaje, maquetas y vestuario relacionados con las películas rodadas en Canarias. El periódico *El Día* también se hizo eco del nombramiento, mediante una entrevista de Raquel Arteaga el domingo 8 de mayo con el encabezamiento «La mayor parte del público de las Islas desconoce la labor que se hace desde la Filmoteca», y en la que destacaba el giro de las proyecciones públicas hacia un mayor conocimiento del patrimonio filmico canario, llevándolo a todo el Archipiélago.

Cinco años antes, en el nombramiento del anterior director de la filmoteca, el arquitecto Jorge Gorostiza, en una entrevista publicada en el *Diario de Avisos* el 25 de noviembre de 2000, señalaba la imposibilidad de recuperar el patrimonio audiovisual «porque se han perdido muchas cosas. Del cine mudo español se ha extraviado prácticamente todo. Y me temo que del cine que se ha rodado en Canarias, y el filmado por canarios fuera de aquí, también se ha perdido una buena parte. Por eso es urgente hacer una labor de recuperación de todo el material que existe en las islas, y del que está fuera de aquí». En cuanto a los problemas de espacio y de equipamiento, Gorostiza esperaba resolverlo muy pronto.

Sin embargo, en otra entrevista para *El Día*, el domingo 14 de agosto de 2005, María González Calimano afirmaba que «todavía no tenemos las condiciones para conservar», pues los sempiternos problemas materiales y logísticos todavía no estaban solucionados. El entusiasmo de los primeros días era sustituido por una mirada más realista, al describir las enormes dificultades en localizar un patrimonio audiovisual «disperso en archivos y colecciones de los cinco continentes».

Para resolver los problemas de espacio, en abril de 2008 se había barajado la posibilidad de ubicar el centro en el Cine Víctor, pues desde febrero de 2004 las



proyecciones de los ciclos de películas se llevaban a cabo en ese magnífico edificio, construido por el arquitecto José Enrique Marrero Regalado en 1954, aunque el 31 de diciembre de 2008 expiraría el contrato de alquiler. Antes de que se cumpliera el plazo, se disiparon las dudas y el viceconsejero anunció que se dejarían de proyectar las películas en esa sala, trasladándose sus actividades a los cines Renoir Price, mientras que el Víctor se vio abocado a un cierre que parecía definitivo.

El 3 de agosto de 2008 *La Gaceta de Canarias* publicó un artículo firmado por David Fuentesfría, con el titular «La Filmoteca aún busca sede», en el que González Calimano «reconoce que ha preferido reforzar el archivo a los ciclos», y añade que «ninguna otra sede parece buena aún para trasladar el centro». En cuanto a la cuestión de por qué se había perdido tanto material, afirma que «a la hora de demostrar un cine, las palas entran y acababan con los carteles, las películas y el resto del valioso material que pudiera haber dentro».

Pero todos estos propósitos seguían chocando con una insuficiencia presupuestaria. En 2016 se vio como solución que el organismo pasara a depender de la Dirección General de Patrimonio Cultural, por decisión de Miguel Ángel Clavijo, director general del mismo. Quizás de esta manera, confiaban desde la filmoteca, se podría relanzar la labor de investigación que no se había detenido a pesar de las dificultades, una forma de admitir que el equipo material con el que se contaba (ordenadores antiguos, programas obsoletos, falta de espacio) no se había renovado. Además, el personal en ese momento era insuficiente para hacer frente al incremento de las tareas de archivo y catalogación, así como para afrontar el acelerado aumento de solicitudes de imágenes de archivo para nuevas producciones que venía aparejado a las nuevas políticas de ayuda al audiovisual canario.

Uno de los mayores problemas a los que se enfrentaban era el estado del patrimonio cinematográfico, películas en 35 mm en su mayor parte, que se amontonaban en el almacén del salón de actos de la Casa de la Cultura, así como el fondo canario albergado en un camerino del teatro. Muchas de las películas todavía no se habían catalogado y permanecían guardadas dentro de sus latas, dejando que la humedad y el calor degradasen los celuloideos. Además, el traslado del fondo era perentorio, pues iban a dar comienzo las obras de adecuación del salón de actos, por lo que se enviaron de inmediato al Archivo Histórico Provincial, ubicado en La Laguna. Este traslado, sin embargo, complicó la gestión de la filmoteca, pues los materiales quedaron repartidos entre ambos archivos, el celuloide en Patrimonio y lo videográfico y digital, así como las filmaciones no profesionales en 8 mm, Super 8 y Pathé Baby, en la Casa de la Cultura, y el personal de archivo debía trasladarse de un sitio a otro para su labor de catalogación, lo que se uniría a los retrasos burocráticos en la petición de permisos para el uso de los materiales de archivo, cuestiones que se fueron resolviendo paulatinamente. Faltaba un escáner para digitalizar 8 mm y Super 8, así como impresoras, programas adecuados a las nuevas tecnologías y, sobre todo, personal especializado, como sigue sucediendo en la actualidad.



La prensa insular se ha ido interesando por los avatares de la filmoteca y ha ido dando cuenta de los progresos en la adquisición del patrimonio audiovisual. Así, *La Gaceta de Canarias* del viernes 1 de febrero de 2008 destacaba que «el proyecto iniciado en 1984 ha permitido archivar más de 3500 títulos de película y un amplio material cinematográfico de índole isleño». Con el título «Otro tesoro público» y la fotografía de una de las piezas más antiguas que pueden admirarse en el pequeño museo de una de las salas de la filmoteca, un proyector portátil, se hace un inventario de los aparatos más antiguos donados por particulares durante estos años: además de las dos cámaras, un proyector y un aparato de duplicado de películas fabricado en Alemania, que pertenecían al productor y director canario José González Rivero, el pequeño museo ofrece a los estudiantes que lo visitan antiguos proyectores de Pathé Baby, 8 mm, 16 mm y 35 mm; moviolas y empalmadoras de 8 mm y Super 8; diversas cámaras de Super 8; proyectores de cine para niños, como el Cine Nic, el Cine Exin y Minimovies, que resumen una historia del cine desde la tecnología.

El Día del 18 de abril de 2008, en un artículo de una columna, destacaba que la filmoteca había ampliado su archivo documental durante los últimos tres meses, con más de 180 películas familiares en 8 mm y Super 8 mm, filmadas en Lanzarote, Gran Canaria, La Gomera y Tenerife durante los años sesenta y setenta, cuyo valor testimonial era indudable, por la profunda transformación acaecida en las Islas durante las últimas décadas. En el mismo artículo se destacaba la donación por parte del distribuidor y exhibidor cinematográfico Francisco Melo Sansó de cinco largometrajes, entre ellos dos de los hermanos Marx. En realidad, estos artículos suelen ser las notas de prensa que la filmoteca se encarga de hacer llegar a la prensa. Esta misma noticia aparecía también en *La Provincia, Diario de Las Palmas*.

En el mes de agosto del mismo año varios periódicos se hicieron eco del incremento de sus fondos en un 30%, alcanzando la suma de 3000 películas, 800 de ellas relacionadas con las Islas.

El 15 de marzo de 2015, el periódico *Infonorte digital.com* se interesaba por el resultado de la campaña de recuperación de materiales audiovisuales y resaltaba que en el último año se habían digitalizado cerca de 300 bobinas con imágenes antiguas cedidas por instituciones, cineastas y particulares. Destacaba el hallazgo de 85 bobinas de la cineasta aficionada Nieves Lugo, la mayoría filmadas con una cámara Pathé Baby entre los años veinte y cincuenta, así como en 16 mm; las 62 bobinas en 16 mm y 8 mm pertenecientes a la familia Leacock, y las 82 bobinas de la familia de Juan Fernández del Castillo de los años cincuenta.

En esta página web, se informaba de las donaciones de material cinematográfico, en 2014, procedentes de instituciones, organismos, productoras y particulares, entre las que destacaba la cesión de más de 300 carteles de las películas que se habían proyectado en el Festival de Cine Internacional de Las Palmas en todas sus ediciones, pero también del incremento de solicitudes de imágenes custodiadas por la filmoteca, peticiones que llegaban de investigadores de varias universidades y de cadenas de televisión, procedentes no solo del territorio nacional sino también de Alemania, Brasil y Francia.



Para llegar al archivo hay que cruzar la puerta principal de la Casa de la Cultura, en la calle Comodoro Rolín, y bajar unas escaleras hasta la planta baja, donde se ubica, además, una sala de exposiciones y el salón de actos. A través de las ventanas de la sala del archivo, se puede contemplar la arboleda del parque de La Granja, uno de los pulmones de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife.

Los materiales se reciben en este espacio, llegando en distintos formatos de procedencia diversa. Sería ideal que todas las producciones audiovisuales que se realizan en el Archipiélago o fuera de las islas por productoras o personal canario pudieran ser depositadas en él, pero tan solo algunas están obligadas a hacerlo. Para el resto de producciones, aquellas que se han realizado de modo independiente, el depósito de sus obras se realiza de manera voluntaria y son pocos quienes lo hacen, pues no entienden que haya necesidad de ello.

A su llegada, se escanea el alta del depósito y se incorpora a la base de datos del archivo. El documento contiene un número de registro, el nombre del autor o de la productora y el de la persona que ha hecho el depósito, indicando claramente dónde se ubicará el material audiovisual. Si se trata de una obra digitalizada, se abre una carpeta que contendrá el alta del depósito, el vídeo y todos los documentos que lo acompañen, que pueden ser fotografías, carteles, *trailers*, *storyboards*, etc.

En 1987 finalmente se estableció, después de muchas reuniones y otras tantas promesas de la Administración, el régimen de concesión de subvenciones para las obras cinematográficas y videográficas a realizar en Canarias. En la orden publicada en el BOC n.º 76, del 12 de junio, se establecía que las productoras debían depositar una copia a la Filmoteca Canaria, en el plazo de tres meses a partir del montaje de la misma. Además del Gobierno de Canarias, a través de la Consejería de Industria, tanto el Cabildo de Tenerife como el de Gran Canaria convocarán ayudas anuales a la producción. Para que las empresas cinematográficas y audiovisuales canarias puedan acogerse a los incentivos fiscales derivados del régimen fiscal especial de Canarias deben inscribirse en el Registro de Empresas y Obras Audiovisuales, dirigido a las personas físicas o jurídicas que realicen actividades cinematográficas o audiovisuales de producción, de distribución y de exhibición, así como laboratorios, estudios de rodaje y doblaje, industrias técnicas para la producción y postproducción, o empresas de material audiovisual, entre otras⁴.

⁴ Existen dos tipos de Certificados, el Certificado Canario de Obra Audiovisual y el Certificado de Producción Audiovisual. Para el primero de ellos, las coproducciones audiovisuales tendrán la consideración de producciones canarias siempre que la aportación del productor canario supere el 20 por ciento del coste de la misma; además, deberá incluir al menos un elemento considerado creativo: un actor o una actriz en papel principal, un actor o una actriz en papel secundario o una persona técnica especializada y con residencia o domicilio fiscal en Canarias como jefe o jefa de equipo. Las producciones deberán tener un mínimo de dos semanas de rodaje en interiores o exteriores en las Islas Canarias, salvo que por circunstancias, debidamente justificadas, no pudiera cumplirse este requisito (Decreto 88/2019). En cuanto al Certificado de Producción Audiovisual, la obra que opte

La llegada de nuevas obras audiovisuales genera una gran expectación, sobre todo si se trata de joyas escondidas (todavía quedan algunas, sin duda) y otras cuya existencia se ignoraba. Todo ello supone un flujo constante de información que va llenando discos duros y ocupando todo el espacio disponible.

Pero el trabajo en la sala de archivo no termina aquí. Todo lo que entra tiene que archiversse, para que se sepa quién ha hecho la entrega, con la datación, autoría de la obra y lugar donde se archiva; así como catalogarse en una base de datos lo más exhaustiva posible con la relación de los contenidos.

Esto es de suma importancia, porque en paralelo a este flujo de entrada existe un flujo de salida bajo demanda, que precisa de un conocimiento pormenorizado de los materiales depositados. El principal peticionario de imágenes es la Televisión Canaria, pero también la ingente cantidad de productoras que trabajan para

al mismo deberá estar producida por empresas audiovisuales inscritas en el Registro de Empresas Audiovisuales de Canarias y tener domicilio social y sede en la comunidad autónoma de Canarias, o por empresas audiovisuales que operen en Canarias mediante establecimiento permanente y que actúen en régimen de coproducción con al menos una empresa audiovisual canaria inscrita en dicho Registro. En cuanto a las coproducciones, en este caso, además de un actor o actriz, deberá incluir nueve personas técnicas con residencia fiscal en el Archipiélago, pertenecientes a un mínimo de cinco equipos de trabajo distintos. Las filmaciones en interiores o exteriores deberá realizarse entre 11 y 18 días. El espectacular aumento de producciones foráneas que se ruedan en las islas, acogidas a los incentivos fiscales, ha incrementado el número de obras archivadas. Su importancia patrimonial es muy variada, desde películas o series rodadas en exteriores hasta otras de animación, al existir en Canarias productoras con personal isleño que colaboran en producciones internacionales. Su interés en este caso es más bien escaso, la constatación de que en las Islas hay una industria que proporciona trabajo a animadores canarios. En cuanto a las producciones internacionales, puede ocurrir que en las escenas rodadas en el Archipiélago apenas llegue a identificarse algún elemento, tanto natural como urbano, debido a la utilización de cromas gigantescos que recrean paisajes imaginarios y enmascaren los propios. Y aunque la acción transcurre en otros países, siempre hay elementos reales identificables, a pesar del empeño del equipo artístico en falsear los lugares, caso de la tercera temporada de *Jack Ryan*, donde el aeropuerto de Los Rodeos pasa por estar en Malasia y la Punta del Hidalgo, perfectamente reconocible, se hace pasar por un paisaje de Tailandia. En la última de la saga *Bourne*, el barrio de La Alegría se convertía en una ciudad griega, y en la de Stallone la acción transcurre en Méjico, con exteriores del Puerto de la Cruz, Taco y de otros lugares de la isla. En cuanto a las productoras insulares, la necesidad de buscar nuevos mercados ha impulsado la coproducción con otros países, existiendo filmaciones realizadas fuera de las Islas. Es paradójico que las producciones extranjeras rueden en suelo canario mientras que las productoras locales se van fuera y tanto unas como otras reciben la misma consideración como obras canarias. De todas maneras, esta necesidad de huida, quizás propia del isleño, puede rastrear en los comienzos del cine en Canarias, pues Rivero quiso que la acción del primer largometraje canario, *El ladrón de los guantes blancos*, sucediese fuera de Canarias. Acogiéndose a la necesaria credulidad del espectador para disfrutar de una ficción, convirtió La Laguna en una campiña inglesa. El cine es, después de todo, cine, y nadie piensa en un futuro donde el paisaje y el paisanaje haya cambiado tanto que tengamos necesidad de volver a las películas antiguas para saber de dónde venimos. Menos mal que, a pesar de los desvelos de Rivero por engañarnos (y bien que se debería divertir él), hay paisajes reconocibles, rincones del ayer que dan gozo verlos cien años después.



ella, especialmente ahora que los programas sobre el pasado isleño están teniendo una mayor aceptación, caso de series como *Canarias misteriosa*, que precisa de fragmentos de noticiarios o de películas, documentales antiguos o imágenes caseras de aficionados en incluso crónicas de los muchos visitantes que han recorrido las Islas por puro placer. Este es un trabajo no reconocido, que precisa de un archivo en condiciones, y especialmente de un trabajo de catalogación de todo el material que se recibe. La solicitud de materiales puede ser muy específica, por ejemplo, la imagen de un cuchillo canario, la romería de un año determinado, etc., o más generales, como imágenes de una isla en una década determinada.

Dentro de esta política de recuperación de materiales, la filmoteca es consciente de que muchas familias, pero también instituciones de todo tipo, guardan sus propios materiales audiovisuales sin preocuparse por las condiciones óptimas de conservación. Las películas se van deteriorando, con los años se oscurecen y el color se degrada, las bandas magnéticas de sonido son quebradizas y el sonido se hace inaudible. Sin embargo, los rollos de 8 mm y Super 8 mm al cabo de 60 o 70 años se mantienen mejor de lo que se creía en su momento, y desde luego mucho mejor que el material grabado en cintas de VHS o Betamax durante los años ochenta y noventa.

Si se espera demasiado es posible que las películas grabadas en vídeo no puedan reproducirse ni por lo tanto transferirse a otro formato para su conservación. Las cintas miniDV, posteriores a aquellas, o incluso las que en su día se procuró salvarlas pasándolas a un DVD, también se hallan en riesgo. La continua renovación tecnológica, desde el vídeo U-Matic y Betacam, más profesionales, hasta el formato digital, así como la aparición de nuevas aplicaciones que leen los diferentes formatos, incrementa el riesgo de pérdida de los datos al ir quedando obsoletas. En la sala de archivo de la filmoteca, el mantenimiento óptimo de los antiguos reproductores garantiza migrar las cintas a los nuevos formatos y así poder archivarlas, ya digitalizadas, en discos duros.

También puede suceder que tras la muerte del cineasta o autor de las filmaciones, las cintas hayan quedado olvidadas en una caja junto a otras pertenencias, y sus familiares más cercanos ignoren el valor de las mismas o incluso no sepan que existen. En cuanto a las instituciones, tienen en su poder la grabación de eventos relacionados con su actividad; recitales de poesía, presentación de libros, conciertos, entrega de premios y todo este material, de una utilidad relativa durante un tiempo, puede resultar importante al cabo de los años, cuando esta actividad es un recuerdo lejano y sus protagonistas ya hayan desaparecido. Incluso las películas caseras, aquellas filmadas en los cumpleaños o durante las vacaciones, se convierten en la huella de un pasado remoto, un fragmento de felicidad que interpela al espectador futuro, cuando las costumbres son ya otras. Los concursos de mises, por ejemplo, pueden resultar arcaicos cuando una nueva sensibilidad haya erradicado este exacerbado culto a la belleza femenina, de la misma manera que la pelea de gallos, en otro tiempo tan viva, se nos antoja ahora una costumbre bárbara. Y no obstante, quien grabó aquellas sanguinarias peleas con sus correspondientes apuestas seguramente lo hizo con la seguridad de llevarse a casa una pincelada del exotismo de tierras lejanas, tan cercanas al continente africano.



La Filmoteca Canaria potenció la campaña de recuperación en 2005, dirigida a particulares, familias e instituciones interesadas en depositar parte de sus recuerdos y poner aquellas cintas a buen recaudo. Para evitar suspicacias, se advertía de que no se trataría tanto de donarlas como de asegurarse su conservación, salvaguardando la propiedad intelectual de las mismas mediante contrato. Asimismo, se les aseguraba que los propietarios serían consultados en el caso de que la filmoteca o cualquier otro organismo considerase proyectarlas o de que se pudiesen utilizar en algún proyecto audiovisual.

La campaña iba destinada a personas que tuvieran en su poder películas antiguas, ya fuese en 35 mm, 16 mm, 8 mm, Súper 8 mm, 9,5 mm (Pathé Baby), no importaba si se trataba de ficción o documental, si eran cintas *amateurs* e incluso de carácter familiar. En la nueva política de recuperar todo tipo de documentos relacionados con el cine se buscaban programas de mano, carteles o revistas. Muchas personas que guardan este tipo de materiales filmicos no son conscientes de su importancia, no imaginan que la vida cotidiana que ellos han recogido con la cámara pueda tener interés para los investigadores del futuro pues ilustran adecuadamente un contexto concreto. Costumbres, ritos, celebraciones, estos íntimos actos sociales reflejan y muestran la vida y cultura de una determinada época, son testimonio de nuestra historia y, como tal, demasiado valiosas para no participar en la salvaguarda de nuestro patrimonio cinematográfico.

El Cabildo de Gran Canaria se sumó en 2009 a la iniciativa con «Comparte tus recuerdos», una campaña propia de recuperación de material filmico, con la coordinación de la FEDAC –Fundación para la Etnografía y Desarrollo de la Artesanía Canaria–, el Servicio de Cultura del Cabildo de Gran Canaria y la Filmoteca Canaria. En el III Encuentro del Patrimonio Audiovisual de Gran Canaria, celebrado del 27 al 31 de octubre de 2014, el Ayuntamiento de Teror se unió a la campaña, así como otros municipios de la Isla. En el mes de septiembre de 2019 lo hacía el de Ingenio, tal como podemos leerlo en *Infonorte Digital*, el viernes 13 de septiembre, donde se indica que desde su inicio ya se habían digitalizado 1051 películas: 513 de 8 mm; 440 de Super 8; 94 en formato digital y 4 de 16 mm. Gran Canaria Espacio Digital es quien gestiona y supervisa la recepción de los filmes y su distribución en su página web.

Aunque la campaña de recuperación podría considerarse como exitosa, la entrada de la ingente cantidad de materiales ha ido llenando las estanterías y los armarios que cubren la mitad de las paredes del archivo. La otra mitad la ocupan las moviolas, magnetoscopios, ordenadores y escáneres, y apenas dos personas, repartidas entre el Archivo General, en La Laguna, y el archivo de la filmoteca, deben hacer frente a las demandas externas de información, a la recepción de los materiales entrantes y a su archivo. La llegada de una gran cantidad de cintas de vídeo ha dejado para más adelante la digitalización y catalogación de las mismas y es imprescindible contratar a más personal para llevar a cabo todas estas tareas al haberse incrementado de un modo considerable el volumen de los materiales a tratar.



Frente al desinterés generalizado en España por el cine subestándar, un grupo de personas amantes del cine, reunidos alrededor del Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, decidieron organizar bimensualmente un encuentro de historiadores de todas las regiones del país para poner en común las experiencias de recuperación e inventario de «producciones familiares o de aficionado, amateurs o personales e independientes (alternativas, marginales, etc.) así como las publicitarias, científicas, educativas, industriales, institucionales, político-sociales, etc.» (Ruiz 2004, 15). El primer encuentro tuvo lugar del 28 de noviembre al 4 de diciembre de 2002 y se puso de manifiesto la falta de estudios sobre lo no profesional, más volcados hacia el cine industrial y a los festivales de cine. Había que delimitar el campo de lo familiar y lo *amateur* y conceptualizar mejor el espacio independiente, alternativo o marginal, así como el cine experimental y de vanguardia. Los ponentes debatieron la importancia de los miles de cintas que han capturado distintas realidades a lo largo de los años cineastas anónimos o poco conocidos, y entre las que se incluyen las llamadas películas industriales, esenciales para conocer la evolución de la técnica y de la industria desde la invención del cine, filmadas en fábricas que quizás ya no existan o hayan sido modernizadas. El equivalente a estas cintas podría ser el cortometraje que rodó el joven Richard Leacock en la hacienda familiar, sobre el proceso de recolección y comercialización del plátano en 1935, cuando todavía tenía 14 años. Años después, se convertiría en uno de los mejores documentalistas del cine directo.

En la comunicación «Cinema Rescat, una asociación al servicio de la recuperación del patrimonio cinematográfico», publicada en las *Actas del III Encuentro de Historiadores*, se contaba cómo en 1995, en unas jornadas sobre el estado del patrimonio audiovisual en España, organizadas por el historiador Joaquim Romaguera, un grupo de personas había decidido constituir una asociación de «recuperadores y recuperadoras de cine» (Soler 2005, 283) para el rescate de películas marginales, ante la inoperancia de la Filmoteca de Catalunya, que no había iniciado la reclamada campaña de recuperación del patrimonio audiovisual —una campaña que no se puso en marcha hasta dos años después—. La asociación no pretendía erigirse en una filmoteca paralela, sino que su objetivo era acelerar el proceso de rescate y «custodia» de los materiales, propiciando la colaboración entre la labor de las instituciones y la sociedad civil, pues consideraban que la intervención de Cinema Rescat, con sedes en Baleares, Andorra e incluso Madrid, podía llegar más lejos en la búsqueda de esas películas olvidadas gracias a la red de contactos que poseían. Esta historia recuerda los desvelos del grupo de «locos por el cine» de la Asociación Yaiza Borges que, una década antes, habían emprendido esta labor de rescate en Canarias e impulsado la creación de la Filmoteca Canaria.

La presidenta de Cinema Rescat, autora de esta comunicación, pone como ejemplo a la Filmoteca Valenciana al poner en marcha, en 1991, la campaña «Nitrato 2000», «dotada de personal para dedicarse plenamente a ello, soporte en los medios de comunicación y dotación económica para la restauración posterior de las imágenes recuperadas» (Sole 2005, 284), dando en la diana al subrayar la importancia



del aspecto económico. La Administración, aun consciente del valor del patrimonio audiovisual, seguía destinando una partida económica insuficiente con la excusa continuada de carecer de presupuesto para ello.

Otro plan exquisito de recuperación fue el emprendido por el Ministerio de Turismo i Cultura del Govern d'Andorra, con soporte de la UNESCO e integrado en el programa Memorias del mundo 2000-2002. La campaña dio comienzo el 31 de octubre de 2000 y culminó con la edición en 2005 de un *pack* de 5 DVD de 20 a 25 minutos, tres de ellos con películas *amateurs*, otro dedicado a la montaña y a las actividades deportivas y el último con imágenes familiares de escenas cotidianas, siguiendo el ritmo de las estaciones –desde las fiestas navideñas hasta el retorno a la escuela al comienzo del otoño–, así como un montaje a partir de las imágenes de 400 películas de particulares de entre los años 1930 y 1980. La campaña se inició con un *spot* publicitario en la televisión local durante los primeros tres meses de ese año, así como anuncios en la prensa, entrevistas y artículos de opinión. De esta forma se confeccionó un listado de las posibles películas a recuperar y se dispuso de una línea telefónica exclusiva para atender las dudas e informar cómo y dónde se debían entregar los materiales.

En otra comunicación, publicada asimismo en las *Actas del III Encuentro de Historiadores*, «La recuperación del cine no profesional en Tarragona: el trabajo de la UIC», se describen las líneas de investigación de la Unitat d'Investigació del Cinema de la Universitat Rovira i Virgili, surgida en 1995, y que consistieron en una previa investigación documental (vaciado documental y hemerográfico), otra oral y una postrera visual (recuperación y catalogación). Si la primera y la última son afines a todas las filmotecas, resulta muy interesante el objetivo de obtener testimonios de los cineastas mediante entrevistas, lo que incluiría a empresarios, trabajadores y personas vinculadas con la gestión y explotación de los cines, así como a espectadores (Suárez 2005, 293).

En el II Encuentro participó Javier Gómez Tarín con una comunicación sobre las películas coproducidas por el Yaiza Borges y TVE en Canarias, mientras que en el III Encuentro Josep Vilageliu leyó la ponencia «Del Super 8 a la imagen digital: normativos y heterodoxos frente a la revolución tecnológica», donde se buscaban paralelismos entre dos movimientos que surgieron gracias a los avances tecnológicos, los tomavistas compactos del Super 8 y las cámaras digitales, dos explosiones, la primera limitada, de apenas una década, la actual en expansión, que desestabilizaron el sereno discurrir de la toma de imágenes.

EL CINE *AMATEUR*

Tras la publicación del primer catálogo del cine canario, transcurrieron ocho años hasta que en 2012 se publicó un segundo, «Rodajes en Canarias 1951-1970», que recogía todas aquellas obras de las que se tenía constancia, filmadas en las siguientes dos décadas, y en las que ya aparecían películas *amateurs*. En estos momentos, se está elaborando un tercer catálogo con todas las producciones, en celuloide y vídeo, hasta el año 1991.



La primera asociación de cineastas aficionados a nivel estatal tuvo lugar en 1935 y el Cine Club Canarias de Las Palmas se adscribió a la Federación Española de Cine Amateur, tal como recoge Isabel Dierckx (2000, 51), pero habrá que esperar hasta el año 51 para que se convoque el primer concurso de Cine Amateur de carácter documental, organizado por el lanzaroteño David J. Nieves, también en Gran Canaria. En Tenerife, durante esa década, se reunieron unos cuantos aficionados rodando varias películas con el sello Tomatoes Film M.L.R., las iniciales de su impulsor Manuel Luis Ramos. En 1960, en La Palma, Jorge Lozano VandeWalle puso en marcha la Asociación de Cine Amateur Palma Films.

Será, además, en los años sesenta cuando empiecen a brotar tímidos certámenes y festivales, sobre todo en la provincia de Las Palmas, aunque el número de participantes fuese limitado. En los mismos años surge en Tenerife un pequeño grupo de *amateurs*, la UCALA (Unión de Cineastas Amateurs de La Laguna), que documentarían con sus cámaras de 8 mm la vida social lagunera. Eduardo Charif, uno de los impulsores del grupo, capturaría con una planificación precisa el incendio de la iglesia de San Agustín y Enrique de Armas retrató con humor un concurso de camareros en la calle Herradores.

La aparición de los tomavistas de Super 8, que ya no se tenían que abrir para invertir los rollos con el riesgo de que la luz quemase la emulsión, dio el impulso definitivo al despegue del cine *amateur* con la incorporación de más aficionados. En Tenerife se constituyeron la Asociación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA) en diciembre de 1973, acogida en el seno del Círculo de Bellas Artes, y al año siguiente los *amateurs* de Las Palmas se agruparon en la Casa de Colón, mientras que en Lanzarote se constituyó la Asociación Lanzaroteña de Cine Amateur (ALCA) siguiendo el ejemplo de los tinerfeños, gracias a la pasión de Teo Ríos en su empeño por agrupar a todos los aficionados de Canarias. El cine *amateur* documental de esta década tiene un gran valor patrimonial, los cineastas eran conscientes de estar recogiendo con su tomavistas el final de una época, a las puertas de una transformación radical de la economía y de la sociedad. Con el fin de la dictadura de Franco se abrían las puertas a la modernidad. Hasta ese momento, era el noticiero del NO-DO el único medio que documentaba los acontecimientos políticos y sociales isleños. El NO-DO era la única referencia de lo que podía ser un documental y tras la muerte del dictador una parte de los cineastas se desvincularon de la ATCA para crear una precaria asamblea de cineastas independientes canarios, cuyo deber histórico consistía en desvelar la realidad escamoteada buscando nuevas formas cinematográficas para abordar lo real. A finales de los setenta algunos cineastas crearon pequeñas productoras e iniciaron el camino de la profesionalidad, apoyándose en la publicidad y en encargos institucionales.

El catálogo en construcción está precisamente intentando salvaguardar la memoria de todas estas filmaciones, algunas de ellas ya desaparecidas, otras en paradero desconocido, a partir de la documentación existente y de recortes de prensa de la época, muy interesada en reflejar las polémicas en torno al cine que periódicamente se proyectaba no solo en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife o en la Casa de Colón en Las Palmas, sino en los ciclos y proyecciones por pueblos y barrios de las Islas, que los propios cineastas asumían como una necesidad vital. Localizar



todas y cada una de estas cintas, terminar el proceso de digitalización, archivarlas y catalogarlas con rigor es una prioridad ahora mismo. Algunos de estos films fueron telecinados hace años, con un resultado poco satisfactorio: saltos de la imagen debido a empalmes ya deteriorados y un retardo de la luz en los cambios de escena, por lo que es necesario digitalizarlos otra vez en 4K por medio de los nuevos aparatos que escanean la imagen fotograma a fotograma.

EL RESCATE DEL CINE DE LOS SETENTA

No es hasta bien entrado el siglo XXI, a partir de 2005, que la Filmoteca pone su foco en la recuperación del cine rodado en 8 mm y en Super 8 durante los años sesenta y setenta. Y es que antes de preocuparse por los cortos de los cineastas aficionados, había que descubrir el paradero de películas anteriores, las que tras su estreno habían quedado injustamente olvidadas y ahora forman parte de la historia del cine de Canarias.

Cuando la filmoteca se puso en marcha, habían transcurrido setenta años desde aquellas azarosas imágenes de un operador desconocido de la productora Gaumont que, habiendo recalado en el puerto de Las Palmas, rumbo seguramente a Sudamérica para recoger vistas y acercarlas a un público europeo ávido de noticias de más allá del mundo, se enteró de una efímera erupción del Chinyero y decidió aprovechar las escalas en ambas islas para tomar algunas imágenes. Desde el rodaje de los dos largometrajes de la época silente, de los desvelos del productor lagunero González Rivero con la ilusión de crear una industria del cine en Canarias, habían transcurrido también sesenta años de olvido. Y así, poco a poco, se fueron rescatando los rollos de las escasas películas que jalonan nuestra historia local del cine. Una historia en la que brillan los documentales de Gaumont y de Rivero.

El desconocido operador de la Gaumont nos había regalado las mejores escenas cotidianas de la vida en Gran Canaria y Tenerife de los años diez, Rivero quiso emular a aquellos operadores que exploraban el mundo en una operación más modesta, acercando la vida cotidiana de las Islas a los propios canarios. Con esta idea en mente rodó sus *Revistas de Asuntos Tinerfeños* una década más tarde.

Pero en aquel año inaugural de 1984 estaba todavía fresco el recuerdo de las películas de los *amateurs*, sus autores todavía nos podrían haber hablado de sus desvelos, de su concepción del cine, de su amor por las imágenes. Quizás permanecía abierta la herida de aquel cisma entre los que reivindicaban el placer de filmar frente a la necesidad urgente de los disidentes, los autodenominados cineastas independientes, por reflejar las ruinas del mundo real que se asomaban tras el fin de la dictadura. O también pesaba un sentimiento de fracaso, el de unos y el de otros, obligados a colgar las cámaras y observar el advenimiento del vídeo, celebrado por unos y denostado por la mayoría. O también influiría el descrédito de la palabra *amateur* frente a lo industrial. El cine mayoritariamente realizado por aficionados apenas tenía valor, eclipsado por los pesos pesados, las piezas de caza mayores, el drama folclórico *Alma canaria* (Juan Fernández Hernández, 1945), la epopéyica *Tirma* (Paolo Moffa, 1954), la melodramática *El reflejo del alma* (Máximo Alviani,



1957) o la idealizadora *Mara* (Miguel Hermoso, 1958), fallidos intentos de acercarse a la canariedad desde fuera.

El rastro del interés por los artesanos del Super 8 puede seguirse de manera intermitente. Se realizan proyecciones, aunque nunca en el formato original, en diversas instituciones y festivales, como en el Ateneo de La Laguna, cuando en marzo de 2005 se realizó un homenaje al equipo Neura—formado por Fernando Puelles, Juan Puelles y Alberto Delgado—, que había añadido desenfado y experimentación en los estrenos en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En esta ocasión se proyectó el delirante largometraje *Vamos a desenmascarar al padre Manolo, bueno, vamos*, de una hora de duración, rodado en el año 1975. Lo que no se cuenta en el artículo de *La Opinión* del 14 de marzo de 2005 es que un problema técnico impidió proyectar la segunda mitad de la película.

En el mes de mayo de 2007, se proyectó el cortometraje *Arar, sembrar, esperar* (Antonio Rosado y Damián Santana, 1976) en el Conservatorio de Música de Las Palmas de Gran Canaria, para conmemorar el 30 aniversario del *Manifiesto de El Hierro*, leído el 5 de septiembre de 1976. Más significativas fueron las proyecciones en festivales. En su edición de 2006, el Festivalito de La Palma organizó un homenaje al cineasta local Jorge Lozano VandeWalle, al mismo tiempo que se publicaba uno de los *Cuadernos de Filmoteca Canaria* dedicado a su extensa obra, con entrevista, análisis de alguno de sus films y diversas remembranzas.

Al año siguiente la filmoteca publicó otro cuaderno, esta vez una pequeña historia de lo *amateur* en la provincia de Las Palmas, abarcando desde 1960 hasta 1985, escrita por el documentalista Boris W. San Juan, que incluía una relación de los cineastas y sus obras. La ausencia de la datación de las películas, también presente en *El cine en Canarias*, de Carlos Platero, el primer libro dedicado al cine del Archipiélago, se debía probablemente a las dificultades de localización de las bobinas, de las cuales no existen copias.

En el mes de abril, en la 8.ª edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, el Foro Canario organizó junto a la Filmoteca Canaria el ciclo «Cineastas. Una mirada al cine amateur canario de los 70», con la proyección de 12 títulos de realizadores de Tenerife, Gran Canaria y La Palma, digitalizados por la Filmoteca Canaria, seguido de un coloquio con algunos de los realizadores de la época. Durante el festival, también se realizó un homenaje al documentalista gran-canario Martín Moreno (*Canción del Nublo, Teide Gigante, Gran Canaria*, 1946).

La primera edición de la prestigiosa muestra internacional de cortometrajes *Tenerife Shorts*, organizada por José Cabrera, tuvo lugar en el TEA en el mes de septiembre de 2013. La sesión inaugural consistió en una retrospectiva de cortometrajes canarios producidos entre los años 1974 y 1986, subrayando con ello la importancia al cine de estos años. El público que llenaba la sala se sorprendió con la calidad e interés, casi cuarenta años después, de *La crónica Histórica* (Equipo Neura, 1974), *Los barrancos afortunados* (Josep Vilageliu, 1974), *Sexo Quemado* (Miró Mainou, 1975), *La tarjeta de crédito* (colectiva, 1977) y *El fotógrafo* (Luis Sánchez-Gijón, 1983). Todos los cortometrajes habían sido digitalizados por la Filmoteca Canaria a partir de los originales en Super 8 y del telecine en Betamax de la producción de Yaiza Borges rodada en 16 mm.



El Festival de cortometrajes Tiempo Sur celebró el 11 de septiembre de 2021, en Puntagorda, un homenaje a Roberto Rodríguez con una exposición de fotografías y la proyección de dos cortometrajes filmados en el norte de La Palma, *Pueblo en flor* (1977) y *El último molino* (1975). Por su parte, la Filmoteca Canaria había emprendido la restauración y digitalización de su extensa obra en junio de 2007, un fondo de sesenta bobinas en 16 mm y 125 en Super 8, la mayor parte rodadas en la isla de La Palma y que forman parte del fondo Blaauboer-Rodríguez Castillo, fruto de un convenio entre la filmoteca y el Cabildo de La Palma. De Jan Blaauboer se conserva un montaje de las Islas Canarias filmado entre los años 1953 y 1954 en 16 mm. En 2020 se decidió subir estas filmaciones a YouTube. Por otra parte, el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, del Puerto de la Cruz, dedicó una sesión al cine de los años setenta en 2023, dentro de este empeño meritorio de recorrer la historia del cine en Canarias mediante ciclos anuales, debates y proyecciones de determinadas películas con la presencia de los directores a lo largo del año.

En los últimos años, a medida que el interés por el cine aficionado de los setenta ha ido extendiéndose, algunos cineastas han ido cediendo sus películas de Super 8 a la filmoteca para su digitalización. En un artículo publicado en el *Diario de Avisos*, el 18 de abril de 2007, se informaba de «la recuperación filmica de Martín Rivero, David J. Nieves, Damián Santana, Antonio Rosado, Jorge Lozano VandeWalle, Juan Orlando de la Fe, Heriberto de la Fe, Tomás Gómez Soutullo, Ramón Ascanio Togores, Juan Negrín, Antonio Casanova, Félix González de la Huerta, Josep Vilageliu, y del pintor Teodoro Ríos, entre otros».

Otros cineastas han ido cediendo sus cintas de Super 8 han sido Juan Puelles, quien cedió las películas del equipo Neura, además de las que rodó en el Instituto de Güimar con sus alumnos; el grupo Splash de Gran Canaria; cineastas de la Asociación de Cineastas Amateurs de Lanzarote y de otros aficionados; la productora *amateur* Tomatoes Films y el grupo UCALA, ambos de La Laguna. David Delgado San Ginés aportó los cortometrajes de 8 mm y 16 mm de José Hernández Moralejo rodados en los años setenta y ochenta, Manuel Tauroni los documentales sobre algunos barrios de Santa Cruz de Tenerife, los hermanos Ríos sus primeros cortos de ficción *amateurs*. Otros cineastas se resisten aún a entregar sus preciadas cintas, como Alfonso Siliuto, no siendo hasta el 2023 y ya con 94 años de edad, que ha dado su visto bueno para su digitalización. Algunas de las cintas recuperadas tienen el valor añadido de ser películas rodadas por artistas como Pepe Dámaso y Miró Mainou, así como películas en las que aparecen artistas como César Manrique, Óscar Domínguez o Cristino de Vera.

Pero no todo el cine de los años setenta en Super 8 se ha podido salvar. De algunos filmes sabemos que ya no existen, destrozados tras tantos pases, como *Informe, la economía canaria* (Francisco Mangas, 1976). Durante las tareas de investigación del catálogo, se ha llegado al conocimiento del título y el nombre del realizador de algunos cortos, pero se desconoce quién ha participado, cuál es el tema y su duración. Se ignora el paradero de algunos de los cineastas aficionados y otros, alejados del mundo del cine, ni siquiera saben dónde pueden estar sus cortometrajes. *Mujer y tierra*, el único corto que dirigió el escritor y hombre de teatro Alberto Omar en aquellos años, se quedó en manos del actor Antonio Abdo, fallecido recién-



temente. De Fernando H. Guzmán faltan algunos de sus cortos, quizás se quedaron extraviados en la casa del técnico de sonido Diego García Soto, que estaba intentando restaurarlos, pero tanto el uno como el otro murieron hace ya unos años, pero las pesquisas continúan. No hay duda de que seguir la pista de las películas olvidadas tiene mucho de emocionante.

En el 2022 se localiza y digitaliza el único corto del equipo Neura que faltaba, *Santo barranco*, filmado en 1975, un encargo del Colegio de Arquitectos sobre el proyecto para urbanizar el barranco de Santos. Fernando Puelles, con su título de arquitecto recién estrenado, se esmeró en realizar un cortometraje que llevara al absurdo tal tarea y, por consiguiente, que el Colegio de Arquitectos encerrara el corto en un armario bajo llave. Como era de esperar, solo se tuvo que localizar el armario donde se había escondido la bobina.

EL CINE DOMÉSTICO

Además, existe lo que se conoce como cine familiar o casero, filmaciones que tan solo pretenden capturar breves momentos de felicidad, vacaciones, cumpleaños, la llegada de los Reyes con sus regalos, excursiones, etc., donde las escenas se suceden en el mismo orden con que se han filmado.

La Filmoteca Canaria se integró en la Red de Cine Doméstico en mayo de 2015, durante el III Encuentro para la Creación de un archivo Común de Cine Doméstico organizado por la Filmoteca de Extremadura. Para llevar a término su objetivo de rescate del cine otro, se pusieron en marcha diversos proyectos en todo el territorio nacional. Además de la Filmoteca Canaria, también participaron Minichaplin (Andalucía), Cefihgu-Guadalajara (Castilla-La Mancha), Miradas Domésticas en Filmoteca Castilla y León, Home Movie Day Salamanca (Castilla y León), Cinema Rescat, Unitat d'Investigació del Cinema de la URV (Catalunya), La Mirada de los Extremeños-Filmoteca de Extremadura (Extremadura), Proxecto Socheo (Galicia), Home Movie Day Vitoria (País Vasco) y Memorias Celuloides (Región de Murcia).

El IV Encuentro tuvo lugar en la Carpa del Museo Arqueológico del Puerto de la Cruz, el 13 de octubre de 2017, para celebrar el «Día Internacional del Cine Doméstico», con la proyección de imágenes del Puerto de la Cruz, a partir de un gran número de bobinas filmadas por aficionados, tanto locales como de turistas peninsulares y europeos, entre los años cincuenta y setenta. A estas jornadas acudieron representantes de los diferentes proyectos que integran la Red de Cine Doméstico.

El Home Movie Day había nacido en los Estados Unidos en 2002 por iniciativa de un grupo de especialistas en archivos fílmicos con la idea de sensibilizar a la población sobre la importancia de guardar las memorias fílmicas privadas. La Filmoteca Canaria se sumó a la celebración en 2013, las proyecciones se realizaron sobre paredes blancas del municipio lanzaroteño de Tegüise con acompañamiento musical en directo. Cada segundo sábado de octubre se fue celebrando en distintos municipios de las Islas, en Santa Cruz de Tenerife, Los Cristianos, Las Palmas de Gran Canaria, así como en Lanzarote y en La Graciosa.



El 27 de octubre de 2018, Día del Patrimonio Audiovisual, se organizó un maratón de 24 horas de películas caseras filmadas en todo el mundo, en el que se incluían imágenes tomadas por un matrimonio de alemanes en La Graciosa entre los años sesenta y setenta, quienes habían decidido quedarse a vivir en la Isla tras unas vacaciones.

LAS PROYECCIONES Y LA EDICIÓN DE LIBROS

La actividad recuperadora de la Filmoteca Canaria no puede abordarse de manera aislada. No se halla sola en el universo sino interconectada con todas las cinematecas del mundo. Al mismo tiempo, el patrimonio filmico que atesora debe abrirse a la sociedad. Para ello se realizan periódicamente proyecciones y se editan libros sobre nuestro cine. La filmoteca permanece abierta a estudiantes y a investigadores. Para llevar a término su labor, debe coordinarse con otras instituciones afines.

Organiza periódicamente proyecciones del material recuperado, bien con motivo de la restauración de algún film importante o bien aprovechando el día del Patrimonio Audiovisual, con un montaje de fragmentos de cintas de todas las épocas, desde el cine mudo hasta finales de siglo. Una secuencia de imágenes que acerca a los espectadores a la transformación de lugares, a la evolución de las fiestas populares, a los cambios en el vestir, o a la paulatina disminución del suelo agrícola sustituido por urbanizaciones, hoteles y campos de golf. En La Laguna se realizan proyecciones periódicas en el aniversario de ser nombrada ciudad Patrimonio de la Humanidad, que suelen incluir las escasas imágenes de la ciudad de *El ladrón de los guantes blancos*, documentales sobre las fiestas religiosas (Corpus, Semana Santa) y populares (Romería de San Benito), así como fragmentos de cortometrajes de Fernando H. Guzmán, Teo Ríos, Enrique de Armas y Eduardo Charif, que son delicia de los espectadores, y suelen finalizar con un debate con historiadores.

En marzo de 2010, colaboró con el *Festival de Cine de Las Palmas* y se proyectaron las películas restauradas de Pepe Dámaso: *La umbría* (1975), *Réquiem para un absurdo* (1979) y *La rama collage* (1988). Y en octubre del mismo año, en colaboración con el V Festival de Cortos de La Orotava, se reestrenó el documental *Ténérife*, rodado por Yves Allegret en 1932.

En noviembre la Filmoteca Canaria se sumó a la celebración del 50 aniversario de la inauguración de la estatua del Padre Anchieta en La Laguna, una obra del escultor brasileño Bruno Giorgi. *La Opinión de Tenerife* del 27 de noviembre de 2010 se hacía eco del acto, celebrado en la Sala de Cámara del Teatro Leal, con la proyección de cintas de los años cincuenta recuperadas por la filmoteca cinco años antes, filmadas con una cámara de Pathé Baby. En el debate posterior participaron María Nérida Rancel, vicerrectora de Relaciones Universidad y Sociedad; el arquitecto Fernando Beautell Stroud; el escultor Tomás Oropesa; y el presidente de la Asociación de Vecinos del Centro Histórico de La Laguna.

En mayo 2011 se proyectaron los cortos documentales de Roberto Rodríguez en el Espacio Canarias de Madrid, así como de la película *Tirma*, con el objetivo de acercar el cine canario a los espectadores de la capital. Durante el mismo



mes se celebró en el Teatro Leal de La Laguna un homenaje al cineasta aficionado Enrique de Armas, con la presencia de su director y la proyección de algunos de sus cortos documentales en 8 mm rodados en La Laguna.

Al año siguiente, el Espacio Canarias dedicó el mes de enero al colectivo Yaiza Borges, con el ciclo «Locos por el cine», la consigna con la que se autodefinían, que se iniciaba con la proyección del mediometraje *Anabel off Side* (colectiva, 1979) y finalizaba con *The end* (1986), y que incluía las películas que coprodujeron con TVE en Canarias en los años ochenta, el largometraje *Bajo la noche verde* (Vilageliu 1985) y algunos cortometrajes de sus integrantes. En este mismo mes se presentó el libro sobre cine canario coordinado por Aurelio Carnero y José A. Pérez-Alcalde, editado por la filmoteca y el Festival de Las Palmas.

En junio del mismo año se proyectaron imágenes filmadas por la familia Nieto, desde las más antiguas de 1915 filmadas en Pathé Kok (28 mm) hasta la década de los sesenta, en las sedes de exhibición de la Filmoteca Canaria, el cine Renoir en Tenerife y el Teatro Guiniguada en Las Palmas.

Asimismo, en 2022, para celebrar el Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, la Filmoteca organizó una proyección especial con dos cintas recuperadas: *La Fox en Canarias* (Ben Miggins, 1925) y *A pesar de todo* (1926). La Unidad de Patrimonio del Instituto Canario de Desarrollo Cultural (ICDC) participó en la organización, bajo el título 'Nuestro patrimonio, nuestro futuro'. Este tipo de proyecciones se realizan con acompañamiento de piano. En esta ocasión fue el compositor Jonay Armas quien interpretó dos piezas compuestas por él mismo.

El interés museístico por el cine canario ha sido muy tardío, pues no fue hasta 2022 que se decidiera incorporar un cortometraje en una exposición artística. El corto de ficción *Los barrancos afortunados* (Vilageliu 1975) se exhibió durante tres meses en el TEA Tenerife Espacio de las Artes y posteriormente en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, dentro de la exposición «Concretos» sobre arquitectura, comisariada por Gilberto González, quien descubrió el corto en la Filmoteca Canaria, y Pablo León de la Barra.

También se siguen editando libros, aunque en menor cantidad, sobre cineastas isleños. Además de los sucesivos catálogos que la filmoteca ha ido elaborando durante los últimos años, en enero de 2005 sacaban la tesina de Alberto Guerra sobre la trayectoria del colectivo Yaiza Borges. En diciembre del mismo año se presentaría el libro *Los cine-clubes Universitario y Náutico (1953-1969)*, de José A. Pérez-Alcalde, dentro de su colección Cuadernos de Filmoteca. En 2006, dentro de la misma colección, aparecería uno sobre el cineasta palmero Jorge Lozano VandeWalle, con un análisis de Emilio Ramal Soriano sobre la película *Aysoraguan* (1981) y otro de J. Vilageliu sobre *El salto del enamorado* (1978). En 2007 se publicó el libro *Martín Moreno. El eterno cineasta*, de Boris W. San Juan, y en 2009 *El sueño del Monopol: Francisco Melo Sansón*, de Luis Roca Arencibia. En abril de 2011 se presentó *El cine en Canarias. Una revisión crítica*, en el Festival de Cine Internacional de Las Palmas de Gran Canaria, y en el mes de diciembre de 2018, en el Teatro Guiniguada, el libro *La isla interior*, de Luis Roca, en un homenaje a Dunia Ayaso, que había fallecido en 2014.

El exiguo presupuesto destinado a las actividades de la filmoteca ha obligado a diversos autores a buscarse la vida para publicar estudios sobre el cine canario,



como la edición de la tesis de Atala Nebot sobre los hermanos Ríos por la editorial Kinnamon en 2023, o a dejar su trabajo en la biblioteca de la universidad, como la tesis de Domingo Sola *Como el ojo en el corazón del poeta. El fenómeno cinematográfico en Canarias durante el último cuarto de siglo XX (1975-1998)*, de obligada lectura para quien le interese la historia del cine canario durante estos años. Otros investigadores, como Teresa Rodríguez Hage, Enrique Ramírez Guedes, Luis Roca, Claudio Utrera o José Díaz Bethencourt, entre otros, publican sus trabajos en revistas universitarias, en congresos e incluso en la prensa. Cada vez en mayor medida, muchos estudiantes de Historia del Arte realizan sus trabajos de grado o de máster sobre cineastas canarios o sobre alguna etapa de la historia de nuestro cine.

LA FILMOTECA CANARIA. UN FONDO PARA LA INVESTIGACIÓN

El fondo audiovisual que atesora cualquier cinemateca del mundo es un poso de cultura y de historia cuyo interés no se limita al conocimiento de la historia de la comunidad, sino que constituye una fuente de datos primordial para los investigadores de cualquier disciplina.

Recordemos que, a finales de siglo, Isabelle Dierckx y Katia García, dos investigadoras belgas, se interesaron por las Islas Canarias y pasaron muchas horas en la sala de Archivo de la Filmoteca Canaria visionando películas. En el año 2000, el Ateneo de La Laguna publicó el resultado de su estudio en uno de los Cuadernos de Cine, con el ambiguo título «Cine Canario...» un espacio abierto». Isabelle Dierckx, en el prólogo, explicaría que quería viajar a Tenerife «para enfrentar los clichés con los que se presentan las Islas Canarias en los folletos turísticos difundidos en nuestros países fríos, deseé consultar esas otras imágenes del archipiélago con el fin de encontrar, a través de ellas, su especificidad cultural» (Dierckx 2000, 31). El libro se ha convertido en un referente, pues además de establecer una «Cronología Fundamental del Cine Canario (1896-1998)», se plantean en sus páginas varias cuestiones, tanto temáticas como estéticas, de las películas visionadas. La colonización y la emigración serían las preocupaciones de los cineastas isleños, según las autoras. Al mismo tiempo, detectaban la ausencia en la pantalla de la sociedad insular contemporánea, una interesante cuestión que debería tenerse en cuenta en el estudio de las obras posteriores. Lógicamente, solo pudieron ver las películas depositadas en la filmoteca, de ahí la importancia de enviar una copia de todas las películas que se rueden en el Archipiélago.

La investigación no solo produce artículos y libros, también obras audiovisuales. Raúl Jiménez Pastor y Manuel González Mauricio utilizan parte de sus imágenes, así como las de los documentales de Rivero Films, también recuperados en su mayor parte, para la realización de una película documental sobre el cineasta lagunero, a partir de la minuciosa investigación de Fernando G. Martín y de Benito Aroza, *Ciudadano Rivero. La Rivero Film y el cine mudo en Canarias*, publicada por el Ayuntamiento de La Laguna en 1997.

Otros realizadores dialogan con las obras del pasado, asumiendo su importancia. En *Quemar las naves* (2018), Macu Machín revisaba las imágenes rescatadas



de *La hija del Mestre*, acercándolas al cine de la modernidad, mientras que Dailo Barco, en *Archipiélago fantasma* (2017), indagaba en los pliegues de *El ladrón de los guantes blancos*, encontrando extrañas coincidencias entre la realidad del rodaje y la ficción representada, incidiendo en el contexto político de la época. Eduardo Díaz, por su parte, deconstruye la película de Rivero y organiza la pantalla mediante la multiplicación de unas imágenes que dialogan entre sí, en *El sueño del ladrón*, estrenada en el Festival Internacional de Las Palmas de Gran Canaria en 2023.

COLABORACIONES CON OTRAS ENTIDADES

En noviembre de 2004 se presentaría, en el Centro de Arte Juan Ismael, un proyecto de recuperación y catalogación de grabaciones y películas realizadas por aficionados, a través de un programa de colaboración con la Consejería de Cultura del Cabildo de Fuerteventura y la puesta en marcha una campaña de recuperación de grabaciones realizadas en la Isla. En el mes de noviembre 2010 se promueve otra similar en Lanzarote mediante la colaboración entre la Filmoteca Canaria y el Cabildo Insular de dicha isla.

Es importante igualmente la colaboración con otras entidades en relación con el hallazgo y salvaguarda de imágenes de las Islas, como es el caso de la cesión del fondo Jan Blaauboer-Roberto Rodríguez por parte del Cabildo de La Palma, o las cintas rescatadas y digitalizadas por la filmoteca y que ahora pueden verse en el portal Memoria de Lanzarote. *La Provincia* del 23 de agosto de 2021, bajo el titular «La memoria visual de la isla, a un clic», resaltaba que en el portal podían verse imágenes inéditas rodadas en 1925 por la Fox, a partir de los descartes de un documental del que no se conserva copia, así como las once filmaciones etnográficas del cineasta *amateur* Jan Blaauboer entre 1952 y 1954, filmaciones de la isla extraídas de varios documentales, como el film *Les îles Canaries*, de 1959, y de los noticieros del NO-DO que conserva la Filmoteca, y las cintas de cineastas *amateurs* de la Isla, más de 130 en el momento en que se escribió el artículo. Además, el proyecto de rescate Memorias de Lanzarote, gestionado por el Centro de Datos del Cabildo Insular, anima a los ciudadanos a ceder fotografías antiguas y cualquier otro tipo de materiales audiovisuales.

El Festival de Cine de Lanzarote, a su vez, puso en marcha la sección «La Destiladera. Lanzarote revelado» en 2018, con la proyección y subida a plataformas digitales de parte de este material, cuyo objetivo ha sido «localizar, conservar, analizar y difundir las antiguas películas domésticas que fueron filmadas en Lanzarote y en Canarias durante décadas», según se puede leer en su web en un proyecto independiente relacionado de alguna forma con la filmoteca, similar a Cinema Rescat. La Destiladera organiza proyecciones y promueve el debate, al poner su énfasis en el análisis de las imágenes relacionándolas con su contexto, animando a los espectadores que identifiquen los lugares y las personas, la mayoría ya fallecidas, amigos o parientes, que aparecen en el discurrir de las imágenes.



La colaboración entre las filmotecas es necesaria al hallarse muchos documentos audiovisuales repartidos en varios lugares. En general, cuando se localiza un filme, se pide una copia en el formato original para custodiarlo en el lugar de origen. Por ejemplo, el Arxiu de So i de la Imatge del Consell de Mallorca, gracias a la colaboración entre la Filmoteca Canaria y la Filmoteca Española adquirió y restauró la película *El hombre de Baleares* (André Hugon, 1924), a partir de un nitrato aparecido milagrosamente en la cabina de proyección del cine Atlante, ya derruido, de La Orotava.

En 2014 nuestra filmoteca junto a la catalana y la Cooperativa Agrícola del Norte de Tenerife SAT Fast. colaboraron para la restauración del nitrato original en 35 mm del documental *Tenerife* (1934), producido por la productora catalana Cultura Films, con vistas impresionantes del puerto de Santa Cruz con los veleros anclados, los parques y las calles vacías de coches, el tranvía de la calle Castillo, retazos de la vida ciudadana, una excursión del Casal Català al monte de La Esperanza, y una serie imágenes de las labores del campo fotografiados con mucho gusto. La restauración se llevó a cabo en los laboratorios Iskra de Madrid, especializados en este tipo de materiales.

En otras ocasiones se aportan imágenes para la confección de otros materiales. Así ocurrió con el documental *Diarios del exilio*, que Filmoteca Española proyectó el domingo 27 de octubre de 2019 en Madrid, realizado a partir de imágenes cedidas por varias comunidades autónomas, así como de la Cinética de México, con motivo del 80 aniversario del final de la guerra civil. La Filmoteca Canaria aportó filmaciones domésticas del médico y político grancanario Juan Negrín, presidente del Gobierno republicano durante la Guerra Civil, depositadas en la Fundación que lleva su nombre en Gran Canaria, que habían sido ya digitalizadas en las Islas. También se incluyeron imágenes recuperadas de las películas familiares de David J. Leacock, empresario británico afincado en Gran Canaria, rodadas en su casa de Guía y que incluían paisajes de Gáldar, antes de ser apresado por liberal durante los primeros años de la dictadura, y posteriormente liberado gracias a las gestiones del Consulado.

En 2019 Filmoteca Canaria colaboró en una iniciativa que reunía a especialistas de otras para debatir sobre los escasos documentos filmicos que se conservan realizados en España durante los primeros catorce años de la invención del cinematógrafo. El encuentro tuvo lugar en la de Cataluña los días 29 y 30 de octubre, proyectándose obras anteriores al año 1910.

Todas estas actividades, con ser tan importantes, permanecen en la sombra. A pesar de la presencia de la filmoteca en distintos foros, de los continuos artículos aparecidos en los medios, de los libros que ha ido publicando, de las visitas de estudiantes, de las proyecciones de los materiales recuperados tanto en sus propias sedes de exhibición como en centros culturales, institutos y ayuntamientos, existe un desconocimiento general sobre la función de nuestra filmoteca y de sus logros, e incluso de la propia existencia de un cine canario. La edición de los libros es limi-



tada, el número de proyecciones resulta insuficiente, el interés de los políticos más bien escaso.

Y a pesar de todo...

HALLAZGOS, FONDOS Y DIGITALIZACIONES

En la entrevista a María González Calimano, en *El Día* del 14 de agosto del año 2005, la periodista se interesaba por las películas cedidas por la familia del cineasta aficionado Agustín Espinosa Barroso. Se trataba de varias bobinas de Pathé Baby y 8 mm, las primeras impresionadas en los años veinte y las de 8 mm filmadas por él y por su hijo, Agustín Espinosa García, entre los años cincuenta y sesenta, incluyendo imágenes del incendio de la casa Teobaldo Power en la plaza de la Candelaria, una visita a Tenerife de la escritora Dulce María Loynaz, escenas familiares de la artista Maud Westerdahl junto a su hijo, tomas del Real Club Náutico, una excursión al Teide, la voladura de la cantera de La Jurada y el emplazamiento con mucho boato de la escultura del Padre Anchieta en la rotonda de la autopista del Norte en La Laguna.

En febrero y marzo de 2007 se digitalizaron, aproximadamente, 50 rollos de películas caseras en 8 mm y 16 mm, rodadas por el expresidente del Gobierno Juan Negrín durante su exilio en los años cincuenta, con viajes a México, Cuba, Estados Unidos, Inglaterra, Francia y el norte de África. Su nieta, Carmen Negrín, guardaba muchas de ellas en su casa de París, y su otro nieto, Juan Negrín, las tenía en California, donde reside.

En agosto del mismo año se adquirió, por fin, una copia del documental *Ténérife* (Yves Allegret 1932) comprada a la Gaumont Pathé Archives. Unos años antes, en 1994, ya se había proyectado en el Cine Víctor para que este corto, olvidado por la historia del cine, fuese conocido por el público canario. En febrero de 2008 se recuperaron dos cortometrajes de ficción de los años cincuenta: *Asesinato en el Hotel Hamilton* (Manuel Luis Ramos 1958), con guion de Efidio Alonso, y *La esperanza de la proa*, de la productora de cine *amateur* Tomatoes Film M.L.R. (iniciales de Manuel Luis Ramos).

Son interesantes también las donaciones de distribuidores e incluso de operadores de cine. En abril de 2009, el distribuidor y exhibidor Melo Sansó cedió 5 largometrajes, entre ellos una copia de *Cantando bajo la lluvia*, además de 180 películas de Super 8 y 8 mm. El caso de Saulo Torón es especial, pues además de operador era coleccionista, y su hijo Javier donó 88 largometrajes en 35 mm, entre ellos *Campanadas a medianoche* (Orson Welles, 1965), *Los desesperados* (Miklos Jancsó, 1966), *La gran bouffé* (Marco Ferreri, 1973), *El techo* (Vittorio de Sica, 1956) y *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), así como 5 medietrajes, uno el noticiero NO-DO y otro el documental *Cómo se vive en el Sahara*, que seguramente proyectaba para los empleados de la compañía explotadora de minas de fosfatos en El Aaiún, donde trabajó varios años.

En enero 2010, Miguel Curbelo cedió, entre otros materiales, una bobina con escenas cotidianas filmadas en la playa de Las Canteras en 1915 con una cámara



Pathé Cok de 28 mm, que constituyen las imágenes más antiguas grabadas por un canario. La familia Navarro Nieto se dispone frente a la cámara como si posaran para una foto, con los niños en primer término y los adultos situados detrás a varios niveles para llenar el encuadre, escenificando la alegría mediante pasos de baile, saltos y risas. Unos años antes, se había localizado otra bobina de los hermanos Félix y Gustavo Nieto, fundador del diario *La Provincia* y presidente del Club Náutico de Las Palmas, depositada en la Filmoteca Española, gracias a la información del cineasta vasco Ramón Saldías.

El año 2015 está lleno de noticias sobre la cesión de fondos importantes, pertenecientes a diversas familias. Así, se digitalizaron las películas de Nieves Lugo, la primera mujer canaria en filmar con una cámara Pathé Baby la vida cotidiana de su época: escenas de bailes típicos, un temporal de mar, torneos de tenis y natación, los trabajos de la trilla o la recolección de miel. En un reportaje del Corpus Christi de La Orotava de 1933 se puede ver a los operadores norteamericanos de la Fox Film Corporation, durante el rodaje de *Fortunate Isles* para los noticiarios *Alfombras Mágicas*. En 1954 realizó el cortometraje *La sortija encantada*, filmado en La Orotava. Mezclada entre sus cortos, apareció una película comercial que ella habría adquirido para su solaz, cuyo título, *Moritz baila con Rosalía*, una bufonada de Romeo Bosetti filmada entre 1910 y 1912, no aparece en el catálogo de Pathé. Al no existir información sobre este corto, la filmoteca decidió digitalizarlo.

Se digitalizaron también las 62 películas familiares de 8 mm y 16 mm que constituyen el Fondo Leacock, dos de las bobinas filmadas en el norte de Gran Canaria y otras dos son copias de los documentales rodados por Richard Leacock, *Canary Bananas* (1934) y *Galápagos* (1938-1939).

El nieto de Juan Fernández del Castillo y Monje, abogado laboralista y concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, depositó en la Filmoteca 89 bobinas. Disponía de un tomavistas de 8 mm y en su ratos libres, durante los años cincuenta, filmaba las romerías, las fiestas de Mayo, las alfombras de La Orotava, excursiones al Teide, desfiles y corridas de toros, y nos ha dejado imágenes impresionantes de la plaza de la langosta de octubre de 1958.

También se digitalizó en 2014 una película filmada por el fotógrafo y arquitecto Carlos Schwartz en los años ochenta, sobre el Barrio de Los Hoteles, catalogado como Bien de Interés Cultural. La cámara de Schwartz capta la armonía arquitectónica de un barrio en peligro de desaparición que acogió a principios del siglo xx a los ricos propietarios de plataneras residentes en Santa Cruz, demorándose en la variedad y belleza de las verjas y en las bellas fachadas de arquitectura ecléctica e historicista.

También se digitalizó una filmación de la celebración del 1.º de Mayo en Las Palmas de Gran Canaria en los primeros años de la Transición, sin que se haya llegado a conocer su autoría.

Para conmemorar el día del Patrimonio Audiovisual, en octubre de 2023 se proyectó la versión recién digitalizada del cortometraje *Aparceros* (Jesús Almendros, 1972), una pieza clave del cine canario. Este documental ofrece, al igual que el de Yves Allegret en 1932, una mirada desgarradora sobre la realidad socioeconómica de Canarias, enfrentada a la mirada amable y complaciente de propios y extraños



sobre las denominadas como Islas Afortunadas. Ramón Saldías contó en el coloquio cómo con una cámara Arri de 35 mm se acercaron, de la mano del partido comunista, al poblado de chabolas autoconstruidas, donde malvivían los aparceros durante la zafra de tomate, sin solicitar la debida autorización que obligaba presentar el guion a las autoridades pertinentes. Se veían cabras, y las cabras estaban prohibidas en el cine, pues resultaban muy tercermundistas. Con el temor de que los encarcelaran, pidieron un permiso de exhibición que les fue negado. En un artículo de *El Día* del 14 de junio, firmado por Almudena Cruz, se relatan las azarosas circunstancias de la filmación: la productora vasca Ikastornfilms se había trasladado al sur de Gran Canaria para rodar un encargo publicitario, la zona turística se hallaba a pocos pasos de los barracones donde se hacinaban los trabajadores y decidieron reflejar sus condiciones de vida.

Junto a *Aparceros*, se proyectaron las imágenes de una manifestación de esos trabajadores en Las Palmas filmadas por Saldías a principios de los años ochenta, en la que simplemente pedían que se les pagara lo estipulado. Ramón Saldías se quedó a vivir en Gran Canaria y rodó un par de largometrajes, en especial el duro relato de los estragos del alcoholismo en *El camino dorado* (1979) y la película de culto *Karate contra mafia* (1981), digna precursora de las películas asiáticas con fondo de plataneras.

En los últimos años, varias productoras de vídeo muy activas durante los años ochenta y noventa, han ido cerrando sus puertas tras la jubilación de sus propietarios, dejando tras de sí multitud de trabajos publicitarios, vídeos documentales y programas para la televisión canaria, así como producciones dirigidas por cineastas canarios en los diversos formatos que fueron apareciendo en el mercado, 16 mm, vídeo U-Matic y Betacam. La donación de diversos y abundantes materiales ha incrementado en gran medida el número de cintas depositadas en el archivo, que deberán ser digitalizadas y debidamente catalogadas.

El colectivo Yaiza Borges, al poco tiempo del cierre de su cine, fue entregando material informativo de sus actividades, la revista *Barrido*, cartelera de las películas exhibidas, así como toda la documentación relativa al fallido proyecto de adaptación de la novela *Mararía*, que incluiría los sucesivos guiones de Lola Salvador. También se entregarían los mediometrajes producidos por el colectivo en coproducción con TVE en Canarias, algunos de los cuales figuran como los más importantes de la década de los ochenta, según la selección del crítico de cine Claudio Utrera en la web del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Los materiales se conservan en su versión Betacam pues, lamentablemente, el ente público se desprendió de todo el material de 16 mm al decidir pasarse al formato vídeo. Los originales se tiraron al fondo de un barranco, según algunas fuentes, mientras que otras voces sugieren que se depositaron en algún laboratorio de cine de Barcelona, de modo que quizás algún día puedan rescatarse de la ignominia comercial, origen de la pérdida de tantas joyas del séptimo arte. Solo se pudieron recuperar los copiones de trabajo en blanco y negro de *23F* (Aurelio Carnero, 1988) y de *El Fotógrafo* (Luis Sánchez-Gijón Cañete, 1986).

La Ríos Producciones ha depositado cintas de U-Matic, con documentales, publicidad, publlirreportajes y los documentales *Islas Canarias*; *El museo de don*



Virgilio; Tenerife; La Palma; La Gomera y El Hierro; Gran Canaria; Fuerteventura y Lanzarote; o Parque Nacional Garajonay I, II, III, entre otros trabajos, así como brutos de los documentales *El calado de Tenerife* y *El museo de don Virgilio*. Por su parte, La Mirada Producciones entregó en enero de 2022 copias y negativos de 35 mm de algunos sus cortos, como *La Ruleta* (Roberto Santiago, 1999), dos fotómetros para cine, piezas de la cámara Arri perteneciente al cineasta Fernando H. Guzmán y diversos objetos del cortometraje *La raya* (Andrés Koppel, 1997): dos quinqués, dos corbatas y diversos sombreros de época.

Papi Producciones, en cuyo pantagruélico fondo, 41 cajas llenas de centenares de cintas de vídeo U-Mathic y Betacam, se incluyen los múltiples trabajos de esta productora durante casi cuarenta años y que llegó a disponer de un plató inmenso en Finca España, un barrio de La Laguna, entregó desde videoclips, *spots* publicitarios para empresas (lencería, motos, ropa infantil, calzado, desfiles de tejanos, Escuela de Actores), y para el Cabildo, reportajes de regatas, vela, surf, esquí acuático, parapente, y escaladas en el Teide, conciertos de música, parrandas, esculturas en la calle, DVD de series de televisión (*Friends, Los grandes descubrimientos*), reportajes del Pozo de Los Padrones en El Hierro, imágenes de Cuba, obras en la autopista, Carnaval de La Palma, la Fiesta de Los Indianos, imágenes de El Pinar, la ermita y el faro, reportaje sobre usos y costumbres de Tegueste, los episodios del programa infantil para la televisión canaria *La chatarra mágica* de la productora Lasal, SAL (Javier Peña Pinto, 2000), tomas aéreas de la bahía del Duque, el Festival Sabandero, imágenes del Teide, Masca, Teno Alto, reportajes de Lanzarote (puerto de El Carmen, playa de Papagayo, Isla de Lobos) y de Fuerteventura (Molinos de viento, vistas de Jandía), la romería de Santa Cruz, la gala elección de la reina del Carnaval de La Palma, la Tertulia de Nava, el coso carnaval 97, teatro, danza de Elena Berthelius, moda en la calle, así como entrevistas a actores, música clásica en la Casa del Vino, etc. En todos ellos se mezclan másteres, repicados, repeticiones y cintas de prueba, a la espera de ser convenientemente digitalizados.

La caja 41 contiene cintas de cine canario de los años noventa, cortometrajes y documentales en los que la productora se había implicado de un modo u otro: imágenes del largometraje *La isla del infierno* (Javier Fernández Caldas, 1998), infografías de la productora Pixel, promociones del cortometraje de La Mirada *Mirando a Laura* (Ramón Santos, 1991), mezclas de sonido del corto *Frágil* (Javier Caldas, 1994), el documental *Primera exposición de esculturas en la calle* (Aurelio Carnero, 1995), el máster de *El Zorrocloco* (Aurelio Carnero, 1993), y el *making of* del largometraje *Piel de cactus* (Alberto Omar, 1998).

El oculista David del Rosario disponía de un laboratorio de vídeo en la misma planta de la consulta, en un edificio construido sobre el solar que ocupara el cine La Paz en los años setenta. Allí editaba los vídeos de las operaciones de retina para los diversos congresos a los que acudía. A través de su productora, Océano Producciones, realizó además *spots* y otros trabajos, colaborando en la edición del medimetraje *Ballet para mujeres* de Datana Films y Teatrostress en 1995. Tras su jubilación, ha entregado a la filмотeca vídeos en Betacam de sus trabajos, en los que se incluyen las operaciones de cirugía ocular.



La productora de Gran Canaria Videoimagen Canarias SL (VICSA) cedió 128 cintas de Betacam y una película en 35 mm, consistentes en su mayor parte en trabajos en la publicidad. El caso del productor Ángel Falcón es muy peculiar, pues se inició en esto del cine proyectando películas de 16 mm en centros parroquiales de Las Palmas. En los primeros años setenta puso en marcha una pequeña empresa de alquiler de películas de Super 8 mm para particulares y colegios. En el año 83 se asoció con el colectivo Yaiza Borges para producir el documental *Carnaval 1983*, bajo el sello Producciones AF-Yaiza Borges —una cinta que intentó infructuosamente vender en Alemania—. Poco tiempo después se asoció con el realizador Emiliano Cruz, realizando trabajos de publicidad y documentales en una productora que había registrado como Datana Films. Al poco tiempo, Falcón dio de alta su propia productora, Deimos Canarias Televisión, y tras varias desavenencias con los sucesivos socios creó PROIM, Productora Integral Multimedia, reconvertida en PROIM Canarias y finalmente en Canarian Film Production. El fruto de todas estas empresas constituye un fondo con multitud de cintas de U-Matic y Betacam y algunas películas en 16 mm, documentales de las islas, publicidad, pilotos para la televisión que no llegaron a buen puerto, uno sobre músicos (solo se rodó el primero, dedicado a Kike Perdomo), programas de cocina canaria, reportajes para el Cabildo y para el Gobierno de Canarias. De momento, Falcón ha entregado 4 másteres correspondientes a cuatro viajes a Cuba, 3 de la gira de Reynaldo Armas por las islas y otro de su gira por Venezuela, además de centenares de fotografías tomadas durante los viajes a Cuba, así como durante el rodaje del documental sobre la canonización del hermano Pedro en Antigua y en Roma, dirigido por el periodista José Chela.

¿Y AHORA?

Como ocurre con los buenos vinos, el valor de las imágenes se incrementa con los años, a medida que se van incorporando al pasado. En el presente continuo en el que nos esforzamos por vivir vamos reconfigurado aquello que fue, transformándolo en un relato. Las imágenes nos ayudan a recomponer los recuerdos, a estabilizarlos, los convertimos en una postal de colores. Ocurrieron muchas cosas, pero solo algunas, aquellas que guardamos en una cinta y vemos una y otra vez, se quedarán para siempre en nuestra retina. Lo demás desaparecerá en la bruma de las cosas olvidadas.

No nos interesan las imágenes que generamos ahora, las vemos en el instante en que son grabadas y las olvidamos de inmediato, sustituidas por otras imágenes del ahora mismo. El mundo genera tantas que no damos abasto, no podemos abarcarlas en su inmediatez. Como apenas generan emociones (no hay tiempo para ello), nuestra mente se deshace de ellas y no dejan huella. Nos llegan imágenes instantáneamente de todo el mundo y todo el mundo puede ver (tiene la posibilidad de verlas) aquellas que nosotros generamos, con un clic.

Imágenes que aparecen y se desvanecen. ¿Existirán dentro de algunos años, cuando alguien se acuerde de ellas y le interese verlas? ¿Las filmotecas, cuando estas imágenes estén maduras, podrán recuperarlas? Las películas de nitrato se desha-



cían, incluso algunas desaparecían dramáticamente pasto de las llamas. Se perdieron muchísimas, solo unas pocas se recuperaron con los años. Tuvo que transcurrir mucho tiempo hasta que alguien se acordó de ellas.

¿Qué pasará con el cine digital de hoy en día, un cine sin soporte material? Anteriormente, en cada fotograma, quedaba inscrita la huella de lo real, un rostro, un objeto o un paisaje cuya luz había impresionado la superficie fotoquímica del celuloide. Las imágenes digitales son tan solo datos que un programa decodifica, datos que pueden transmitirse a largas distancias. Con solo un clic, los datos dejan de existir.

Igualmente, años atrás, en la prensa se publicaban noticias de los estrenos, críticas de las películas y entrevistas con los directores y los actores. Ahora, la mayor parte de las noticias se publican en blogs y revistas digitales. Cuando cierra un periódico, desaparecen todos los artículos de la red y ya no se pueden recuperar. Cuando se quiera publicar el catálogo del cine digital, ¿podrán los investigadores encontrar los documentos necesarios para certificar por lo menos su existencia? Por todo ello, es más necesario que nunca que la(s) filmoteca(s) recuperen y archiven el material documental e historiográfico del ahora.

También Rivero rodó su largometraje de policías y ladrones desde su ahora, pensando tan solo en que gustara y se llenara la sala en el estreno para poder seguir haciendo películas, y seguramente no se le ocurrió que cien años más tarde nos seguirían asombrando sus imágenes coloreadas de una ciudad de principios de siglo. Pero los cineastas del ahora ruedan un corto y al poco tiempo se les ha olvidado cuándo y en qué circunstancias lo realizaron. Ni siquiera certifican en los créditos finales el lugar y el año de producción, no sea que un festival se lo rechace por tener más de dos años. Los suben a las plataformas y los guardan en la nube, creyendo que quedarán allí para siempre. Otros cineastas, en cuanto creen haber conseguido un nombre, borran aquellos primerizos que rodaron en sus comienzos.

La filmoteca, preocupada por recuperar las cintas más antiguas, va dejando para luego el inventario del hoy. Confeccionar el catálogo 1922-1969 fue relativamente sencillo, abordar el catálogo 1970-1991 es ya una empresa tremendamente complicada, están ahí los centenares de documentales y cortos de ficción (los menos) de los esforzados superochistas, desperdigados entre varias islas. De algunos directores se conoce (casi) todo, pero de otros no se sabe nada. Y están los rollos que se filmaron y no llegaron a convertirse en un corto, filmaciones de todo tipo, muchas de ellas familiares, pero también de materiales que el cineasta consideró que no tenían la calidad necesaria, los desechó, pero ahora resultan imprescindibles para saber un poco más de aquella época. Y están los descartes, las tomas que no se utilizaron, apedazados de cualquier manera y enrollados en las pequeñas bobinas que el laboratorio reenviaba con el material revelado y que los *amateurs* guardaban como un tesoro. Pero los cineastas del ahora, ¿guardan estos recortes, las tomas rechazadas, los montajes previos y que nunca verán la luz? Quizás algunos se salven de la irremediable papelería, del clic definitivo, olvidados en un disco duro.

No podemos olvidarnos del divorcio actual entre los cineastas del ahora y la filmoteca de los restos del pasado. Solo se entrega, y no siempre, aquello que es obligado. Del resto, ni se les ocurre. Para qué, se preguntan. Y así se van perdiendo



centenares de pequeñas obras, ¿para qué guardarlas si no fueron seleccionadas en ningún festival, si ya se estrenaron y la sala se llenó (o no), si ya las he subido a YouTube y he tenido mil visitas? Y es verdad que algunos de los muchos festivales que se prodigan por las Islas han acabado subiendo todas las películas presentadas, y se pueden ver en abierto por años y en diversas categorías. ¿Para qué entonces la filmoteca? Y lo cierto es que la filmoteca, ahora mismo, no tiene ni el personal ni el espacio reservado en la nube (a falta de presupuesto), para poder ir subiendo los cortos si alguien, al entender la importancia de enviar una copia de su filme, los enviase al archivo con la facilidad de un clic. Pero enviar el corto, con lo fácil que es, tampoco es suficiente. El corto genera otros documentos, un guion, un *planning*, un *story board*, un cartel, un tráiler, un *making of*. Para ese investigador del futuro, todos estos materiales son valiosos.

La filmoteca sigue careciendo de los recursos necesarios para acometer la inmensa tarea de digitalizar y catalogar las cintas de vídeo que se grabaron a partir de los años ochenta y que contienen una gran variedad de miradas sobre Canarias, así como las diversas miradas de canarios sobre el mundo más allá de las Islas, cintas en U-Matic y Betacam que, de manera voluntaria, tanto particulares como productoras han ido entregando a la entidad durante los últimos años para su salvaguarda. El tiempo transcurre en su contra y, cada día que pasa, las imágenes se van desvaneciendo mientras escribimos estas líneas.



REFERENCIAS

- CABRERA DÉNIZ, Dolores. 2000. «Patrimonio cinematográfico en Canarias. La Filmoteca Canaria», en *Revista de Historia Canaria*. 182. La Laguna: Universidad de La Laguna, La Laguna.
- DIERCKX, Isabelle y GARCÍA, Katia. 2000. *Cine Canario..., un espacio abierto*, Cuadernos del Ateneo. 12. La Laguna: Ateneo de La Laguna.
- CARNERO, Aurelio, y GÓMEZ TARIN, Francisco Javier. 2011. «Un recipiente para los sueños (Filmoteca Canaria)», en *El cine en Canarias (una revisión crítica)*. Madrid: T&B editores, Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Fernando G. 2004. «Desmitificando las afortunadas. La mirada del documental militante», en *En pos de la ballena blanca*. Madrid: T&B editores y Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- RUIZ ROJO, José Antonio (coord.). 2004. «En torno al cine aficionado». *Actas del II Encuentro de Historiadores*. Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.
- RUIZ ROJO, José Antonio (coord.). 2005. «En torno al cine aficionado». *Actas del III Encuentro de Historiadores*. Madrid: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara.
- SOLA ANTEQUERA, Domingo. 2015. «Como el ojo en el corazón del poeta. El fenómeno cinematográfico en Canarias durante el último cuarto del siglo xx (1975-1998)». PhD Tesis, Universidad de La Laguna.
- SOLER I ALOMÈ, M. Encarnació. 2005. «Cinema-Rescat, una asociación al servicio de la recuperación del patrimonio cinematográfico», en *En torno al cine aficionado. Actas del III Encuentro de Historiadores*. Madrid: Terceras Jornadas de Cine de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara y Centro de la Fotografía y la imagen Histórica de Guadalajara.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos; NOGALES CÁRDENAS, Pedro y MENDOZA EGEA, María del Pilar. 2005. «La recuperación del cine no profesional en Tarragona: el trabajo de la UIC» en *En torno al cine aficionado. Actas del III Encuentro de Historiadores*. Madrid: Terceras Jornadas de Cine de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara y Centro de Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.



EL AUDIOVISUAL COMO PATRIMONIO: EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y SITUACIÓN ACTUAL DEL PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO Y AUDIOVISUAL ESPAÑOL

Joaquín T. Cánovas Belchí

Catedrático de Historia del Arte. Universidad de Murcia, España

jcanovas@um.es

<https://orcid.org/0000-0003-4118-1605>

RESUMEN

La evolución histórica del patrimonio cinematográfico y audiovisual español, desde la creación de Filmoteca Española (antes Nacional) en 1953, se ha visto condicionado por la constante transformación de la industria audiovisual y las sucesivas normativas legislativas desde que en 1985 la Ley de Patrimonio Histórico lo incorporó por primera vez en España. Sucesivos intentos de actualizar y desarrollar esta normativa se han visto truncados por motivos diversos, entre ellos la falta de acuerdo entre la Administración central y las autonómicas; lo que se intenta solucionar con una nueva ley de cine que incorpore todo el patrimonio audiovisual al corpus de obras a proteger. Sí existe unanimidad en qué se debe considerar como integrante de este patrimonio, que se ha visto incrementado en los últimos años con las nuevas tecnologías y el desarrollo digital.

PALABRAS CLAVE: patrimonio cinematográfico, audiovisual, cine español, filmoteca.

THE AUDIOVISUAL AS HERITAGE: HISTORICAL EVOLUTION AND CURRENT SITUATION OF SPANISH CINEMATOGRAPHIC AND AUDIOVISUAL HERITAGE

ABSTRACT

The historical evolution of the Spanish Cinematographic and Audiovisual Heritage, since the creation of the Spanish Film Archive (formerly National) in 1953, has been conditioned by the constant transformation of the audiovisual industry and the successive legislative regulations since the Historical Heritage Law was passed in 1985. incorporated for the first time in Spain. Successive attempts to update and develop this regulation have been truncated for various reasons, including the lack of agreement between the central and regional administrations; which is intended to be solved with a new cinema law that incorporates all audiovisual heritage into the corpus of works to be protected. There is unanimity that it should be considered as part of this heritage, which has increased in recent years with new technologies and digital development.

KEYWORDS: Cinematographic Heritage, Audiovisual, Spanish Cinema, Archive Film.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.03>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 55-68; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



CONSIDERACIÓN DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL COMO ARTE INDUSTRIAL Y PATRIMONIO CULTURAL

Nuestro país es el tercero a nivel mundial en cuanto a patrimonio histórico reconocido por la UNESCO, y el primero en Europa en patrimonio inmaterial. Estos datos, que nos hablan de unos bienes con valor para la humanidad que trascienden lo nacional y pertenecen a los pueblos del mundo, nos confieren una gran responsabilidad en su custodia, estudio y conservación. Un legado patrimonial donde es preciso incluir el generado por el cine y el audiovisual en estos últimos 125 años.

Arte industrial por excelencia, hace ya 100 años que Louis Delluc afirmaba que «el cine es el único arte moderno quizás porque es hijo a la vez de la máquina y del ideal humano» (Lozano, 2014, pp. 22-27), y sobre el que ya había teorizado Ricciotto Canudo en su *Manifiesto de las Siete Artes*, al definir el cine como «este prodigioso recién nacido de la máquina y el sentimiento» (Canudo, R., 1914), el cinematógrafo no fue reconocido como patrimonio cultural hasta los años 30 del siglo xx, cuando más allá de nuestras fronteras se crearon las primeras filmotecas. Hasta entonces la pérdida y destrucción de películas fue masiva. En nuestro país, la creación de Filmoteca Española (entonces llamada Nacional) se demoró hasta 1953 y mantuvo un bajo perfil hasta que el Estado autonómico, dimanante de la Constitución de 1978, impulsó la creación de las filmotecas autonómicas y se incluyó el cine como patrimonio a proteger en la Ley de 1985¹, ley de Patrimonio que vino a sustituir a la promulgada durante la República en 1933 y que aún seguía vigente en esa fecha. Los intentos posteriores de actualizar a nivel estatal esta normativa, con la inclusión y desarrollo de los nuevos patrimonios –industrial, inmaterial, audiovisual, etc.– han resultado infructuosos por unos u otros motivos que luego detallaremos. Pero en lo que existe unanimidad, con algunos matices, es en el contenido que debe proteger la futura normativa, donde se incluyen áreas bien definidas: películas, bienes muebles, bienes inmuebles, documentos y patrimonio digital.

En la actualidad España cuenta con filmotecas o archivos fílmicos en casi todas las regiones y comunidades autónomas, y Filmoteca Española, con sede en Madrid, centro madre que acoge el Centro de Conservación y Recuperación, cuya misión alcanza a todo el Estado español².

¹ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *BOE*. Madrid, n.º 155, 29 de junio de 1985.

² Un detallado historial de las filmotecas y archivos fílmicos existentes en el Estado Español puede consultarse en *Archivos Fílmicos*, en el Diccionario del Cine Iberoamericano, vol. 1, 2011, edición y coord.: Casares Rodicio, Emilio, SGAE/Fundación Autor, Madrid, pp. 374-392.

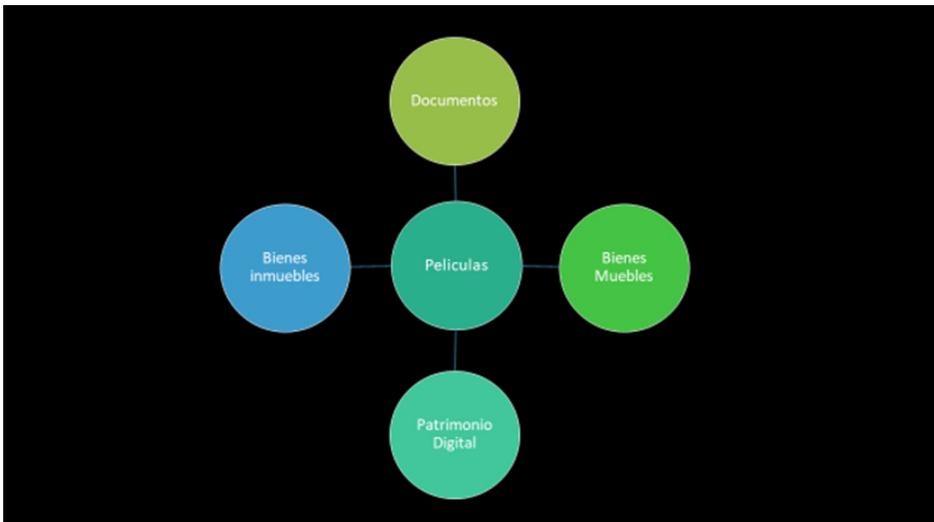


Fig. 1. Integrantes del patrimonio cinematográfico y audiovisual.

QUÉ SE CONSIDERA PATRIMONIO CINEMATOGRAFICO Y AUDIOVISUAL

El primer bloque lo conforman las obras audiovisuales de cualquier época producidas, filmadas o exhibidas en España, así como aquellas en las que participen artistas o técnicos españoles. En torno a las películas y directamente relacionadas con ellas se encuentran los distintos conjuntos patrimoniales que orbitan a su alrededor y clasificamos dentro de la terminología patrimonial: bienes muebles, bienes inmuebles, documentos y patrimonio digital, siempre relacionado con la producción, exhibición y conservación del audiovisual en España y que sean de interés artístico, histórico, educativo, cultural, científico o técnico (fig. 1).

PELÍCULAS

Forman parte del patrimonio audiovisual las películas, tanto las estrenadas y comercializadas como las inéditas, las producciones *amateurs* y las filmaciones de carácter personal o familiar, hayan tenido o no difusión pública.

BIENES INMUEBLES

Las salas de exhibición, los estudios de rodaje o grabación, los laboratorios cinematográficos y los de postproducción videográfica o digital.





Fig. 2. Exposición de carteles cinematográficos y máquinas de proyección.
Fondo Filmoteca Española. Madrid.



Fig. 3. Cartel de la película *Carceleras*
(José Buchs, 1922).
Fondo Filmoteca Española.

BIENES MUEBLES

Cámaras de filmación y equipos de rodaje e iluminación, montaje y postproducción; el equipamiento de proyección, el de los laboratorios y el de fabricación de soportes, equipos de grabación, proyección y postproducción de vídeo y películas digitales, así como el *software* y *hardware* utilizado en todos estos procesos (fig. 2).

DOCUMENTOS

Todos los materiales fruto de la producción y difusión del film, tales como guiones, fotografías y planes de rodaje, material gráfico, diseños escenográficos y figurines de vestuario, *storyboards*, programas de mano, carteles, guías de distribución, contratos y otros documentos de la producción, expedientes administrativos, también aquellos documentos particulares de interés para la historia del cine español (fig. 3).

PATRIMONIO DIGITAL

Este tipo de patrimonio fue reconocido en su singularidad específica en la 32 Sesión de la Conferencia General de la UNESCO el 17 de octubre de 2003, es decir, hace más de veinte años. Desde entonces, la producción de contenidos, recursos, obras y producciones digitales de valor histórico, artístico, cultural y social se ha incrementado exponencialmente, y todavía seguirá creciendo mucho más en los próximos años, entre otras cosas debido a la aceleración que los procesos de digitalización han experimentado durante la crisis sociosanitaria de la covid-19. Por las particularidades de sus condiciones de producción, asociadas a tecnologías e infraes-



estructuras digitales, el patrimonio digital requiere de metodologías de conservación y protección activas y específicas, como así se ha venido poniendo de manifiesto en la *Carta de la UNESCO sobre Protección del Patrimonio Digital*³, la *Recomendación de 2015 sobre la Preservación y el Acceso al Patrimonio Documental incluido en Forma Digital*⁴ o el *Programa Memoria del Mundo (MoW)*, que destaca, incluso, la importancia del código fuente del *software* como patrimonio para el desarrollo sostenible. El patrimonio digital es un patrimonio especialmente vulnerable debido a su dependencia de los desarrollos digitales, infraestructuras tecnológicas y dispositivos de acceso. El peligro de agujero negro que amenaza este patrimonio ya fue puesto de manifiesto en 2005 por el ICA (International Council of Archives) en su documento *The Digital Black Hole*⁵.

HISTORIA DE LOS ARCHIVOS FÍLMICOS Y DE SUS ORGANIZACIONES INTERNACIONALES: FIAF, ACE

El diccionario de la RAE define el término *filmoteca* como «Lugar donde se conservan los filmes para su estudio y exhibición», o «Conjunto o colección de filmes». Los archivos fílmicos se definen como los encargados de la conservación del patrimonio audiovisual y sus funciones son:

Recuperar, conservar, restaurar, difundir, garantizar el acceso al público, investigar, historiar, catalogar, establecer filmografías y formar su propio personal especializado. La diversidad según países, desarrollo cultural y posibilidades económicas hace que el panorama actual de centros y archivos cinematográficos sea muy diverso, desde la propia titularidad (los hay estatales, regionales, municipales, privados o comerciales), y cuyas competencias también dependen de numerosas circunstancias particulares.

LOS ORÍGENES Y LAS PRIMERAS FILMOTECAS

La primera propuesta de filmoteca es de una fecha tan temprana como 1898, cuando Boleslaw Matuszewski hizo la primera propuesta de archivo: cine como documento histórico, que después amplía a documento de otras disciplinas y desarrolla la idea de archivo emulando la práctica de las bibliotecas y otros centros culturales —depósito legal, acceso público— (Borde, 1991).

Los obstáculos e impedimentos que retrasarían en casi treinta años la creación de las primeras filmotecas o archivos fílmicos tuvieron mucho que ver con el manifiesto desinterés cultural por el cine de las élites intelectuales, así como su

³ <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529.page=2>.

⁴ <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/recommendation2015>.

⁵ https://www.ica.org/sites/default/files/WG_2005_PAAG-the-digital-black-hole_EN.pdf.





Fig. 4. Latas con materiales cinematográficos en mal estado de conservación.

negación como arte y su consideración industrial antes que cultural en la sociedad de su tiempo. A ello se suman las sucesivas oleadas de destrucción masiva y grandes pérdidas de films por motivos de diversa índole, al margen de la comercialidad o no de los films. Entre los períodos especialmente críticos con resultados muy negativos en la conservación de copias de películas podemos destacar:

- 1918, debido al cambio estético que genera la asunción del modelo clásico de Hollywood, lo que lleva a arrinconar las producciones anteriores, especialmente en Europa.
- 1927, con la introducción del sonoro, auténtico cataclismo que arrinconó casi todo el cine silente realizado hasta la fecha.
- 1950-1954, años en los que se produce la sustitución de soportes, del incendiario nitrato de celulosa por otros acetatos menos peligrosos y más resistentes.
- Destrucción ordinaria de copias, con certificado. En el caso español, la concesión de permisos de exhibición tenía fecha de caducidad, generalmente 6 años, tras los cuales las copias de las películas debían ser destruidas físicamente, lo que se llegó a conocer como «el hachazo».
- Y, evidentemente, la destrucción que provocan en Europa las dos guerras mundiales y los diferentes conflictos nacionales, como la guerra civil española. A ello se suma la pérdida de materiales originales y negativos provocada por los numerosos incendios que asolaron diferentes archivos, como el de los laboratorios Madrid Films en 1950 (fig. 4).

Los primeros archivos tenían por objetivo inmediato salvar de la destrucción los films mudos, se sucedieron en las principales capitales culturales de Occidente: Estocolmo, 1933; Berlín, 1934; Londres y Nueva York, 1935; París, 1936; Bruselas, 1938. La creación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos

(FIAF)⁶, fundada en París en 1938 por el British Film Institute, la Cinémathèque française, el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Reichsfilmarchiv de Berlín, «... desencadenó un activismo, de base internacional, a favor de la conservación (...) cuyo resultado es la supervivencia de parcelas extensísimas de la historia del cine universal» (Álvarez, 1991). Desde entonces, la FIAF ha sido la protagonista absoluta del movimiento conservacionista del patrimonio audiovisual. Un término aplicado al cine, el de patrimonio, que surge en la reunión del MOMA (Nueva York, 1946) y se confirma en Ámsterdam, 1952⁷.

Durante las dos siguientes décadas tiene lugar un intenso y apasionado debate sobre la función esencial de las filmotecas, si conservar o proyectar, o si se prioriza la memoria colectiva o el gusto del archivero. Lindgren era partidario de seleccionar, mientras que Langlois, padre de la Cinémathèque française, lo era de conservarlo todo. Una labor que siempre estuvo condicionada al valor mercantil de las obras y la legislación particular al respecto de cada país; en lo que sí alcanzó unanimidad fue en lo relacionado con el depósito legal de toda la producción mundial, la oposición a toda destrucción voluntaria de copias y negativos por parte de la industria y el llamamiento a la colaboración internacional en materia de recuperación del patrimonio audiovisual. La FIAF agrupa a más de 150 archivos de todos los continentes, mientras que la ACE (Association des Cinémathèques Européennes)⁸, de ámbito europeo y creada en 1991 junto al proyecto Lumière del programa Media de la UE, tiene 37 miembros y vela por los intereses comunes del cine europeo.

EL PATRIMONIO AUDIOVISUAL Y SU CULTURA: CONFERENCIA DE LA UNESCO DE 1980

El verdadero punto de inflexión en materia de recuperación y conservación del patrimonio audiovisual vino de la mano de la UNESCO, cuando en su Conferencia de Belgrado de 1980 hizo una serie de recomendaciones sobre la salvaguarda y la conservación de las imágenes en movimiento⁹. En ellas se establecían los siguientes criterios, que, desde esta fecha, han seguido todos los archivos y filmotecas, así como los distintos Estados preocupados por su patrimonio audiovisual:

1. Imágenes en movimiento: elude referirse solo al cine, también imagen electrónica: vídeo, digital...

⁶ <https://www.fiafnet.org/>.

⁷ Borde, *op cit*.

⁸ <https://ace-film.eu/>.

⁹ Conferencia de Belgrado del 23 de septiembre al 29 de octubre de 1980. 21.ª reunión http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.





Fig. 5. Fotograma de *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921) recuperada por Filmoteca de Catalunya.

2. Reconoce las imágenes en movimiento como expresión de la personalidad cultural de los pueblos y como parte integrante del patrimonio cultural de una nación por su valor educativo, cultural, artístico, científico e histórico (fig. 5).
3. Formas de expresión que reflejan la cultura contemporánea: registran los acontecimientos y constituyen testimonios, a menudo únicos, del tipo de vida y cultura de los pueblos.
4. Medios de comunicación y comprensión mutua entre todos los pueblos del mundo.
5. Contribución importante a la educación y enriquecimiento del ser humano.
6. Reconoce la debilidad material de las imágenes en movimiento y la necesidad de conservarlas en condiciones técnicas adecuadas.
7. Declara que las pérdidas de imágenes son un empobrecimiento del patrimonio cultural.

Por todo ello la Conferencia de la UNESCO recomienda:

1. Que cada Estado garantice su salvaguarda al igual que se conservan otras formas de bienes culturales como fuente de enriquecimiento para las generaciones presentes y futuras.
2. Declara que las imágenes en movimiento forman parte del patrimonio de la humanidad en su conjunto.
3. Considera que las imágenes importadas forman parte de la vida cultural de la mayoría de los países. Su relevancia depende de la influencia que ejerzan en la cultura y la historia de cada país.
4. La producción nacional es patrimonio de cada Estado.



Fig. 6. Figurín de vestuario realizado por José Luis López Vázquez. Depósito Filmoteca Española.

5. Los Estados deben crear archivos no lucrativos para impedir la pérdida de la producción nacional.
6. Deben garantizar el acceso a los archivos.
7. Respeto absoluto a los derechohabientes.
8. Sensibilizar sobre la importancia de las imágenes en movimiento para el patrimonio nacional y la necesidad de conservarlas, tanto a los profesionales del sector, como productores y distribuidores, como a la sociedad en general.
9. Respaldo legal a los fondos y garantía a los derechohabientes: contratos.
10. Inventario del patrimonio de un país: establecer filmografías y catálogos, describir los fondos, estandarizar la catalogación.

Qué se consideran elementos del patrimonio cinematográfico/audiovisual:

1. Las películas.
2. Documentos y materiales fruto de la producción y difusión del film.
3. Documentación: guiones, planes de rodaje, material gráfico, programas de mano, carteles, guías de distribución, contratos y otros documentos de la producción (fig. 6).
4. Recopilar y conservar equipamiento antiguo en buen estado para poder reproducir el material conservado o, en su defecto, transferirlo a otros soportes que lo permitan.



5. Máquinas de filmación, de proyección y también las de los laboratorios, equipos de vídeo, *software* y *hardware*...
6. Cooperación internacional: formación del patrimonio, difusión-acceso, conservación, formación profesional.

Planteamiento válido también para la imagen electrónica (vídeo y digital). Entre las recomendaciones efectuadas en la importante Conferencia de Belgrado se aconsejaba mantener la compatibilidad de los entornos tecnológicos, la complementariedad técnica, los sistemas tecnológicos industriales ya agotados o en desuso y las formas de exhibición (espectáculo colectivo, salas, proyección convencional)¹⁰.

LA LEGISLACIÓN COMO HERRAMIENTA PARA LA CONSERVACIÓN

EL CINE EN LAS LEYES DEL PATRIMONIO HISTÓRICO Y CULTURAL

El expolio, destrucción y abandono que el patrimonio histórico y artístico español sufrió durante las primeras décadas del siglo xx motivó la primera normativa proteccionista de ámbito estatal sobre estos bienes, la conocida Ley de Patrimonio de 1933, que permaneció vigente tras la guerra civil durante toda la dictadura franquista. Es en 1985, en el nuevo marco constitucional de la restaurada monarquía, cuando se sustituye por una nueva ley que por primera vez daba cabida al cine¹¹. Aunque no se llegó a desarrollar a nivel estatal, no ocurrió lo mismo con las administraciones autonómicas a las que se habían transferido las competencias de la materia. Esto vino a generar una disparidad en las normativas aprobadas según la Administración competente que, en definitiva, ha obstaculizado una norma superior consensuada e impedido la aprobación de la reforma de la ley de Patrimonio de 1985 cuando se planteó en 2021. Con posterioridad, la nueva Ley del Cine, enviada a las Cortes en 2023, ley que incluía todos los aspectos patrimoniales recogidos antes en la pretendida reforma del 2021, decayó al ser convocadas las elecciones generales (fig. 7).

Merece la pena recordar los argumentos esgrimidos para la tan necesaria reforma. Como queda expuesto en el Preámbulo de la reforma a la Ley de Patrimonio de 1985¹²:

El patrimonio audiovisual español es el principal testigo de la historia contemporánea de los españoles, de su contribución a la civilización universal y de su capacidad creativa contemporánea. La protección y el enriquecimiento de los bie-

¹⁰ Congreso FIAF 2009, Buenos Aires.

¹¹ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *BOE*. Madrid, n.º 155, 29 de junio de 1985.

¹² Anteproyecto de ley para la modificación de la ley 16/85 de protección del Patrimonio de 1985, con el fin de actualizar y mejorar la definición de patrimonio histórico incorporando nuevos tipos procedentes del ámbito industrial, cinematográfico, audiovisual, subacuático o paisajístico.

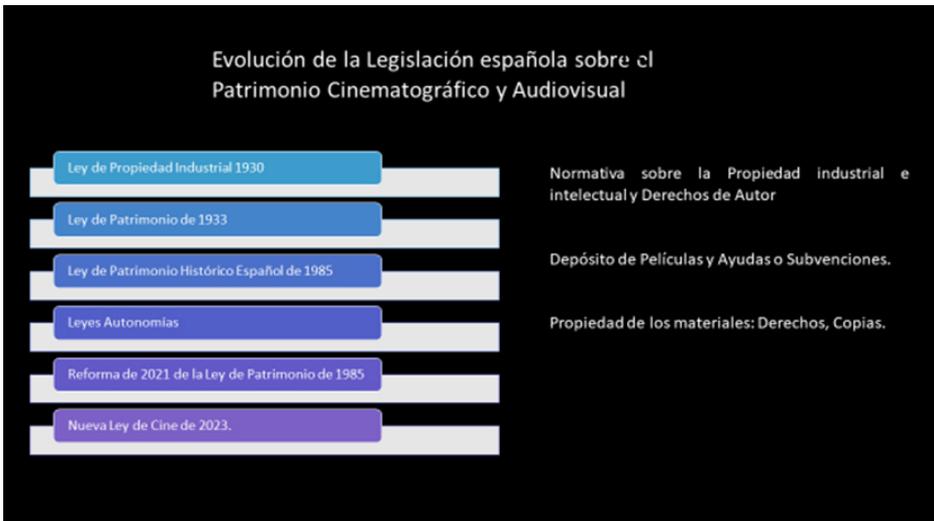


Fig. 7. Evolución de la legislación española sobre patrimonio.

nes que lo integran constituyen obligaciones fundamentales que vinculan a todos los poderes públicos, según el mandato que a los mismos dirige el artículo 46 de la norma constitucional. Tales exigencias, que encuentran en la Ley de 1985 un marco jurídico e institucional adecuado para la protección del conjunto del patrimonio histórico español, no se han visto igualmente satisfechas en lo que respecta al patrimonio audiovisual. La radical evolución tecnológica del arte de las imágenes en movimiento, la fragilidad y diversidad de los materiales que constituyen cada una de sus obras y su carácter industrial muestran hoy que la Ley de 1985, en la que quedó incluido, no da respuesta a las singularidades del patrimonio audiovisual y a las necesidades de su salvaguarda en la era digital.

Habida cuenta de la diversidad del patrimonio generado por las técnicas de generación y difusión de imágenes en movimiento, y del ingente trabajo conservacionista que realizan las filmotecas del Estado, es necesario adecuar la normativa a esta realidad y designar a las filmotecas como los organismos encargados de su salvaguarda y ordenar su desarrollo y articulación institucional y organizativa, al igual que se hizo con las demás instituciones del patrimonio cultural.

Su necesidad es sentida, en primer término, para armonizar las fórmulas jurídicas con que se afrontan situaciones similares en las distintas CC.AA. Deriva asimismo esta obligación de la creciente preocupación sobre esta materia por parte de la comunidad internacional y de sus organismos representativos, la cual ha generado nuevos criterios para la protección y enriquecimiento de los bienes históricos y culturales, que se han traducido en convenciones y recomendaciones, también para el patrimonio audiovisual que España ha suscrito y observa, pero a las que su legis-



Fig. 8: Cine Doré, Madrid, sede de proyecciones de Filmoteca Española.

lación interna no se adaptaba. La revisión legal se atiene a la distribución de competencias entre Estado y comunidades autónomas que, en relación con tales bienes, emana de la Constitución y de los Estatutos de Autonomía. La presente Ley es dictada, en consecuencia, en virtud de normas contenidas en los apartados 1 y 2 del artículo 149 de nuestra Constitución, que para el legislador y la Administración estatal suponen tanto un mandato como un título competencial.

Esta Ley consagra una nueva definición de patrimonio audiovisual como parte del patrimonio histórico y amplía notablemente su extensión. En ella quedan comprendidos los bienes muebles e inmuebles que lo constituyen, así como las filmotecas de titularidad pública. Busca, en suma, asegurar la protección y fomentar la cultura material debida a la acción del hombre en sentido amplio, y concibe aquella como un conjunto de bienes que en sí mismos han de ser apreciados, sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico.

En cuanto al patrimonio cinematográfico y audiovisual, si bien el texto se limita a indicar que pasan a formar parte del patrimonio histórico español dos de los llamados «nuevos Patrimonios», y a reconocer sus bienes integrantes estableciendo los elementos básicos de su protección así como la entidad jurídica de la Filmoteca Española, que asimila a los inmuebles destinados a museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal, supone un extraordinario avance, y hace con ello justicia a una masa patrimonial sobre la que persistía una injusta diferencia de consideración (fig. 8).

LEY DE CINE 2022/23

Tras la paralización de la reforma propuesta para la ley de Patrimonio de 1985 por falta de acuerdo con las administraciones autonómicas, el Ministerio de Cultura emprendió una nueva Ley del Cine y del Audiovisual, donde se recogían



las aportaciones nuevas ya planteadas en relación con las filmotecas y el patrimonio cinematográfico y audiovisual. Dicha propuesta de ley decayó tras ser enviada a Consejo de Ministros para su tramitación y aprobación en las Cortes ante el anuncio del adelanto electoral en 2023.

La sección segunda de esta ley regulaba la protección y difusión del patrimonio cinematográfico y audiovisual de manera acorde con las disposiciones internacionales sobre digitalización y accesibilidad en línea del material cultural y la preservación digital. Se hace especial énfasis en la conservación y preservación a largo plazo de las obras, y se sustituye la obligación que tienen las personas beneficiarias de ayudas de entregar copias de las obras a la Filmoteca Española u órgano autonómico correspondiente por la de entregar los materiales específicos de conservación y difusión de las obras.

La sección sexta contempla las ayudas para la conservación del patrimonio cinematográfico, tanto para la creación de materiales de preservación en cualquier formato original de obras susceptibles de integrar el patrimonio cinematográfico como para la digitalización y preservación de películas cinematográficas originariamente analógicas.

La sección novena está dedicada a las ayudas a proyectos de investigación, a proyectos para promover la alfabetización cinematográfica y audiovisual, así como a la creación de audiencias, en particular entre el público joven.

En la parte final de la norma, destacan la disposición adicional única, que es la relativa a los organismos de referencia en materia de accesibilidad universal, así como diversas disposiciones finales en las que se aborda la modificación de diversas normas para poder aplicar determinadas medidas que contiene la ley.

Todo ello suponía una modificación esencial de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, para otorgar al patrimonio cinematográfico y audiovisual una identidad propia, teniendo en cuenta que las obras cinematográficas y audiovisuales, además de su intrínseco valor cultural, son una fuente de información histórica y un testigo fundamental para la historia de la riqueza de las diferentes identidades culturales de España y de Europa y de la diversidad de sus gentes. La modificación consiste en incluir expresamente en el artículo primero al patrimonio cinematográfico y audiovisual como integrante del patrimonio histórico español, y, como consecuencia, en añadir un nuevo título, que contiene la regulación específica del patrimonio cinematográfico y audiovisual y de las filmotecas.

Las noticias de que disponemos a comienzos de 2024 procedentes del ICAA del Ministerio de Cultura anuncian que se va a retomar esta Ley del Cine, que ya había sido consensuada con el sector, para proceder a su tramitación y aprobación por las Cortes Generales del Estado español. Algo tan necesario y urgente como frágil es nuestro patrimonio cinematográfico y audiovisual.



REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, Joan. 1991. «La desmemoria como destino», introducción al catálogo de la exposición *La Imagen Rescatada*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- CANUDO, Ricciotto. 1914. *Manifiesto de las siete artes*.
- CHARTER on the Preservation of the Digital Heritage. UNESCO. París. 2009. Consultado el 6-4-2024. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529_page=2.
- CONFERENCIA de Belgrado del 23 de septiembre al 29 de octubre de 1980. 21.ª reunión. UNESCO. Consultado el 7-4-2024. <http://portal.unesco.org/es/ev.php>.
- CONVENCIÓN para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamentación para la aplicación de la Convención 1954. UNESCO. La Haya. 1999. Consultado el 8-4-2024. URL_ID=13139&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- LOZANO MANEIRO, José María. 2014. «Excavado de la fábrica de los sueños. Luces y sombras del patrimonio cinematográfico español», *Hispania Nostra. Revista para la defensa del patrimonio cultural y natural*, (n.º 17), pp. 22-27.
- RAYMONDE BORDE, Raymonde. 1991. *Los archivos cinematográficos*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana.
- RECOMENDACIÓN relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital, y el acceso al mismo. UNESCO. París. 2016. Consultado el 6-4-2024. <https://en.unesco.org/memoryoftheworld/recommendation2015>.
- VV.AA. 2011. «Archivos Filmicos», *Diccionario del Cine Iberoamericano*, ed. Casares Rodicio, E. (vol. 1), pp. 374-393. Madrid, SGAE/Fundación Autor. 2011. Edición y coord.: Casares Rodicio, Emilio, SGAE/Fundación Autor, Madrid, pp. 374-392.



EL PELIGRO DEL NAUFRAGIO DEL TIEMPO. LA DESAPARICIÓN DE LA PELÍCULA *FERMÍN GALÁN* (FERNANDO ROLDÁN, 1931)

Ana Asión Suñer

Universidad de Zaragoza, España

anassu@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-4850-7869>

RESUMEN

El 12 de diciembre de 1931, primer aniversario de la sublevación de Jaca, se estrenó la película de ficción *Fermín Galán*, basada en los acontecimientos sucedidos en la provincia de Huesca justo un año antes. Una fecha que, igual que el propio levantamiento, se convirtió en uno de los hitos más importantes del ideario republicano, puesto que el audiovisual honraba la hazaña de uno de sus mártires más recientes. Actualmente, sin embargo, no se conserva ninguna copia del largometraje, lo que confirma la falta de interés que, durante décadas, ha existido en España en la recuperación y conservación del patrimonio fílmico.

PALABRAS CLAVE: patrimonio, audiovisual, Fermín Galán, Segunda República, cine, conservación.

THE DANGER OF THE SHIPWRECK OF TIME. THE DISAPPEARANCE
OF THE FILM *FERMÍN GALÁN* (FERNANDO ROLDÁN, 1931)

ABSTRACT

On December 12, 1931, the first anniversary of the Jaca uprising, the fiction film *Fermín Galán* was released, based on the events that occurred in the province of Huesca just a year before. A date that, like the uprising itself, became one of the most important milestones of republican ideology, since the audiovisual honored the feat of one of its most recent martyrs. Currently, however, no copy of the feature film is preserved, which confirms the lack of interest that, for decades, has existed in Spain in the recovery and conservation of film heritage.

KEYWORDS: heritage, audiovisual, Fermín Galán, Second Republic, cinema, conservation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.04>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 69-82; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



TOMA DE CONCIENCIA ANTE UNA REALIDAD ALARMANTE

Con motivo del centenario del nacimiento del cine, en el año 1995 desde la UNESCO se lanzó un mensaje de alerta sobre el riesgo real que existía de desaparición del patrimonio cinematográfico. Una mención especial ante una fecha tan señalada que se sumaba al programa *Memoria del Mundo*, cuyo objetivo había sido desde 1992 minimizar las pérdidas reales o potenciales del patrimonio documental por medio de la preservación de las colecciones que se encontraran en peligro. Una selección de material sensible en el que se incluían libros, manuscritos, periódicos y otros textos de información; mapas, impresos e información no textual consignada sobre soportes relacionados al papel; grabaciones auditivas, imágenes fijas o en movimiento, grabaciones de tradiciones orales e historia, así como bases de datos informatizadas.

Una recomendación que resultaba útil para concienciar a la población sobre su patrimonio fílmico, y que aprovechaba para, no solo recordar las tres epidemias de destrucción deliberada¹ que habían existido durante sus cien años de historia, sino también

... que la película en sí, como la mayoría del material audiovisual, es un medio frágil cuya preservación debe tener en cuenta un sinnúmero de factores que van desde la combustión espontánea de la película de nitrato hasta el síndrome del vinagre de la película de acetato; desde la proliferación de bacterias y hongos hasta las hormigas filmívoras; desde el desteñimiento del color hasta el deterioro del sonido².

El texto incluyó además un inventario por países de aquellos largometrajes que, por su importancia histórica, valor cultural o artístico, merecieran tenerse en consideración. Elaborado por Filmoteca Española, los trabajos seleccionados fueron *El negro que tenía el alma blanca* (Benito Perojo, 1926), *El sexto sentido* (Nemesio Sobrevilla, 1928), *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1936), *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), *Cielo negro* (Manuel Mur Oti, 1951), *Calle mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963), *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964), *Bilbao* (José Juan Bigas Luna, 1978), *Bodas de sangre* (Carlos Saura, 1981), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984) y *Amantes* (Vicente Aranda, 1991).

Sin embargo, el toque de atención llegaba tarde para muchos trabajos que, por las circunstancias antes señaladas, no habían logrado sobrevivir al paso de los

¹ La primera afectó al cine incipiente de las salas ambulantes o de espectáculos populares, la segunda se debió a la transición del mudo al sonido y la tercera al cambio hacia la película sobre acetato.

² *Memoria del Mundo: Patrimonio cinematográfico nacional I* preparado por el Programa General de Información y UNISIST. 1995. París: UNESCO, p. 3.



Fig. 1. Fotograma de *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936). Filmoteca de Zaragoza.

años³. Los ejemplos son innumerables, por suerte también la recuperación de algunas de estas obras, como *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías Riquelme, 1929)⁴, primera película española sonora, o *Vaya luna de miel* (1980), de Jesús Franco⁵, así como audiovisuales «irrecuperables» como el film anarquista (y maldito) *Carne de fieras* (Armand Guerra, 1936)⁶ (fig. 1) o el largometraje de Florián Rey *Orosia* (1944)⁷. En estos dos últimos ejemplos Filmoteca de Zaragoza fue la encargada de llevar a cabo las tareas de restauración.

En el caso español, se encuentran todavía sin localizar títulos tan emblemáticos como *El toro fenómeno* (Fernando Marco, 1917), primer audiovisual de animación muda del país; *El otro* (José María Codina, 1919), en los orígenes del cine de terror nacional; *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931), considerada por José María Caparrós Lera como «la primera película clara y totalmente política del cine

³ Joie Springer, responsable de la sección de acceso universal y preservación (división de la sociedad de la información de la UNESCO), recordaba que más de las tres cuartas partes de las primeras producciones habían desaparecido para siempre.

⁴ Hasta 1994 estuvo oculta en la casa de los herederos de su productor, Feliciano Manuel Vitores.

⁵ MARTÍNEZ, B., «*Vaya luna de miel*: la película perdida de Jesús Franco», *El Periódico*, (Madrid, 27-II-2019 | Actualizada 28-II-2019), acceso el 10 de febrero de 2024, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190227/vaya-luna-de-miel-la-pelicula-perdida-de-jesus-franco-7328142>.

⁶ 42 rollos de metraje que se encontraban en la colección privada del actor, director y representante de artistas Raúl Tartaj.

⁷ Tras escuchar por la radio que se encontraba en paradero desconocido, Ángel Belloc, uno de los actores protagonistas, entregó la copia que había recibido como obsequio por su participación y que continuaba almacenando en su casa.



español» (Caparrós Lera 1981); o *Las noches del Hombre Lobo* (René Govar, 1968), con participación de Paul Naschy –nombre artístico de Jacinto Molina– tanto en el guion como en la interpretación del personaje principal y del que incluso se llegó a dudar si realmente se había rodado (Asión Suñer 2019, 504-505). De hecho, se conserva tan solo el 5-10% del primer cine mudo español, elevándose un poco más la cifra, alrededor del 10-15%, para el periodo comprendido entre 1925 y 1930. La película de *Fermín Galán* se encontraría dentro del 85-90% restante que, si por fortuna ha podido conservar alguna de sus copias, todavía no ha visto la luz. Basada en los acontecimientos sucedidos en la provincia de Huesca justo un año antes, su estreno tuvo lugar el 12 de diciembre de 1931, con motivo del primer aniversario de la sublevación de Jaca⁸. Una fecha que, igual que el propio levantamiento, se convirtió en uno de los hitos más importantes del ideario republicano. La relevancia que adquirió en aquellos instantes la figura del militar contrasta con el olvido que experimentó tras el estallido de la guerra civil, cuando el Gobierno franquista buscó borrar cualquier tipo de manifestación que recordara al régimen político al que había arrebatado el poder. Una de sus múltiples consecuencias fue que actualmente no se conserve ninguna copia física del largometraje sobre el capitán Fermín Galán. Sin embargo, gracias a las diferentes fuentes es posible rastrear y reconstruir el origen del proyecto audiovisual, rodaje, proyección, distribución y repercusión posterior.

UN HOMENAJE EN PANTALLA GRANDE

Dentro de la intensa campaña llevada a cabo para recordar a los capitanes Galán y García Hernández, se incluyó la puesta en marcha de una película. La orientación que se le dio se centraba en recuperar la figura del primero, un intento de afianzar el mito en torno a uno de los mártires más destacados de la Segunda República. No fue, sin embargo, el primer intento por parte del nuevo Gobierno de utilizar el formato audiovisual con fines propagandísticos. El escritor anarquista Andrés Carranque de Ríos, quien durante aquel periodo estaba en estrecho contacto con la industria cinematográfica⁹, escribió el guion de un largometraje que iba a llevar como título *Abril*, en claro homenaje a *Octubre* (Serguéi Eisenstein, 1927). La falta de inversores hizo que finalmente no se llevara a cabo, convirtiéndose de este modo *Fermín Galán* en la primera película política del nuevo régimen¹⁰. En mayo de 1931, coincidiendo con los primeros pasos del largometraje de Roldán, Rafael

⁸ Para más información: ASTIÓN SUÑER, Ana y TAUSIET, Antonio. 2021. *Fermín Galán. La película de la sublevación de Jaca*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca).

⁹ Participó como extra en títulos como *Al Hollywood madrileño* (Nemesio M. Sobrevilla, 1927) o *Zalacaín el aventurero* (Francisco Camacho, 1929).

¹⁰ De hecho, de las 109 producciones llevadas a cabo entre 1931 y 1936 tan solo siete eran de género histórico: *Prim* (José Buchs, 1930), *Isabel de Solís* (José Buchs, 1931), *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931), *El canto del ruiseñor* (Carlos San Martín, 1932), *Al margen de la ley* (Ignacio F.

Alberti ultimaba el estreno de su poema dramático en el Teatro Español. En el caso del *Fermín Galán* cinematográfico, el guion se basó en un poema en cinco partes del propio director y del dramaturgo Enrique López Alarcón. En él se describía la vida del capitán gaditano, su estancia en la Academia militar en Toledo, su periplo africano, su participación en la *sanjuanada* de 1926 y la sublevación de Jaca.

Contando con el respaldo financiero de su gerente, Hipólito Díez Rodríguez, Films UCE fue la productora encargada de llevar a cabo el largometraje. La dirección quedó a cargo de Fernando Roldán, quien ya había trabajado con anterioridad el género histórico en sus colaboraciones con José Buchs, mientras que en el campo de la interpretación se contó con figuras como José Baviera en el papel de Fermín Galán, Carlos Llamazares (capitán García Hernández), Celia Escudero (personaje alegórico de Liberta), Polita Bedrós (la montañesa Claro de Luna), María Cobián (María), Juanita Alcón (Jarmina) y Paulino Casado. El resto de papeles secundarios fueron desempeñados por algunos de los miembros del equipo técnico, como Eduardo García Maroto, ayudante de operador, montaje y posterior sonorización:

El director creyó que yo tenía cierto parecido físico con uno de los implicados en la sublevación, con el capitán Sediles, y por ello me pidió que yo interpretara ese papel. [...] puesto que también había un esquiador, un enlace, y tampoco era posible llevar a un actor desde Madrid, me fue adjudicado un segundo papel. Pero no hay dos sin tres: en las escenas africanas tenía que intervenir un sargento moro de Regulares a las órdenes de Galán; el actor que debía encarnar este papel no se presentó y, puesto que yo me encontraba allí, no tuve más remedio que sustituirle con carácter de urgencia. [...] (García Maroto 1988, 75).

Durante la guerra civil García Maroto fue denunciado tanto por su trabajo en *Fermín Galán* como por su supuesta amistad con Azaña. Enrique Blanco fue el operador de cámara, Antonio Sánchez el decorador, Manuel Novoa el encargado de la foto fija y de la música el oscense Daniel Montorio y Jaime Uyá (fig. 2).

El rodaje de la película tuvo lugar en diferentes localizaciones vinculadas con la biografía de Galán: Toledo, Madrid, la provincia de Huesca (Jaca, Ayerbe, Cillas y Biscarrués), Tetuán, la provincia de Barcelona (Barcelona, Montjuic) y los estudios Madrid Film¹¹. La preparación y desarrollo del rodaje duró tres meses, del 31 de mayo al 31 de agosto de 1931 (Heinink y Vallejo 2009, 125), menos de medio año después de los hechos relatados y solo mes y medio tras la proclamación de la Segunda República. El 9 de julio de 1931 la revista *Popular Film* informó de que durante la semana anterior un equipo de profesionales se había desplazado a Jaca para «elegir colaboradores y estudiar, en el propio terreno de la acción, sus mejores

Iquino, 1935), *Luis Candelas* (Fernando Roldán, 1936) y *Diego Corrientes* (Ignacio F. Iquino, 1937). (Gubern 1977, 142).

¹¹ Es necesario tener en cuenta que el incendio que tuvo lugar en Madrid Film en 1950 provocó la desaparición de numerosos fondos filmicos españoles.





Fig. 2. Equipo de rodaje de *Fermín Galán* (Fernando Roldán, 1931). Filmoteca de Catalunya.

lugares»¹². A principios de agosto se trasladaron a Huesca, siendo Toledo la localización sobre la que ha quedado más documentación. La prensa local se hizo eco tanto de las fechas de su periplo castellano (julio) como de algunos de los espacios elegidos para grabar: vistas panorámicas de la ciudad, de la catedral y del Alcázar; interiores en la Posada de la Sangre y en Santa María la Blanca; y exteriores en los soportales de Zocodover, la plaza de San Justo y diversos rincones y callejas típicas¹³. Con posterioridad el rodaje se trasladó a Tetuán y al resto de localizaciones pendientes. En octubre de 1931 comenzó la campaña publicitaria del largometraje, tal y como se aprecia en los anuncios aparecidos en *Mundo Gráfico*¹⁴, *Nuevo Mundo*¹⁵ o *Heraldo de Madrid*¹⁶. En *La Libertad* de Madrid¹⁷ se llegó a asegurar que la cinta constituía «El acontecimiento del año», apareciendo justo un día después en la revista *Cró-*

¹² «Planos de Madrid. A Jaca», *Popular Film*, n.º 256, 9 de julio de 1931, p. 4.

¹³ «Va a filmarse parte de una película del capitán Galán en Toledo», *El Castellano*, Toledo, 27 de julio de 1931, en MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Con él llegó el escándalo. Una historia del cine y de los cines en Toledo (1896-1936)*, Toledo, Almud Ediciones. Biblioteca Añil, 2017, p. 158.

¹⁴ Anuncio Films UCE, *Mundo Gráfico*, n.º 1042, 21 de octubre de 1931, p. 22.

¹⁵ Anuncio Films UCE, *Nuevo Mundo*, n.º 1963, 24 de octubre de 1931, p. 27.

¹⁶ Anuncio Fermín Galán, *Heraldo de Madrid*, n.º 14294, 24 de noviembre de 1931, p. 13.

¹⁷ «Pantalla republicana. *Fermín Galán*» (artículo, foto y anuncio), *La Libertad*, n.º 3648, 28 de noviembre de 1931, p. 8.



Fig. 3. José Baviera como Fermín Galán en una de las escenas de la película. *Fermín Galán el héroe: el film: crónica de los hechos revolucionarios del inmortal caudillo* / prólogo comentado del poema cinematográfico por Jotemache, Barcelona, La película Nueva, 1936.

nica una entrevista a Fernando Roldán¹⁸. Incluso el mismo día del estreno, el 12 de diciembre, la revista *Estampa* publicó otra entrevista con el director¹⁹.

A partir de 1931 se pusieron a la venta en toda España unos libritos sin fechar, impresos en Gráficas Bobes (Barcelona), que llevaban el título genérico de *La película nueva*, y el subtítulo «Colección semanal de films de Vanguardia». Indicaban además en su publicidad que incorporaban «las fotos más interesantes de la película»²⁰. El quinto libro de la colección fue dedicado a la película *Fermín Galán*²¹ y se dividió en dos apartados: «El film», un prólogo comentado por el crítico Jotemache, y «El héroe», un repaso biográfico de Galán, seguido del relato de la sublevación de Jaca. El primero de ellos constituye una fuente fundamental para conocer el argumento, ya que se trata de un relato de la asistencia del crítico a una proyección de la película sonorizada, donde comenta lo que va viendo y oyendo, además de algunas reacciones del público. El libro incluyó al mismo tiempo un encarte central con 14 fotos fijas de la cinta (fig. 3), así como un aviso publicitario en las páginas finales

¹⁸ MARTÍNEZ GANDÍA, Rafael, «Fermín Galán en la pantalla española. Lo que acerca de la película hecha sobre la vida del fusilado en Huesca nos dice el director de esta producción, Fernando Roldán», *Crónica*, 29 de noviembre de 1931, pp. 13-15.

¹⁹ TORRES, Mauricio, «Hablando con Fernando Roldán. El hombre que ha hecho revivir las tragedias de Jaca y de Huesca y que ha llevado al celuloide la vida gloriosa de Fermín Galán, mártir y héroe de la revolución española», *Estampa*, n.º 205, 12 de diciembre de 1931, p. 12.

²⁰ Las cuatro primeras entregas se centraron en los filmes *Rango* (Ernest B. Schoedsack, 1931), *Noche de redada* (*Un soir de rafle*, Carmine Gallone, 1931), *El crucero Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Serguéi Eisenstein, 1925) y *La Tierra* (*Zemlya*, Aleksandr Dovzhenko, 1930).

²¹ *Fermín Galán*, Barcelona, La película nueva, c. 1931-1932.



Fig. 4. Anuncio de *Fermín Galán* en el Teatro Moderno de Barcelona (25 de septiembre de 1932). Colección particular.

que anunciaba la próxima venta de *Galán: El poema de Enrique López Alarcón y Fernando Alarcón*. Es muy probable que esta nueva publicación nunca viera la luz, y el texto del poema/guion original de la película aún no ha sido localizado.

Coincidiendo con el primer aniversario de la sublevación de Jaca, el estreno de la versión sonorizada tuvo lugar el sábado 12 de diciembre de 1931 en el Cine Royalty de Madrid. Algunos testimonios destacan que entre los asistentes se encontraban «el Gobierno en pleno, el alcalde de Madrid y destacados representantes del mundo de la cultura como Rafael Alberti, Federico García Lorca, Antonio Machado o Pablo Picasso» (Vicién 1998, 81-82). La repercusión del acontecimiento fue destacable, tal y como se aprecia los días posteriores en algunos de los principales periódicos. Medios que no tardaron en anunciar los lugares de visionado del trabajo de Roldán, como ocurrió con *La Vanguardia* (martes 15 de diciembre de 1931)²², donde se informaba de la proyección en Barcelona, en el Cine Capitol. En entregas posteriores el diario fue siguiendo el recorrido de la cinta por diversos cines de la ciudad condal (fig. 4)²³. Las proyecciones se sucedieron a su vez por todo el territorio

²² «Fermín Galán», *La Vanguardia*, n.º 21155, 15 de diciembre 1931, p. 23.

²³ Algunos de ellos fueron el Principal Palace (26 de diciembre de 1931, «en español»), la sala de los Teatros Bosque y Principal (del 5 al 12 de enero de 1932), el Chile Cinema (14 de enero de 1932, «sonora»), el Excelsior (16 de febrero de 1932), el Royal (18 de febrero de 1932), el Arenas (25

español²⁴, llegando incluso en julio de 1932 al Circo de Marte de Santa Cruz de La Palma, municipio perteneciente a la provincia de Santa Cruz de Tenerife (Canarias)²⁵. Como relató el periódico *ABC*, el lunes 25 de enero de 1932 se estrenó la versión muda en el Cine Madrid de la capital «con éxito colosal y con lleno completo»²⁶. El recorrido de *Fermín Galán* continuó al otro lado del Atlántico, estrenándose en la sala París de Buenos Aires el 4 de octubre de 1932. Dirigida sobre todo a la colonia de españoles, se promocionó como «la película del mártir de la revolución de España» (Diez Puertas 2017, 51). Con este trabajo la Unión Cinematográfica Española (UCE) comenzó sus actividades en Argentina²⁷. El éxito del largometraje de Roldán hizo que se proyectara en treinta ocasiones más en el Cine Gloria, así como en otras salas del interior del país:²⁸

No es una superproducción
No es una película de estrellas
No pertenece a ninguna productora famosa pero...

FERMÍN GALÁN

La excepcional película de manufactura hispana que revive la gran aventura revolucionaria del heroico patriota español, así como su ejecución a raíz del lamentado fracaso de Jaca...

Llenó la sala del «París»
Se mantuvo 30 exhibiciones consecutivas en el cine «Gloria», y asegurará a su cine la concurrencia de la colectividad española.

«FERMÍN GALÁN» es una de las pocas oportunidades del año.
SE VENDEN COPIAS PARA SUD AMÉRICA

La primera crítica que se publicó sobre la película apareció en el diario *El Imparcial* de Madrid el 22 de noviembre de 1931. Su autor, Manuel Montenegro, asistió a un pase privado con la cinta aún sin sonorizar y no dudó en deshacerse en elogios: «... La realización que Fernando Roldán ha dado a la obra de López Alarcón es una cosa digna y muy bien vista [...] La acción está muy bien llevada y cui-

de febrero de 1932), las salas Bohemia y Diana (1 de marzo de 1932), hasta el mes de abril, cuando fue exhibida en el Pathé Palace, el domingo día 17 en sesión matinal.

²⁴ Algunos ejemplos fueron el Coliseo Imperial de Gerona (26 de diciembre de 1931), el Cine Royalty de Vigo (1 de enero de 1932), el Cine Moderno de Málaga (5 de enero de 1932) o el Cine Moderno de Mataró (Barcelona) (14 de febrero de 1932).

²⁵ SANZ, David, «El Circo de Marte cumple un siglo de vida como Teatro», *Diario de Avisos*, 30 de julio de 2018, acceso el 18 de febrero de 2024, <https://diariodeavisos.elespanol.com/2018/07/el-circo-de-marte-cumple-un-siglo-de-vida-como-teatro/>.

²⁶ «Cines y películas», *ABC*, número suelto, 26 de enero de 1932, p. 32.

²⁷ «Fermín Galán», *Imparcial Film*, 10 de octubre de 1932, p. 11.

²⁸ Anuncio aparecido en *Imparcial Film*, 20 de octubre de 1932, p. 8.



dada hasta el último detalle [...] No me avergüenza decir públicamente que lloré»²⁹. El día siguiente del estreno (13 de diciembre de 1931) tanto *ABC* como *La Libertad* dedicaron unas líneas al trabajo sobre el capitán gaditano, mostrando la segunda un mayor entusiasmo con el audiovisual: «... Se ha realizado un film que, [...] dentro de la limitación de medios de que en España se dispone, tiene un gran valor relativo, y para el pueblo debe tener y tiene un altísimo valor absoluto [...] La reconstrucción de los hechos históricos, hecha en los lugares en que acaecieron, es fidelísima, y los momentos de máxima tensión dramática están conseguidos perfectamente...»³⁰. En este mismo tono se redactó la crítica que días más tarde apareció sobre la película en *El Socialista*³¹, periódico semanal del PSOE, siendo mucho más escuetos en halagos en *¡Tarari!*, revista semanal madrileña de espectáculos y deportes³².

El escritor Alfonso Hernández Catá fue una de las voces más negativas con la cinta de Roldán, tal y como se puede apreciar en sus palabras en *Ahora*: «*El dos de mayo, Prim y Fermín Galán*, carecen por completo de alcance estético. Obras de aficionados de poca afición, de ignorantes, que en vez de estudiar y meditar sobre la entraña de un arte tan rico en medios se han dedicado a acrecentar con el tiempo la falsa experiencia constituida de la suma de errores, poco o nada, implican»³³. Una postura similar a la adoptada, en octubre de 1932, por la revista *Nuestro Cinema*. Publicada desde París, su editor Juan Piqueras insertó en un largo estudio sobre la historia del cine hispánico una mención muy poco complaciente a *Fermín Galán*³⁴:

... Se presentó en España una película, que no ha tenido más virtud que la de empequeñecer los hechos y ridiculizar dos figuras de nuestra historia contemporánea. Como en sus financieros no hubo otra idea que la de un lucro inmediato; como en sus realizadores no había preparación alguna; como todos estaban ayunos de sentido técnico, de consciencia de la responsabilidad que contraían, Fermín Galán no es más que una prolongación de las fechorías históricas de Buchs, y como en aquéllas, todo es una sarta de latiguillos populacheros, de escenas ridículas, de empequeñecimiento de un suceso muy significativo, de empobrecimiento de los hechos, y la figura de un héroe –un poco inconsciente– que quedará en nuestra historia (Piqueras 1932, 145-150).

²⁹ MONTENEGRO, Manuel, «*Fermín Galán*», *El imparcial*, n.º 22275, 22 de noviembre de 1931, p. 5.

³⁰ «La revolución de Jaca en el cine. Estreno de *Fermín Galán*» (artículo, foto y anuncio), *La Libertad*, n.º 3661, 13 de diciembre de 1931, p. 8.

³¹ «Por los cines», *El Socialista*, 15 de diciembre de 1931, p. 5.

³² LÓPEZ, Benjamín, «Éxitos y fracasos de la semana cinematográfica», *¡Tarari!*, n.º 46, 17 de diciembre de 1931, p. 8.

³³ HERNÁNDEZ CATÁ, A., «Augurios del Séptimo Arte», *Ahora*, n.º 335, 10 de enero de 1932, p. 31.

³⁴ PIQUERAS, Juan, «Historiografía. Panorama del cine hispánico. Segunda parte: del cine mudo al film sonoro y parlante», *Nuestro Cinema*, n.º 5, octubre de 1932, pp. 145-150.

La misma publicación, en su número de abril-mayo de 1933, volvió a reafirmarse en sus palabras, en esta ocasión con un texto de Antonio Olivares³⁵. En Argentina también se escribió sobre el largometraje, tanto a favor como en contra.

Con posterioridad la mayor parte de los historiadores del cine han destacado que la repercusión de la cinta fue escasa o nula. En 1965 Fernando Méndez-Leite comentó: «No se produjo el éxito comercial que se esperaba del tema, tan callejero y efectista. [...] Nuestro cine desvelaba el fondo verdadero de una opinión uncida por sorpresa al sistema republicano» (Caparrós Lera 1981: 19). Años más tarde Román Gubern continuó en esa misma línea: «Parece ser que esta película, de producción muy modesta, interesó escasamente al público» (Gubern 1977, 32). Opiniones impregnadas de un cierto desinterés por el largometraje, una postura que no se aprecia en el texto de Manuel Rotellar –también en 1977–, donde se intuye que vio la película y aprovecha para poner un punto de equilibrio en las críticas divergentes, refiriéndose especialmente a la repulsa total de Juan Piqueras (Rotellar 1977, 62-63):

Pese a estas manifestaciones, acaso marginales al hecho cinematográfico, Fernando Roldán había logrado un film popular, muy próximo al romance; su hándicap era tratar una figura mitificada por la República permitiéndose algunas abstracciones –no muy bien resueltas mediante sobreimpresiones– con la alegoría de Liberta, que descomponían la idea de Libertad, siempre latente en Galán. Acaso fallaba la intención dramática al conceder a esta alegoría carácter de «leit motiv» y que una actriz de las limitaciones de Celia Escudero convertía en gesticulante y melodramática. El film tenía escenas logradas, como aquella en que Galán se opone a que sus soldados sacrifiquen su vida enfrentándose a las tropas llegadas de Huesca para abortar la sublevación. El capitán, en un gesto de hombría, se rendía antes de llevar a sus hombres a una muerte segura. Resaltable era también la interpretación de Baviera, un actor joven y con talento, que por primera vez se colocaba ante la cámara (Rotellar 1977, 62-63).

Una línea de opinión en la que también se mantiene José María Caparrós Lera, quien afirmó en 1981 que «la obra de Roldán fue silenciada por parte de la prensa española», a causa de su «ideología anarquista más que puramente republicana» (Caparrós Lera 1981).

Tras comprobar su prolongada permanencia en cartelera y su presencia en los medios de comunicación de la época, con críticas tanto positivas como negativas, resulta innegable la trascendencia que tuvo en aquellos momentos la película *Fermín Galán*. Una repercusión que quedó completamente ensombrecida, igual que los hechos narrados, con el cambio de régimen político posterior y la consiguiente llegada de la dictadura franquista.

³⁵ «*Fermín Galán*, que debiera haber servido para realizar una crítica de masas de las castas semif feudales que componían la monarquía y sus crímenes, aparte el ser rodada en los lugares históricos, era una ridiculización burda de aquellas dos figuras populares». OLIVARES, ANTONIO, «Cinematología. Un nuevo libro de César M. Arconada», *Nuestro Cinema*, n.º 11, abril-mayo de 1933, p. 148.



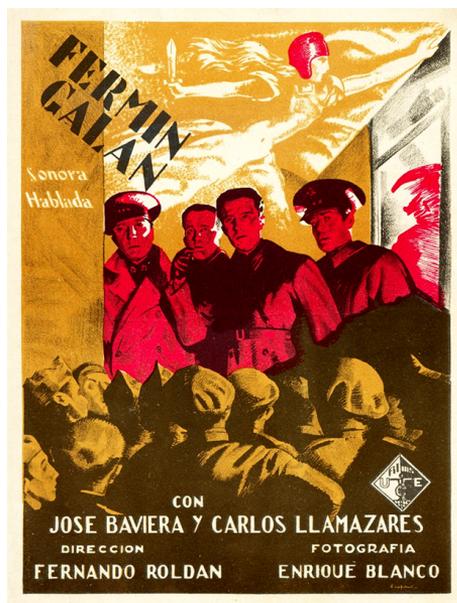


Fig. 5. Cartel de *Fermin Galán*. Colección particular.

LA HISTORIA SIGUE INCOMPLETA

En ninguno de los fondos de los archivos, filmotecas y bibliotecas nacionales e internacionales vinculados con la temática expuesta se encuentra copia física catalogada de la película *Fermin Galán* (fig. 5). Una situación que corrobora la falta de interés y la desidia que ha existido durante décadas en relación con el patrimonio audiovisual. En el caso particular de esta cinta, se intentó sin éxito rastrear su posible paradero en lugares como el Archivo de Salamanca o la Ciudadela de Jaca, ya que en 1941 el ejército incautó los bienes de Alfonso Rodríguez «El Relojero» y era posible que, entre ellos, se encontrara la película³⁶. A partir de Luis Vallés Causada, nieto del defensor de Galán y García Hernández en el juicio, se rastreó la pista de la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Sin embargo, la vía volvió a resultar muerta, confirmando desde la institución que no disponían de ninguna copia de la cinta. Fuera del país se rastreó el posible paradero del audiovisual en el Instituto de Historia Social de Ámsterdam, puesto que, como señaló el historiador Julián Casanova, era el lugar donde se habían llevado los fondos de la CNT. La sonorización

³⁶ El historiador Esteban Gómez, quien proporcionó esta información, rectificó con posterioridad y añadió que este no disponía de ninguna copia del largometraje.

de la película abrió la opción de probar en los estudios donde se realizó: Tobis de Epinay-sur-Seine (París). La búsqueda fue de nuevo infructuosa.

Las entrevistas efectuadas a personas vinculadas con la película investigada sirvieron al mismo tiempo para descubrir nuevas vías de recuperación del film. Esteban Gómez afirmó haber visto la película en los años ochenta, e incluso añadió una pista que vincula una posible copia a la madre y el hermano de Fermín Galán. Félix A. Rivas, coautor del libro *Fermín Galán en Biscarrués* (Arias Antoranz *et al.* 2010), entrevistó a Pilar Vinué, última testigo de la entrega de Galán, quien le contó algún recuerdo de la grabación de las escenas del largometraje en Biscarrués. El cineasta Miguel Lobera³⁷ sugirió la posibilidad de que existiera alguna copia en Madrid Film. Sin embargo, tal y como se ha señalado con anterioridad, el incendio que tuvo lugar en 1950 hace muy difícil poder encontrar el largometraje por esta vía.

La investigación llevada a cabo sobre la película *Fermín Galán* ha confirmado que en el momento de su exhibición existieron numerosas copias en cines de España y el extranjero. Una información que corrobora la gravedad de la situación de muchos de los trabajos fílmicos realizados en las primeras décadas del siglo xx. Como ha ocurrido con otras cintas, existe todavía la posibilidad de que aparezca en los fondos sin catalogar de algún archivo o que se encuentre en poder de particulares. El trabajo realizado sobre el largometraje de Fernando Roldán ha buscado tanto la recopilación exhaustiva de todo el material vinculado con la cinta como la concienciación sobre uno de los problemas más alarmantes que afectan actualmente a nuestra sociedad: la desaparición y olvido del patrimonio audiovisual.



³⁷ Autor del documental *La Sublevación de Jaca. Capitanes del frío* (2007), encontró en el rastro de Madrid el programa de mano con algunos fotogramas de la película e incluso intentó contactar sin éxito con el maestro Montorio, autor de la banda sonora.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS ANTORANZ, Inés *et al.* 2010. *Fermín Galán en Biscarrués: la muerte de un hombre, el nacimiento de una leyenda*. Biscarrués (Huesca): Ayuntamiento de Biscarrués.
- ASIÓN SUÑER, Ana. 2019. «Las viejas películas nunca mueren, sólo desaparecen». *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (34): 504-505.
- ASIÓN SUÑER, Ana y TAUSIET, Antonio. 2021. *Fermín Galán. La película de la sublevación de Jaca*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca).
- CAPARRÓS LERA, José María. 1981. *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio. 2017. *El sueño de un cine hispano. España y sus relaciones cinematográficas con la Argentina (1931-1939)*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA MAROTO, Eduardo. 1988. *Aventuras y desventuras del cine español*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GUBERN, Román. 1977. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Lumen.
- HEININK, Juan B. y VALLEJO, Alfonso C. 2009. *Catálogo del cine español. Films de ficción 1931-1940*. Humanes de Madrid (Madrid): Cátedra / Filmoteca Española.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando. 2017. *Con él llegó el escándalo. Una historia del cine y de los cines en Toledo (1896-1936)*. Toledo: Almud Ediciones. Biblioteca Añil.
- ROTELLAR, Manuel. 1977. *Cine español de la República*. San Sebastián: XXV Festival Internacional del Cine.
- VICIÉN, Enrique. 1998. *La II República en Jaca*. Barcelona: ENVIMA.



EL FONDO FOTOGRÁFICO DE JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE EN EL ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA. MUCHO MÁS QUE FOTOS*

Francisco J. Lázaro Sebastián

Universidad de Zaragoza, España

fjlazaro@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0002-5480-0842>

RESUMEN

Desde hace ya unos cuantos años, la imagen fotográfica se ha convertido en un material de archivo de primer orden junto con los documentos escritos, tanto en los centros públicos, asociados a las instituciones administrativas, como en las entidades privadas. A los primeros, ya sean archivos locales, provinciales o de titularidad estatal, se han unido los museos y universidades, que, en las últimas décadas han acumulado numerosos legados personales de fotógrafos y de otras personalidades de la cultura o de la política. Uno de los ejemplos más destacados es la Universidad de Navarra, institución privada, que posee un nutrido grupo de fondos personales, entre los que sobresale por la cantidad y calidad de sus materiales, fotográficos y documentales, el del ingeniero y fotógrafo José Ortiz Echagüe. Este artículo pretende valorar la labor de conservación y de promoción de la investigación que, desde esta institución universitaria, se ha propugnado desde que se hizo entrega de dicho legado.

PALABRAS CLAVE: Universidad de Navarra, fondo Ortiz Echagüe, correspondencia.

THE PHOTO COLLECTION OF JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE IN THE GENERAL ARCHIVE
OF UNIVERSITY OF NAVARRE. MUCH MORE THAN PHOTOS

ABSTRACT

For a few years now, the photographic image has become a first-class archival material alongside written documents, both in public institutions associated with administrative institutions and in private entities. The former, whether local, provincial or state-owned archives, have been joined by museums and universities, which in recent decades have accumulated numerous personal legacies of photographers from other personalities of culture or politics. One of the most outstanding examples is the University of Navarre, a private institution, which has a large group of personal funds, among which stands out for the quantity and quality of its materials, photographic and documentary, the engineer and photographer José Ortiz Echagüe. This article aims to value the work of conservation and promotion of research that, from this university institution, has been advocated since the legacy was delivered.

KEYWORDS: University of Navarre, Ortiz Echagüe Fund, Correspondence.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.05>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 83-117; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



PREÁMBULO

El Fondo Fotográfico José Ortiz Echagüe, custodiado en el Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN), está compuesto por multitud de materiales, no solo imágenes en distintos formatos y soportes, sino, además, por una ingente documentación personal (intercambio de correspondencia con otros fotógrafos nacionales y extranjeros, con historiadores, críticos y teóricos, además de con diversas entidades [empresas de artes gráficas, instituciones, editoriales, etc.], facturas, recortes de prensa y textos redactados por el propio Ortiz Echagüe) que el ingeniero y empresario alcarreño acumuló durante prácticamente las siete décadas en que practicó la fotografía como afición artística, construyendo uno de los repertorios más variados y extensos de los paisajes, la arquitectura y los denominados «tipos» humanos de nuestra geografía. Y no solo eso, con todo este legado contribuyó a preservar un importante periodo de nuestra historia de la fotografía, que abarca buena parte del pasado siglo.

En este artículo, pretendemos detenernos en el conjunto documental, celosamente guardado, junto con las citadas imágenes y una didáctica reconstrucción del estudio en el que trabajaba el fotógrafo, en las instalaciones del AGUN, siendo este archivo, que atesora otros interesantísimos legados, como luego comentaremos, un ejemplo de preservación y de conservación desde un punto de vista físico de todo ello. Y lo mismo podemos decir sobre todo lo relacionado con la difusión exterior y puesta a disposición de los investigadores de tales materiales. En este sentido, las páginas que siguen a continuación aspiran a señalar, de acuerdo a una orientación antológica y selectiva, algunos de esos contactos epistolares entre fotógrafos y entidades, especificando sus ubicaciones por signatura en el Archivo, para hacer ver de manera práctica al futuro/a investigador/a las posibilidades del mismo, si bien es verdad que ello ya fue puesto de manifiesto amplia y profundamente en las dos tesis doctorales redactadas sobre el fotógrafo hasta el momento, firmadas por José Antonio Vidal-Quadras y Asunción Domeño Martínez de Morentín, respectivamente, las dos realizadas en el contexto académico de la Universidad de Navarra.

MUSEOS, ARCHIVOS Y FOTOGRAFÍA

Antes de considerar las circunstancias de adquisición del Fondo Ortiz Echagüe por la Universidad de Navarra, es necesario partir de una reflexión en torno al papel desempeñado por los archivos y fototecas para la conservación y difusión

* Este trabajo se inscribe en el *Grupo Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública* (cód. H18_17R). Investigador principal: Dr. Jesús Pedro Lorente Lorente. Está financiado por el Gobierno de Aragón. Está vinculado también al Instituto Universitario de Investigación, Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

de los diversos materiales fotográficos que han llegado a nuestros días desde que se inventó esta técnica un poco antes de mediados del siglo XIX. Una cuestión no baladí y que substancia este monográfico dedicado a la «conservación y restauración del material audiovisual», como así reza el subtítulo del mismo.

En la actualidad, nadie cuestiona la importancia del medio fotográfico y sus productos como recurso ineludible para los estudios de toda índole, desde los aspectos puramente históricos y artísticos hasta los económicos y sociales, en un conjunto amplio que constituiría el concepto de «historia cultural». Ciertamente, para la comprensión integral de todos estos fenómenos, la imagen fotográfica se ha erigido en una herramienta de primer orden, y no solo como una mera *ilustración* de los *hechos* analizados, sino como un bagaje de casi infinitas posibilidades a la hora de documentar los anteriores factores de la vida humana. Memoria visual que suele estar acompañada de otra serie de documentos escritos, generados muchas veces estos últimos en relación con iniciativas, contactos e intercambios o proyectos concretos, como tendremos la oportunidad de ejemplificar en el caso del Fondo Ortiz Echagüe. La fotografía forma parte del patrimonio histórico español, como así se reconoce en la Ley 16/85, dado su innegable valor histórico y testimonial de los cambios sociales, a lo que debemos sumar su condición de medio de expresión artística con autonomía y personalidad propias. Esta consideración del medio fotográfico como hecho cultural es relativamente reciente, de tal manera que solo hasta finales de los años setenta del pasado siglo hubo una serie de reivindicaciones teóricas en Europa¹ y Estados Unidos² que abogaron por esa condición (Argerich 2015, 110) dentro, a su vez, de una reformulación del propio concepto de fotografía, en el terreno puramente artístico, en pos de un fuerte componente de subjetividad que animó a muchos/as fotógrafos/as a desarrollar sus trayectorias ensanchando y desbordando las prácticas asociadas al reportaje como género, casi hegemónicas en la década precedente, los sesenta. El fotógrafo e historiador Joan Fontcuberta ha explicitado estos cambios decisivos que, entre otras cuestiones, han posibilitado que la fotografía se incorporara a espacios en los que anteriormente se encontraba ausente o se ha integrado en prácticas que parecían exclusivas de las manifestaciones artísticas tradicionales:

A nivel internacional, la fotografía ha experimentado en estos últimos diez años cambios igualmente decisivos. El fenómeno de tipo más global ha sido la asunción generalizada de la fotografía como manifestación cultural de nuestro tiempo. De aquí se derivan todas las demás consecuencias que podríamos aducir y cuya concentración a lo largo de la década demuestra que no se trata de una simple coincidencia: una nueva conciencia del fotógrafo *freelance* o independiente, el estudio de la fotografía en las Universidades, la incorporación de la fotografía a los museos

¹ De la mano de nombres como el historiador y curador francés Jean-Claude Lemagny, conservador de fotografía durante muchos años en la Biblioteca Nacional de Francia.

² Uno de los más activos fue John Szarkowski, jefe del Departamento de Fotografía del MoMA de Nueva York de 1962 a 1991.



de arte moderno, el coleccionismo de obras fotográficas y la aparición de galerías especializadas, etc. (Fontcuberta 2008, 67)³.

No obstante, sigue habiendo una cierta desconsideración desde el ámbito de la investigación puramente histórica hacia la imagen fotográfica que suele acompañar al material escrito, más aún para ciertos expedientes asociados a cuestiones administrativas (en este sentido, lógicamente, el Archivo General de la Administración es un centro especialmente relevante por el tipo, variedad y complejidad de sus conjuntos documentales). Prejuicios que, según Antonio Pantoja Chaves, denuncian, aun en fechas recientes, carencias formativas en los futuros historiadores a los que «casi nunca se muestra el mismo respeto hacia estas fuentes (visuales) que por los documentos escritos». (Pantoja 2007, 193).

En nuestro país, sobre todo a partir de la década de los ochenta del pasado siglo, numerosas han sido las instituciones públicas (sobre todo archivos y museos) y privadas (colecciones asociadas a empresas de los más diversos sectores) que han constituido importantes conjuntos de materiales fotográficos de diversa naturaleza, algunos en combinación con otro tipo de documentación más *convencional*, como el caso del citado Archivo de la Administración, o de manera exclusiva, siendo la imagen el objeto preferente de preservación e investigación; nos estamos refiriendo, claro está, a las fototecas (Sánchez Vigil 1999, 19-42 y Sánchez Vigil 2006, 223-323). Esta heterogeneidad ha derivado también en una gran diversidad de «propuestas descriptivas» en función de los intereses de los centros y de los diferentes usos y aplicaciones de tales imágenes (Salvador 2015, 20). Falta de concreción y de premisas comunes que no actúa en favor de estas instituciones y en torno a lo cual se debatió en el I Congreso de Historia de la Fotografía, celebrado en el Photomuseum de Zarauz (Guipúzcoa) en diciembre de 2005, que reunió a los máximos expertos nacionales en la materia, de tal manera que en las conclusiones se habló de

la implicación de las administraciones en la conservación del patrimonio, incorporación de asignaturas sobre fotografía y de manera específica sobre historia en los planes de estudio universitarios, formación de investigadores, dotación de medios técnicos y económicos a los centros bibliográficos y museísticos especializados en la materia, racionalización del depósito de los fondos fotográficos de las corporaciones públicas, e impulso de guías e inventarios de archivos fotográficos (Sánchez Vigil 2012, 29).

Respecto a los archivos y museos, ya forman parte de la historia del medio fotográfico y, por tanto, es recurrente la mención en el discurso historiográfico de las iniciativas pioneras como la creación del Departamento de Fotografía en el MoMA de Nueva York⁴, desde los años cuarenta, a cuyo cargo estuvieron figuras señeras

³ Texto publicado originalmente en Fontcuberta, Joan. 1981. «Introducció a la dècada dels 70». Dossier *Jornades Catalanes de Fotografia*. Barcelona: E.R. Sant Cugat del Vallès.

⁴ Véase al respecto <https://www.moma.org/about/curatorial-departments/photography>.

como Edward Steichen, el citado John Szarkowski o ya en épocas más recientes, Peter Galassi. En el continente europeo, El Fotomuseum de Munich (Alemania) (actualmente Sammlung Fotografie⁵), desde 1963, sin olvidarnos del Museo Réattu, en la localidad francesa de Arles, que incorporó a partir de 1965 una importante colección fotográfica propiedad del director del centro, el fotógrafo y teórico Lucien Clergue. Ambos serían determinantes para la organización de los Rencontres d'Arles desde principios de los setenta, foco donde se dan cita desde entonces las últimas novedades en la faceta de la fotografía *de creación*⁶.

En el caso español, el extinto Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid inauguró un Departamento de Fotografía en 1984, a cargo del conservador Luis Alonso Fernández. A esta apertura le siguió, un año después, una sección de fotografía en la Fundación Joan Miró de Barcelona, coordinada por especialistas como David Balsells, Marta Gili y Pere Formiguera. En ambos espacios, hubo una intención desde el principio de adquirir obra para crear una colección fotográfica permanente, si bien es verdad que el centro catalán, que contaba ya previamente con diferentes donaciones de obra fotográfica, «pretendía constituirse también como un centro de investigación y difusión de la fotografía española, organizando exposiciones y actividades, además de la edición de portfolios de autores contemporáneos e históricos» (Vega 2017, 633).

Todo ello es sintomático de una nueva conciencia alrededor del patrimonio fotográfico, tanto del de épocas pasadas como vinculado a las últimas experiencias artísticas, en ciertos ejemplos como un componente definitorio; en efecto, desde tiempo atrás, se iba gestando la firme convicción de que era una necesidad su conservación, así como su conocimiento y estudio sin olvidar su difusión al público. Es cierto, por otra parte, que la política museológica destacará sobre todo los valores estéticos, mientras que los archivos se centrarán en la labor de documentación de objetos materiales (bienes muebles e inmuebles), modos de vida, costumbres y tradiciones (aspectos etnográficos), con atención preferente a las colecciones específicas de fotógrafos/as concretos (Coronado 2000, 56), como pueda ser el caso del propio Fondo Ortiz Echagüe del AGUN.

En el ámbito de los archivos, son también notables las implicaciones en relación con el medio fotográfico en varios aspectos: en primer lugar, porque no se entienden muchos de los expedientes, informes, dosieres, etc., que constituyen los conjuntos documentales emitidos por entidades públicas y privadas sin la inclusión de imágenes. Especialmente podemos referir esto a los proyectos de arquitectura o de ingeniería (construcción, restauración y conservación), atestados judiciales, expedientes personales, etc., en donde las fotografías, más que complementar, amplían

⁵ Véase al respecto <https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sammlungen/fotografie>.

⁶ Lucien Clergue, junto con Michel Tournier y Jean-Maurice Rouquette, fundadores de Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, iniciaron reuniones informales que más tarde desembocarían en el Festival desde 1969. Información tomada de María Dolores Barrera Delgado, *El festival como modelo contemporáneo de difusión de la fotografía. Guía internacional de festivales de fotografía* (tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2016), 87, <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/26027>.



y clarifican la información textual. Más todavía en aquellas instituciones en que la imagen se convierte en un instrumento fundamental para la construcción de un determinado mensaje que se quiere comunicar a la población en general de acuerdo a una finalidad económica y/o propagandística. Quizás el mejor ejemplo de esto a nivel español sea el Ministerio de Información y Turismo, institución creada en pleno régimen franquista, en 1951. Pues bien, uno de los departamentos más activos de dicha institución fue la Dirección General de Turismo (DGT), que inició sus actividades en 1939, y que era heredera de otras entidades (Servicio Nacional de Turismo y Patronato Nacional de Turismo, activo este ya durante la dictadura prímorrerista) que vislumbraron el potencial de la imagen, gráfica, pintada y fotográfica, impresa en carteles, guías, folletos y publicaciones, para la promoción de las bellezas paisajísticas y culturales de nuestro país con la intención de atraer el turismo nacional y extranjero.

Algo similar podemos decir para otra institución del régimen anterior, la Dirección General de Regiones Devastadas, creadora de un importantísimo fondo fotográfico vinculado a las obras de reconstrucción de aquellas poblaciones más castigadas por los recientes sucesos bélicos. Los dos fondos de imágenes, junto con toda la información escrita asociada, se custodian en el Archivo General de la Administración, en la ciudad de Alcalá de Henares (Madrid), y nos aportan unos materiales inexcusables para ciertas investigaciones en torno al franquismo, donde quizás uno de los *descriptores* principales sea el de la propaganda (Muñoz 1996, 41-68).

Dentro de una esfera más regional, merece la pena valorar las actuaciones del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), cuyas funciones y competencias se asemejan a las del anterior archivo solo que a nivel provincial. En sintonía con el resto del país, desde la década de los ochenta, los nuevos organismos culturales de la joven democracia iniciaron sendas campañas de recuperación de archivos fotográficos. Así fue que, mediante donaciones o compras directas, llegaron a crearse numerosos y diversos fondos en el AHPZ, destacando sobremanera el perteneciente a Juan Mora Insa (1880-1954), centrado en el patrimonio mueble e inmueble aragonés. De parecida temática, pero menos extenso en cuanto a número efectivo de imágenes, se ocupó el también aragonés José Galiay Sarañana (1880-1952), sin olvidarnos de otros fotógrafos profesionales, estos centrados más en el retrato de gabinete o de estudio, como el Estudio Coyne, formado por el hijo y el nieto del fundador de la saga: Ignacio (1872-1912) y Manuel (1900-1994). De la práctica *amateur* son reseñables los fondos de algunos de los fundadores de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza (SFZ): Gabriel Faci Abad (1878-1932) o Julio Requejo (1885-1951)⁷.

⁷ La Fototeca de Huesca, dependiente de la Diputación Provincial, también custodia importantes fondos de fotógrafos de muy diversas orientaciones (*amateur* y profesional) y temáticas (retrato, paisaje, reportaje, costumbres, asuntos etnográficos, etc.), como, por ejemplo: Fidel (1882-1947) y José Oltra (1916-1981), padre e hijo, con abundantes reportajes sobre la capital oscense; Francisco de las Heras (1886-1950), establecido en Jaca; Lorenzo Almarza (1887-1959), vinculado a la SFZ e infatigable montañero; Eduardo Cativiela, también relacionado con la SFZ y con el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), con valiosas imágenes sobre indumentaria ansotana; por



De todos ellos, queremos centrarnos en el Fondo de Juan Mora Insa, que fue adquirido por el Gobierno de Aragón en 1985, si bien no fue depositado en el AHPZ hasta 1998. Con más de 5000 fotografías en distintos formatos y soportes, más otras 4000 copias de contacto sobre papel realizadas por la galería Spectrum cuando se digitalizó todo el Archivo Mora (trabajos efectuados en 1997), todo este material ha supuesto una labor ingente de documentación de casi todo el patrimonio monumental aragonés, «una herramienta de trabajo y apoyo gráfico y documental al servicio de la arquitectura y la ingeniería» (Iranzo y Menéndez 2023, 56-57 y 63).

FONDO ORTIZ ECHAGÜE EN EL AGUN Y SU RELACIÓN CON OTROS LEGADOS

Ya se ha escrito suficientemente sobre este amplísimo repertorio, acerca de cómo recaló en la Universidad de Navarra, sus características, la composición de sus materiales diversos⁸, y sobre las actividades relacionadas con su difusión.

El origen de la relación entre el fotógrafo alcarreño y la institución universitaria pamplonesa data de 1968, a instancias de su hijo César Ortiz-Echagüe Rubio, profesor de arquitectura en la misma; fecha que fue igualmente providencial para que el primero decidiera donar su legado fotográfico a su muerte, que tuvo lugar en 1980. Efectivamente, al año siguiente, se hizo entrega de todos esos materiales, miles de copias y negativos, cámaras fotográficas, su biblioteca especializada y toda la documentación, «un valioso material no solo por la categoría del fotógrafo que lo donaba, sino por las posibilidades que ello brindaba a la Universidad para la investigación, el entendimiento y la difusión de su obra» (Domeño 2011, 94). Ciertamente, se trata de uno de los conjuntos más complejos conservados en el AGUN, tanto por su variedad de materiales (imágenes, aparatos, libros y documentos escritos) como por su amplitud cronológica (1927-1991), y que plantea una propuesta diferente –por su carácter universitario– a la de los archivos tradicionales más ligados a las instituciones clásicas de la Administración. Formaría parte de una tendencia relativamente

no decir de aficionados como Ricardo Compairé (1883-1965), Ildefonso Sanagustín (1882-1964), Feliciano Llanas (1880-1936) o Ricardo del Arco (1888-1955), estudioso este último de la arquitectura y del arte aragonés. Para la provincia turolense debe destacarse la labor de recopilación del Instituto de Estudios Turolenses, dependiente también de la Diputación Provincial, con el fondo de José Antonio Dosset Monzón, que documentó, desde finales del siglo XIX y en los primeros años del XX, muchos aspectos del Bajo Aragón del que era originario (Fuentes 2012, 63-88 y Generelo 2012, 89-118). Buena parte de las colecciones fotográficas de estos nombres y de otros que se custodian en las instituciones aragonesas puede consultarse *on line* a través de la herramienta «Documentos y Archivos de Aragón» (DARA): <https://dara.aragon.es/dara/>.

⁸ Véase <https://www.unav.edu/web/fondos-personales/ortiz-echague-jose>. Del mismo modo, existen enlaces para cada uno de los fondos fotográficos y documentales de las diferentes colecciones personales que componen el AGUN: <https://www.unav.edu/web/fondos-personales/buscador-fondos>. Podemos resaltar la existencia de fondos de otros fotógrafos como Juan Dolcet o del conde de la Ventosa, pero también de políticos, arquitectos, profesores universitarios, empresarios, periodistas, etc.





reciente en el marco universitario español en que se viene fomentando la incorporación de archivos personales a sus propios fondos institucionales (Cagigas, Eslava, Irurita, Morell y Zabala 2016, 1208). Una incorporación de materiales muy diversos que implica una concienzuda organización y clasificación, que, en el caso específico de la Universidad de Navarra, viene dándose, en función de una metodología más sistemática y acorde con los criterios archivísticos generales establecidos, desde 2006, en que se creó el Servicio Archivo General, que integra las citadas colecciones personales junto con el resto de la documentación administrativa generada por la propia Universidad (Cagigas, Irurita y Eslava 2019, 462).

El propio contexto universitario que acoge a este archivo presenta una clara peculiaridad con el resto de centros con similares objetivos y finalidades, y más aún tratándose de una universidad privada, pero, a pesar de esas diferencias y de la autonomía propia que estos centros formativos asumen dentro de las competencias delegadas por el Estado en materia de educación, hay una normativa básica a la que debe ajustarse «dentro del marco jurídico y legal que establecen las leyes generales en materia de archivos y de patrimonio documental» (Martínez 2006, 17).

Otro tanto podríamos decir para el Archivo Jalón Ángel (Ángel García de Jalón, Viana [Navarra], 1898-Zaragoza, 1976), custodiado en dependencias de la Universidad San Jorge de Zaragoza, también de adscripción privada, desde la donación familiar llevada a cabo en 2011 (Irala 2021, 1574-1595). Varias son las concomitancias entre ambos fondos, partiendo de su vocación de preservación de un importante legado que cubre una parte considerable de la sociedad –no solo zaragozana– de las décadas centrales del pasado siglo, gracias a la personalidad polifacética del artífice, en cuanto a tratamiento de diversos géneros fotográficos: desde el retrato de estudio, pasando por el reportaje urbano⁹, etc. Asimismo, desde el principio, la difusión y comunicación ha sido otra de sus constantes, como en el caso que nos ocupa, a través de la organización de sendas exposiciones y, dentro de un nivel más especializado, la puesta a disposición de los materiales conservados a todos los investigadores (Irala 2022, 109-112).

Y ya en el ámbito de lo público, sin dejar la institución universitaria, cabe mencionar brevemente dos legados correspondientes a dos «indianos» del norte español aficionados a la fotografía. Ambos están depositados en el Centro Universitario CIESE-Comillas, dependiente, a su vez, de la Universidad de Cantabria. El primero de ellos pertenece a Antonio Faci Pardo (1881-1951), de origen cántabro. Este fondo, además de recoger una buena serie de fotos familiares, también incluye series de variada temática: paisajes y patrimonio artístico, trabajos del campo, «tipos» humanos, eventos sociales y acontecimientos, etc. Todo ello datado durante la primera mitad del siglo pasado, además de una colección de imágenes formato *carte de visite*, fechadas entre finales del siglo XIX y principios del XX. Mientras que el segundo es el denominado «Fondo Quijas», está fechado a finales del siglo XIX, y su autor parece ser un anónimo miembro de la familia Bustamante, oriunda de esa

⁹ Puede verse una selección de su obra en <https://www.jalonangel.com/index.php/galeria>.

localidad cántabra que aparece en la denominación del Fondo, de fuerte tradición indiana. Las imágenes documentan bien los cambios en el aspecto de esa provincia con la construcción de diferentes infraestructuras, así como festejos populares, acontecimientos sociales, etc. (Losada 2018, 339 y 342).

En todos los casos, el fondo aragonés y los cántabros, a pesar de sus orígenes y fines distintos (el primero, derivado de un fotógrafo profesional y de ambientación más urbana, y los segundos, de artífices aficionados y con referentes más en el ámbito rural), nos situamos ante materiales excepcionales para reconstruir modos de vida y hábitos sociales de, sobre todo, la primera mitad del siglo xx.

De mediados de esa centuria, datan los repertorios de imágenes y la amplia documentación escrita (de similar carácter [correspondencia con otros fotógrafos, asociaciones y colectivos fotográficos, etc.] a la de Ortiz Echagüe en el AGUN) perteneciente al fotógrafo barcelonés Xavier Miserachs (1937-1998), en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA)¹⁰. Todo este conjunto es indispensable para estudiar los cambios en el concepto de fotografía y de fotógrafo producidos en España en el ecuador del pasado siglo, un periodo fundamental en la evolución de buena parte de las expresiones artísticas en nuestro país. En la parcela fotográfica, Miserachs encarna perfectamente el profesional orientado hacia la fotografía publicitaria y comercial, mientras que en la estética abraza decididamente postulados realistas adscritos a la fórmula genérica del reportaje (Vega 2019, 411-426).

FONDO ORTIZ ECHAGÜE Y ALGUNOS DE SUS MATERIALES DOCUMENTALES EN EL AGUN

Como ya planteamos en el Preámbulo de este artículo, nuestro propósito es centrarnos en ciertas referencias documentales que, consideramos, pueden ser muy útiles para el/la futuro/a investigador/a a la hora de estudiar no solo la figura y obra del fotógrafo alcarreño, sino otros aspectos del medio fotográfico durante un lapso temporal largo en el que se dieron substanciales transformaciones de orden estético y conceptual en torno a la práctica y a la condición de sus creadores. En toda esta evolución, es cierto que Ortiz Echagüe se mantuvo en buena medida al margen de todos estos cambios, empezando por la propia técnica con la que trabajó durante toda su vida, el carbón directo sobre papel Fresson, ideada ya en el siglo xix, y que dotaba a sus imágenes de ese efecto contrastado y dramático tan característico, tanto en «tipos» humanos como en paisajes y construcciones arquitectónicas¹¹. Respecto a las cámaras, muchas y diversas fueron las que utilizó a lo largo de su dilatada trayectoria, como él mismo reseñó en una nota fechada en marzo de 1957¹², mostrándose

¹⁰ Véase al respecto <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/archivo/fondo-xavier-miserachs>.

¹¹ Véase una explicación detallada del proceso con ejemplos concretos en <https://www.munencasa.es/el-procedimiento-fotografico-de-ortiz-echague/>.

¹² AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/003/5.



ajeno a las novedades tecnológicas que el mercado iba aportando; toda una declaración de intenciones que es expresión de una coherencia extrañamente firme en el tiempo fundamentada en prácticas, hasta cierto punto, retardatarias, donde la búsqueda de la belleza plástica plasmada en los temas antes referidos fue una de las constantes obsesiones de su autor, en oposición a otros planteamientos, tales como el reportaje de cuño realista, que se abrían paso a duras penas en España en un ambiente dominado, todavía a mediados del siglo xx, por la estética (tardo)pictorialista.

Varias son las cuestiones que se pueden estudiar acudiendo a los extensos fondos documentales del legado de Ortiz Echagüe en el AGUN. No obstante, que-remos especificar aquí las referencias (ubicaciones) concretas de —a nuestro juicio— las más relevantes, por los nombres y entidades implicados, así como por el propio trabajo (los célebres libros fotográficos) del artista¹³. En primer lugar, vamos a aludir a la «relación con otros fotógrafos particulares», así como con «agrupaciones y entidades fotográficas, nacionales y extranjeras» a través de la correspondencia cruzada. En cuanto a la cronología, aunque la datación del Fondo va de 1927 a 1991, vamos a empezar con la década de los cuarenta y cerraremos la compilación —que necesariamente tendrá que ser antológica— en los años setenta. Así, sin más prolegómenos, encontramos ya un importante corpus de correspondencia a principios de 1945, con motivo de la exposición que el Círculo de Bellas Artes de Madrid organizó bajo el patrocinio de la revista *Sombras*¹⁴, publicación de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSFM). En la muestra participaron, además de Ortiz Echagüe, algunos de los más claros representantes, junto a él, del denominado «tardopictorialismo»

¹³ Debido a la extensión y complejidad del Fondo, aquí solo podemos hacer una mínima selección de referencias. El criterio obedece libremente a nuestra discreción. Pedimos disculpas por las posibles ausencias.

¹⁴ Según Mónica Carabias: «*Sombras* fue un termómetro eficaz con el que evaluar el estado crítico por el que atravesaba la infraestructura fotográfica española, pero también, para retratar tímidamente y en forma de “colaboración espontánea” las aspiraciones de muchos aficionados por alcanzar una fotografía al nivel de la europea. [...] Pese a que pretendieron abordar la fotografía desde una perspectiva básicamente teórico-práctica [...], fueron meritorios los esfuerzos por ampliar el campo de acción de la práctica creativa, sorprendentemente más alejada de la trasnochada e inmovilista estética pictorialista de lo que hubiéramos podido imaginar» (Carabias 2009, 77).

¹⁵ Con este fotógrafo catalán le unió una estrecha amistad durante toda la vida, como demuestra el constante intercambio de correspondencia fechado, que tengamos constancia, hasta los años sesenta. Es más, sabemos por una de sus misivas, datada en diciembre de 1961, que Campañá le pidió a Ortiz Echagüe que mediara con el director del periódico *La Vanguardia*, en aquel momento, Manuel Aznar, para que Campañá «formara parte del cuerpo de ilustradores» de la publicación. El fotógrafo alcarreño estimaba «que el poder utilizar el abundante archivo en color, todo él a gran tamaño, que posee (Campañá) puede ser de gran valor para un gran diario como *La Vanguardia*». AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/012/1. Más correspondencia entre Ortiz Echagüe y Campañá, años sesenta: AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/013/5 y 267/023/4. Asimismo, sobre la faceta de fotoperiodista de Campañá, en la que fue muy activo y reconocido ya antes de la guerra civil, no sola-

español, como Antonio Campañá (1906-1989)¹⁵, Claudio Carbonell (1891-1970)¹⁶, Joaquín Pla Janini (1879-1970), Francisco Mora Carbonell (1898-1977), el aragonés Aurelio Grasa (1893-1972) o Eduardo Susanna (1884-1951), vicepresidente en aquella época de la agrupación madrileña.

Nuestro fotógrafo, según la crónica aparecida en la propia revista *Sombras*, concurrió con 39 fotografías, algunas ya presentadas y publicadas en sus ya clásicos libros, imágenes como *Plaza de Turégano* o *Molino en Vejer*, pero también como «novedad» presentó «unas bellas fotografías de bosques, en las que, independientemente del acierto en la disposición de los planos, salva con gran habilidad las dificultades de la luz que esta clase de asuntos ofrece al aficionado» (ELE 1945, 28). Pues bien, disponemos de numerosas cartas con casi todos estos fotógrafos, junto con otras misivas enviadas a otro notable representante de esta estética pictorialista, José Tinoco (1882-1953). Todas ellas se fechan entre el primer trimestre de 1944 y principios de 1945 y tienen como motivo principal cuestiones relacionadas con esta muestra, desde las cantidades que correspondían a cada uno de los participantes en concepto de alquiler de los espacios del Círculo de Bellas Artes hasta reflexiones más profundas sobre la práctica fotográfica o sobre circunstancias puntuales que les afectaban en aquel momento. Igualmente, de su análisis podemos inferir que Ortiz Echagüe fue el que lideró la iniciativa de exponer colectivamente, y resultan muy valiosos todos esos testimonios para reconstruir todo un estado de opinión de un colectivo de fotógrafos con intereses y preocupaciones afines¹⁷. Así, a modo de ejemplo, reproducimos algunos de sus contenidos: los primeros pasos por parte de Ortiz Echagüe a la hora de poner en marcha la exposición datan de marzo de 1944, en que este solicitó el Salón de Exposiciones del Círculo de Bellas Artes para «celebrar una exposición de mis fotografías sin carácter comercial alguno» (en este momento inicial, por tanto, no hay mención de que fuera colectiva, como finalmente aconteció) para los días 1 al 15 de junio. Pasó el tiempo y no hubo contestación por parte del Círculo. Después del verano, se volvieron a emprender las gestiones hasta que,

mente como fotógrafo pictorialista (dentro de esta estética considérese su multipremiada *Tracción de sangre*, 1933), véase Cruañas 1989: 28. También sobre este autor, véase Gili 1989.

¹⁶ Del mismo modo, son muy numerosas e interesantes las cartas con este fotógrafo barcelonés, miembro relevante de la Agrupación Fotográfica de Cataluña, de la que fue presidente entre 1935 y 1938, como también lo fue de la Federación Española de Arte Fotográfico, ya a principios de los sesenta. De acuerdo a esta condición, Ortiz Echagüe escribió a Carbonell, en mayo de 1962, con motivo de la II Fiesta de la Fotografía, que, a su vez, acogió una muestra-homenaje hacia el maestro alcarreño titulada «Sesenta años de fotografía», del 15 al 30 de mayo, en el Museo Nacional de Arte Moderno. Sobre esta última, véase AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/001/6. Véase también AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/012/2, 267/013/5, 267/023/4. Considérese también otro volumen de correspondencia cruzada entre Ortiz Echagüe, Carbonell e Ignacio Barceló, director de la revista *Arte Fotográfico*, durante los años 1967-1968 sobre asuntos relacionados con la Federación Española de Fotografía, en 267/016/2.

¹⁷ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/021/5 y 267/001/4. La primera referencia es la que presenta mayor cantidad de documentación relativa a la exposición comentada.





finalmente, el 5 de octubre de 1944, el secretario artista del Círculo, Julio Moisés¹⁸, le confirmó a Ortiz que estaba a su disposición el Salón de Exposición del Círculo a partir del 2 de enero y hasta el 17 de ese mes del año siguiente para la exposición proyectada. En la breve carta, Moisés le informaba del precio de 75 pesetas diarias en concepto de «gastos de compensación por consumo de fluido y material de limpieza». La respuesta de nuestro fotógrafo fue cuatro días después, aceptando las condiciones propuestas. Una vez confirmado el montaje de la exposición, Ortiz Echagüe empezó a contactar con los nombres antes citados, comenzando con Claudio Carbonell, donde ya mencionaba su intención de que fueran «tres invitados de Barcelona», que podrían participar con un total de 120 imágenes. En esta misiva, Ortiz exponía también su interés de que fuera «la primera de una serie de exposiciones anuales por invitación que pudieran quedar bajo el patronato de la Fotográfica (RSFM) y de la revista *Sombras*», algo que todavía tenía que «tantear». La previsión, le informaba también a Carbonell, era que participaran seis fotógrafos con un total de 240 imágenes entre todos. La respuesta de Carbonell fue pronta y en actitud asertiva tanto hacia las fechas como en el número de obras a presentar, de tal modo que habló «en representación» de sus otros dos compañeros catalanes (Pla y Campaña): «Entre los tres expositores de Barcelona remitiremos a Madrid las 120 obras que nos corresponden...». De los tres expositores de aquí, siendo Pla el que desarrolla una más fecunda actividad fotográfica, también será el que mayor número de obras remita a esa exposición; probablemente se compondrá nuestro envío colectivo de unas 60 obras de Pla y el resto por partes iguales entre Campaña y yo».

Ya en noviembre del 44, tenemos constancia de contactos con otro de los intervinientes en la muestra, el fotógrafo valenciano Francisco Mora Carbonell. En la carta, Ortiz informaba también de que ya se habían comprometido a colaborar los fotógrafos Antonio Campaña, Joaquín Pla y Claudio Carbonell, y que pensaba invitar al zaragozano Aurelio Grasa. La respuesta positiva de Mora Carbonell no se hizo esperar, de tal manera que a las pocas semanas enviaría un total de 36 imágenes, casi todas bromuros, autorizando a Ortiz «para retirar y no exponer las que a su juicio no lo merezcan», al igual que le diría Joaquín Pla: «Si V. encuentra alguna (fotografía) que no debe figurar desde luego queda V. autorizado para retirarla y le quedaré muy agradecido por su consejo y buena intención». En parecidas fechas, respondería en similares términos el médico y fotógrafo aragonés Aurelio Grasa, que, respetuoso, afirmaba que su «modesta colaboración sea muy inferior a sus maravillas de V., de las que soy ferviente admirador, y no alcance tampoco a la producción de las firmas que en la misma me indica que concurren».

Sucesivamente, cada uno de los fotógrafos implicados en el proyecto expostivo fue enviando a Madrid las fotografías que habrían de exponerse, por ejemplo,

¹⁸ Julio Moisés Fernández de Villasante (1888-1968). Pintor de origen catalán, muy reconocido a nivel institucional, llegando a ser profesor y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Especializado en el retrato y en la figura femenina. Datos tomados de <https://dbe.rah.es/biografias/11417/julio-moisés-fernández-de-villasante> (consulta hecha el 23 de febrero de 2024).

con fecha del 22 de diciembre de 1944, las de Antonio Campañá, junto con el listado de las mismas (entre las que aparece citada *Tracción de sangre*). En otra carta un poco anterior, este manifestaba a Ortiz Echagüe su preocupación por «ser la primera vez que expongo tantas obras mías en público, pues nunca he querido hacer una exposición aparte de la de Igualada donde todos son amigos, tengo cierta ilusión a la par que temor. ¿Gustará lo mío en Madrid?». Dudas que hicieron que, acto seguido, en ese mismo texto mecanografiado, el fotógrafo catalán le pidiese a Ortiz que le mandase todo lo relativo a críticas y comentarios publicados con motivo de la muestra. Por último, otro aspecto que resulta interesante es la oferta que le hizo Campañá a Ortiz sobre proporcionarle material fotográfico (placas, papel, etc.) en caso de necesitarlo¹⁹, una circunstancia general que aquejó en gran medida tanto a profesionales como a *amateurs* como consecuencia de la escasez de suministros (de todo tipo) ocasionada por la Guerra Mundial. Un detalle sintomático de esta situación acuciante de carencia de material fotográfico fue la carta dirigida por el director general de Turismo, Luis Antonio Bolín, al embajador español en Washington, ya terminada la guerra, con fecha de 29 de septiembre de 1945:

Para conseguir las fotografías que son necesarias a los efectos de nuestra propaganda, ahora intensificada ante la posibilidad de que pueda ser útil para atraer turismo extranjero en un plazo próximo, tropezamos con la enorme dificultad de no existir actualmente en nuestro país disponibilidades de papel y rollos fotográficos. Agobiado por este problema, que dificulta grandemente nuestra labor, me permito acudir a Vd. con el ruego de que tenga la amabilidad de ver si sería posible remitirme, por valija diplomática y con toda rapidez, el material que detallo en nota adjunta²⁰.

En lo que respecta a la recepción de la exposición, también son numerosos los testimonios entrecruzados a través de las cartas. En uno de ellos tuvo lugar una interesante valoración sobre los procedimientos técnicos empleados por casi todos estos fotógrafos, en una carta fechada todavía durante la celebración de la exposición, el 6 de enero de 1945, que Claudio Carbonell dirigió a Ortiz Echagüe, donde le proponía ciertas experimentaciones. Pocos días después, hubo una nueva carta en que Carbonell le agradecía a Ortiz el recorte de prensa con la crítica del periódico *Madrid*, que al parecer aludía, entre otras cuestiones, al éxito de afluencia de espectadores, algo que, según el fotógrafo barcelonés, «demuestra que el público va

¹⁹ En otra carta contenida en la misma carpeta (267/021/5), dirigida en esta ocasión a Claudio Carbonell, ya clausurada la exposición en el Círculo de Bellas Artes, Ortiz Echagüe le decía: «Esperemos al final de la guerra para ver si en definitiva contamos o no con nuestros papeles predilectos y en caso negativo cuando las tareas nos lo permitan no habrá otra solución que persistir en los ensayos con la esperanza de llegar a algo aceptable para lo que ha de ser sumamente útil el comunicarnos el proceso de nuestros trabajos».

²⁰ Archivo General de la Administración (AGA): (03) 049.002. Caja 11874. Top.22/44.203-52.704. Tenemos otra carta, de la misma fecha y dirigida en los mismos términos al duque de Alba, embajador de España en Londres. AGA: (03) 049.002. 22/03914.



aceptando la fotografía como un medio de realizaciones de arte y que los artistas no desdennan tomar ya en consideración nuestra afición; claro que en este íbamos bien acompañados y respaldados por nuestro amigo Ortiz Echagüe que hace tiempo ha recibido el espaldarazo que a los demás nos abre el camino». Al final de su carta, el primero insistía en cuestiones técnicas: «me voy inclinando cada día más hacia la goma o el carbón de varias capas matizadas, con los cuales creo que llegaríamos a formar imágenes de mucho más vigor y plasticidad, claro que el momento es quizás inoportuno porque no se encuentra nada...».

Si muchas son las cartas intercambiadas con Carbonell, no son menos las escritas con Joaquín Pla, el más cercano en generación con el propio Ortiz. Así, en un texto manuscrito (procedimiento mayoritario por parte del fotógrafo catalán), fechado el 8 de enero de 1945, reiteraba los halagos: «... donde estén sus *fressones* siempre presidirán todas las exposiciones, aunque los coloquen en el último rincón». A lo que añadía un poco más adelante una frase que perfectamente podría servir para definir al pictorialismo: «Yo [Pla] pretendo hacer Arte (sin conseguirlo) por medio de la fotografía y V. hace Arte a pesar de la fotografía».

A todo este material epistolar, debemos añadir numerosos recortes de prensa sobre la exposición y sobre otras celebradas recientemente en la capital madrileña, como en la Sala Macarrón, en el contexto de la Feria del Libro, en mayo de 1944, o en el Centro de Instrucción Mercantil, entre mayo y junio de ese mismo año. De esta última, y a modo de ejemplo, podemos rescatar la reseña que hizo el crítico Cecilio Barberán y que apareció publicada en la revista *Fotos. Semanario gráfico*, muy vinculada con el Régimen, y dirigida en aquellos años por el zaragozano Fernando Castán Palomar. Barberán asociaba la obra de Ortiz Echagüe con el «realismo» propio «que muchas espiritualidades españolas adquirieron en la imaginaria».

El propio Barberán se hacía eco de los diferentes *Salones* celebrados en Madrid, y de su importancia en el panorama de la fotografía artística española; junto al de la revista *Sombras*, citaba el de Fotografía de Montaña, organizado por el Club de Peñalara, entre otros celebrados en Madrid a lo largo de 1945. Sobre Ortiz Echagüe, el crítico insistió de nuevo en los vínculos entre la pintura y escultura barrocas españolas y la obra del alcarreño, al que caracterizó en su texto de *ABC* como «uno de los creadores de la escuela fotográfica española». Y sobre la que se preguntaba: «¿Cuál es el distintivo de esta? Sin duda, el contraste que se da con tanta frecuencia en nuestro medio ambiente: el predominio violento de la luz y de la sombra, que lo mismo da ocasión a nuestros imagineros para captar la expresión realista de nuestras figuras, que a Zurbarán para hacer con ellas la obra impar de su pintura» (Barberán 1945, 2). Todavía más, el mismo crítico había hecho ya alusiones en esta línea en su reseña sobre el libro *España mística*, del mismo Ortiz Echagüe; un nuevo libro fotográfico centrado en «la vida religiosa y mística española [...], tesoro espiritual que constituye lo más profundo del alma española», bajo «el concepto más español en su fotografía». Lo que «da por resultado un contraste de plasticidad igual al que aparece en los monjes de Zurbarán y en las tallas realistas castellanas» (Barberán 1944, 11) (véase también Lázaro 2017, 563-574 y López-Guadalupe 2001, 646).

De finales de la década de los cuarenta, data un intercambio destacable de cartas entre nuestro fotógrafo y el presidente de la Sociedad Fotográfica de Zara-



goza en aquella época (lo fue durante 35 años, de 1932 a 1967), Lorenzo Almarza. El contenido versa sobre la participación de Ortiz en el XXIV Salón Internacional de Fotografía organizado por la SFZ en octubre de 1948²¹. Es conocida la estrecha relación entre la agrupación zaragozana y el fotógrafo desde los años veinte, de modo que este fue un asiduo al evento expositivo desde 1927 (Domeño 2012, 281). El cronista del Salón que publicó su reseña en la revista *Aragón*, editada por el SIPA, destacaba los números que caracterizaron esa edición: más de cuatrocientas fotografías mostradas, escogidas de entre más de mil setecientas, procedentes de casi quinientos autores. De entre los miembros de la SFZ, valoraba también la «nueva vitalidad» que «se refleja en el entusiasmo con que los elementos jóvenes acuden junto a los veteranos al certamen anual». En relación con la presencia de Ortiz Echagüe en este Salón, esta queda certificada por la publicación de su *Castillo de Coca* para ilustrar dicha reseña (L 1948, 76). Esta obra formaría parte del último libro editado por Ortiz, *España, castillos y alcázares* (1956).

Ya en la primavera de 1949, Ortiz participó en nuevas muestras de otras agrupaciones fotográficas españolas influyentes, como la de Igualada (Barcelona), entre el 1 y el 10 de abril, con unas notas mecanografiadas en el folleto de la exposición sobre las obras presentadas del propio fotógrafo²², o la «Exposición de obras fotográfica de José Ortiz Echagüe», entre el 16 y el 26 de mayo, en la Sociedad Fotográfica de Guipúzcoa con sede en San Sebastián²³.

Los finales de esta década fueron especialmente activos en la trayectoria de nuestro autor, no solo en España, como estamos viendo, puesto que también viajó su obra por diferentes ciudades estadounidenses y europeas, tal es así que fue el «autor (pictorialista) con mayor proyección en el extranjero» (Zelich 1998, 23). Así, en efecto, conservamos correspondencia y folletos de exposiciones en Los Ángeles (California), Detroit (Michigan), etc.²⁴, o con la asociación Photo Pictorialists of Milwaukee (Wisconsin), sobre el envío de fotografías para el Salón Internacional de Fotografía, con fecha de junio de 1948, con motivo de la conmemoración del centenario de la fundación del estado²⁵.

En el ámbito europeo, estuvo presente en 1949 en el Círculo Fotográfico Milánés²⁶. No muy lejos, y a principios de ese año, expuso en el Circolo degli artisti de Turín, muestra organizada a instancias de la Società Fotografica Subalpina, con abundante correspondencia y recortes de prensa relativos a la misma²⁷.

Tales contactos —muchos de ellos—, con estas agrupaciones extranjeras, fueron iniciados a título particular debido al importante prestigio que ya había acumulado Ortiz Echagüe, sobre todo, a partir de su vinculación con la Royal Photographic

²¹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/007/1.

²² AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/004/2.

²³ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/007/1.

²⁴ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/003/1.

²⁵ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/4.

²⁶ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 67/006/5.

²⁷ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/016/1.



Society (RPS) de Gran Bretaña. La relación con esta institución ya se había establecido mucho antes de la guerra civil, sobre lo que luego volveremos. Asimismo, su condición de industrial (ingeniero aeronáutico) y sus continuos viajes fuera de nuestras fronteras le posibilitaron los suficientes contactos personales (con otros profesionales de la rama, muchos de ellos con semejantes aficiones fotográficas) como para exponer sus trabajos en los Salones y publicar sus obras en diversas revistas.

Pero, sin duda alguna, el reconocimiento internacional que más satisfizo a Ortiz Echagüe fue su nombramiento como «Socio de Honor» de la citada RPS en septiembre de 1949, «nombramiento que se concede únicamente en casos muy señalados y que solo detentaban en todo el mundo unos seis fotógrafos» (Domeño 2000, 75). Se conserva la notificación enviada por la prestigiosa entidad británica, fechada el 21 de septiembre de 1949²⁸. La vinculación con la agrupación londinense se mantendría durante décadas, como certifican los sucesivos intercambios de correspondencia durante los años siguientes, relativos a una nueva exposición organizada a instancias de la RPS a finales (6-20 de noviembre) de 1958 y con mediación de la Dirección General de Relaciones Culturales (DGRC)²⁹, y de la cual se hizo eco la publicación de la entidad (*Journal of the Photographic Society*). Concretamente, se detallaba el número de piezas expuestas (103 en blanco y negro y 22 transparencias en color) «escogidas por Echagüe, representativas de su trabajo y agrupadas en cuatro secciones». Asimismo, se decía que en ese número de la publicación solamente se habían podido publicar cuatro fotografías y que más adelante, en marzo (de 1959), aparecería un número mayor en *The Year's Photography*. Por último, esa breve nota, de autor anónimo, incluía unas palabras del propio fotógrafo: «No creo que esa práctica denominada *fotografía moderna* sea indispensable/adecuada para todas las clases de trabajo (fotográfico) y me entristece ser considerado anticuado porque no creo que sea necesario o conveniente para todo el mundo usar las mismas técnicas cuando tenemos tantos métodos para elegir»³⁰.

²⁸ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/5. Esta carpeta contiene igualmente correspondencia con la Royal Photographic Society fechada en los años cincuenta-sesenta. Véase también 267/022/1.

²⁹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/015/7. El papel de esta institución, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, para el fomento de una determinada imagen de España fue trascendental ya desde los primeros años del nuevo régimen, como ilustra la abundantísima documentación custodiada en el AGA que certifica los contactos entre esta y otra entidad de cuño franquista como fue la Dirección General de Turismo (DGT). Así, a modo de ejemplo, señalamos un oficio del director de la DGRC dirigido hacia el de la DGT, con fecha de 19 de junio de 1942, en que se expresa: «Deseoso este Departamento de remitir a los principales centros culturales españoles en el extranjero, dependientes de la Sección de Relaciones Culturales, varias colecciones de fotografías de los monumentos históricos y artísticos más notables de nuestro país, así como de sus paisajes, cúmpleme rogar a V.I. se sirva enviar, si es posible, algunas de dichas colecciones, que inmediatamente serán distribuidas en la forma anteriormente expuesta» AGA: (03.) 049. 002. Caja 11883. Top. 22 / 44.203-52.704.

³⁰ Traducido del inglés. Citas y datos tomados de Anónimo, «One-Man Exhibition by José Ortiz Echagüe (Hon. Fellow)», *Journal of the Photographic Society*, vol. 99, n.º 1-11, January 1959, p. 21. La primera mención que hemos localizado sobre Ortiz Echagüe en esta publicación data de 1912 y se refiere a un texto publicado por el propio fotógrafo en *Photograms of the Year*, editado por

Igualmente, los contactos con la veterana agrupación británica se prolongarán a lo largo de los años sesenta, como podemos comprobar gracias a la abundante documentación existente³¹.

La década de los cincuenta no fue menos productiva en la trayectoria de Ortiz Echagüe a la hora de estrechar lazos y de establecer otros nuevos con diversas agrupaciones fotográficas, tanto del país como de fuera de nuestras fronteras. Ciertamente, en el ámbito internacional, gracias a la copiosa correspondencia y otros materiales que conserva el fondo del fotógrafo en el AGUN, podemos cifrar el carácter cosmopolita que su trabajo asumió en una época en que todavía los contactos de los fotógrafos españoles con otros nombres e instancias de más allá de los Pirineos, no digamos más allá del Atlántico, eran más bien escasos. En todo caso, unos años más tarde, los jóvenes integrantes del grupo AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense) (José María Artero, Gabriel Cualladó, Gonzalo Juanes, Ramón Masats, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Ricard Terré, etc.) y sus contactos con numerosos grupos fotográficos europeos (los franceses de *Les 30x40*, los italianos de *La Góndola* y *La Bussola*, etc.) o con personalidades como el teórico y fotógrafo alemán, Otto Steinert, organizadores todos ellos de exposiciones de participación muy heterogénea en cuanto a procedencias y estéticas, pueden parangonarse con el internacionalismo de Echagüe. Las intenciones de AFAL dejaban bien a las claras una aspiración por equipararse a los estándares de la fotografía internacional, sobre todo, europea, como bien dejaron por sentado al ser invitados al Salón de Charle-roi (Bélgica), organizado a instancias del Cercle Photographique de esa ciudad, en abril de 1958:

Por primera vez en la historia de nuestra fotografía, se solicita la participación de un numeroso grupo español en una exhibición internacional [...]. AFAL se siente orgullosa de haber iniciado hace dos años su campaña a favor de una renovación de la fotografía española, que por encima de miopes interpretaciones [...] ha merecido la confianza de una sociedad extranjera para que [...] se muestre en los medios europeos el verdadero rostro de una fotografía más joven, más real, encajada en nuestro mundo de hoy y más europeo también, puesto que europeos somos, considerando este calificativo como suma de cultura, tradición y sensibilidad (Terré 2006, 107).

Volviendo con Ortiz Echagüe, como prueba demostrativa de su presencia en Estados Unidos, puede citarse el prestigioso *American Annual of Photography*, en su volumen 64, correspondiente al año 1950, editado por la *American Photographic Publishing*³², el cual le dedicó uno de sus artículos, titulado «The Work of José

Francis James Mortimer, destacado fotógrafo pictorialista británico, en el que el español hacía una «Revisión» («Review of Pictorial Photography») de la pintura pictorialista de nuestro país en aquel momento. También encontramos la firma del francés Robert Demachy, que hacía lo propio para su país. Véase *Journal of the Photographic Society*, vol. 52, n.º 8, December 1912, p. 370.

³¹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/023/1.

³² Conservamos correspondencia entre el fotógrafo y esta firma, fechada en 1948. En AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/1.





Ortiz-Echagüe», firmado por uno de sus editores, el fotógrafo Franklin I. Jordan. Asimismo, el propio Ortiz publicaría en ese mismo número unas páginas glosando su «Medio siglo de actividad fotográfica»³³. Por otro lado, y a lo largo de toda la década, son fecundas las conexiones con la Photographic Society of America³⁴ (PSA), entidad que también lo nombraría «Socio de Honor». Sin dejar Estados Unidos, varios son los hitos expositivos que podemos destacar, y que están ampliamente documentados en el Fondo del AGUN. Entre ellos, la muestra «Photography in Fine Arts», en la Smithsonian Institution, un renombrado centro de educación, investigación y exposición, fundado en Washington D.C. en 1846. Tuvo lugar entre el 1 de mayo y el 30 de junio de 1952, y en ella nuestro fotógrafo participó con una imagen con referente aragonés, una panorámica –de las varias que tomó– del cerro bilbilitano donde se yerguen los restos del castillo de Ayub. Se trató de una muestra colectiva, con 128 fotografías en total, muchos de ellos provenientes del mundo de la fotografía de prensa (Robert Capa o Henri Cartier-Bresson, entre otros), y no solo se mostró en la capital federal, puesto que itineró por 43 museos de todo el país norteamericano (Domeño 2012, 285).

Similares imágenes a la del castillo zaragozano formarían parte del último libro publicado por Ortiz Echagüe, *España, castillos y alcázares* (1956), tras *España, tipos y trajes* (1930, 1.ª edición), *España, pueblos y paisajes* (1939, 1.ª edición) y *España mística* (1943, 1.ª edición). En el Fondo de la Universidad de Navarra, existe una copiosísima documentación que permite estudiar a fondo todo el complejo proceso de edición de estos «libros fotográficos». Para no hacer demasiado prolijo el análisis, nos centraremos en el último de ellos, aunque también hagamos puntuales menciones a los anteriores. En primer lugar, cabe decir que hallamos varias carpetas con correspondencia cruzada sobre estas labores de edición para *España, castillos y alcázares* con la empresa de artes gráficas Huecograbado Arte, de Bilbao, entre 1952 y 1955³⁵, concretamente, sobre el envío de galeradas y de imágenes. Igualmente, durante este mismo periodo cronológico, aparecen menciones a reediciones de sus trabajos anteriores en otra carpeta³⁶. En esta última, se habla claramente de introducir imágenes nuevas, textos, etc.

Mucho se ha escrito sobre este tipo de publicaciones del ingeniero y fotógrafo alcarreño, que comenzó su andadura en 1929 con una edición alemana, bajo el título *Spanische Köpfe. Bilder aus Kastilien, Aragonien und Andalusien* (*Cabezas españolas. Imágenes de Castilla, Aragón y Andalucía*), que daría lugar, en 1930, al citado *España, tipos y trajes*, editado por Espasa-Calpe. A partir de sus intenciones de documentar los trajes propios de cada región y los «tipos» humanos correspondientes, este primer libro continuaba una tradición que se remontaba a la pintura de Joaquín Sorolla o a otras experiencias fotográficas como el catálogo de «tipos» publicado por el francés

³³ Existen unas notas mecanografiadas sobre este texto en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/005/1.

³⁴ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/009/4.

³⁵ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/001/2.

³⁶ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/001/3.

Jean Laurent hacia 1870, o libros más recientes como *Por España. Impresiones gráficas*, del conde de la Ventosa (José María Álvarez de Toledo), aparecido en 1920. (Ortiz-Echagüe 2014: 81). Los libros fotográficos de Ortiz Echagüe, se puede afirmar, representaron –y representan– el verdadero legado de su autor, con sucesivas reediciones y con usos y orientaciones muy variados de los estrictamente asociados al interés personal de este, a caballo entre el cientifismo etnográfico y antropológico y las búsquedas expresivas y estéticas partiendo de la indudable belleza que buena parte de los trajes, paisajes, tradiciones y construcciones históricas de nuestro país ofrecían a sus ojos. Entre estos otros usos, los vinculados con la publicidad turística, con las diversas instituciones que gestionaron su funcionamiento desde el primer tercio del siglo xx. Con buena parte de ellas Ortiz entabló una relación intermitente, en el sentido de utilizar muchas de sus fotografías –y las de otros artífices, *amateurs* como él y también profesionales– para la ilustración de carteles, libros y folletos, propaganda gráfica, en suma, con el objetivo ulterior de proyectar una imagen atractiva para el turista nacional y extranjero. Buena prueba de ello son las diferentes campañas de adquisición de ejemplares de sus libros o, incluso, imágenes «seltas» pero correspondientes a esos títulos, como ocurrió, para este último caso, ya en época del extinto Patronato Nacional de Turismo (PNT) (1928-1936), que adquirió ejemplares de su primer libro, como informó Rafael Calleja, jefe de la Sección de Propaganda y Publicaciones de la DGT, en una carta fechada en diciembre de 1939, recién fundada esta última institución. En este nuevo periodo, se compraron cincuenta ejemplares de esta primera obra y de la segunda (*Pueblos y paisajes*), que, para el dirigente del turismo español, eran «libros excelentes para figurar entre los que en los alojamientos de la DGT se encuentran para uso de los turistas. También lo son como obra adecuada para obsequiar en determinadas ocasiones a personalidades extranjeras»³⁷.

De enero de 1945, tenemos constancia de un pedido de imágenes pertenecientes a los tres libros publicados hasta ese momento³⁸. Asimismo, tenemos documentada, en diciembre de 1954, una propuesta de pago de tres libros, un ejemplar de *España, tipos y trajes*, de *España, pueblos y paisajes* y de *España mística*, respectivamente³⁹. Por otra parte, el mes anterior de ese mismo año, el primero de ellos fue premiado en el Concurso «Los 50 libros mejor editados del año», organizado por el Instituto Nacional del Libro. La noticia le fue comunicada por el poeta Adriano del Valle, jurado de esa edición⁴⁰.

Muchos años después, a principios de los setenta, Ortiz vendería a la Dirección de Turismo importantes contingentes de sus obras: 1000 ejemplares de *España, tipos y trajes*, otros tantos de *España, pueblos y paisajes*, 1200 de *España, castillos y alcázares*, y, finalmente, 300 ejemplares de *España mística*⁴¹.

³⁷ AGA: (03). 049. 002. Caja 12995. Top. 22/52.704-54. 102.

³⁸ AGA: (03.) 049. 002. Caja 11874. Top. 22/44.203-52.704.

³⁹ AGA: (03). 049. 002. Caja 12998. Top. 22/52.704-54. 102.

⁴⁰ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/006/3.

⁴¹ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/3.



Respecto a *Pueblos y paisajes*, y sus sucesivas reediciones, tenemos una curiosa carta de agradecimiento de «Azorín», que escribió el prólogo de la segunda edición, en 1942, dirigida, en febrero de 1956, a Ortiz Echagüe «por el cheque⁴² y por los libros». Acto seguido, el escritor calificaba al fotógrafo de «editor ejemplar, insuperable. [...] está realizando una labor ingente de españolismo». En efecto, en su «Prólogo en sueños», el autor de la generación del 98 expresaba ideas estéticas y morales que Ortiz plasmó perfectamente en imágenes: «No olvidemos que la nación es unanimidad en el sentimiento. Cuando estemos en la callejita silenciosa de un pueblo o penetremos en un viejo palacio, o nos sentemos en el banco de una catedral, o contemplemos un paisaje, ese ambiente milenario, cargado de emociones, realzará el valor de lo que contemplemos y será un aglutinante que nos una al pasado»⁴³.

En cuanto a *España, castillos y alcázares*, en su primera edición (1956) fue muy bien valorado, tanto por las revistas especializadas como desde la prensa generalista y también en la opinión de particulares, otros fotógrafos *amateurs*, como los aragoneses Joaquín Gil Marraco y Lorenzo Almarza, quienes, el 29 de febrero de 1956 y el 8 de marzo de ese año, respectivamente, le dieron las gracias por medio de sendas cartas por enviarles un ejemplar de esta obra⁴⁴. Una de las ideas más repetidas en su consideración fue el saber aunar la «sugerencia plástica y la anotación erudita», es decir, la capacidad de su autor para obtener un resultado artístico a la vez que documentaba un fragmento material de la historia del país (Anónimo 1956, 67).

En 1960, este libro conocería una nueva reedición⁴⁵, uno de cuyos ejemplares iría a parar a la Asociación Española de Amigos de los Castillos, una entidad sin ánimo de lucro que se fundó en 1952 «al amparo de un Decreto de 22 de abril de 1949, por el que se venían a proteger los Castillos y se les reconocía como monumentos nacionales»⁴⁶. Su presidente en 1960, el marqués de Sales (Antonio del Rosal y Rico), le agradecía en una carta a Ortiz Echagüe, fechada el 21 de octubre, el envío de un ejemplar y le informaba al fotógrafo de que el redactor-jefe de la revista de la Asociación, el historiador y académico Ángel Dotor⁴⁷, se encargaría de hacer una reseña, como así efectivamente hizo. De hecho, en esta misma carpeta se conservan

⁴² En concepto, claro está, de pago de los derechos por su texto.

⁴³ Azorín, «Prólogo en sueños», en *España, pueblos y paisajes*, fotografías: José Ortiz Echagüe; textos: «Azorín» y José María Salavarría. Ediciones Ortiz Echagüe, 1966 (9.ª edición), p. 5. Sobre el concepto de paisaje en la obra de Azorín, Ortega 2002: 119-131.

⁴⁴ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/016/2.

⁴⁵ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: *Ibidem*.

⁴⁶ Tomado de <https://www.xn--castillosdeespaa-lub.es/es/content/quienes-somos> (consulta hecha el 1 de marzo de 2024).

⁴⁷ Encontramos una referencia a este erudito en un intercambio de cartas con la DGT, fechadas en agosto-septiembre de 1941, en que solicitaba fotografías con objeto de ser publicadas en «crónicas de exaltación española, principalmente en el orden de evocación histórico-artística, de costumbrismo, paisaje, etc.» en el *Diario de la Marina*, periódico de La Habana (Cuba). Una de las vistas específicas que pidió fue «una vista panorámica de la ciudad de Segovia, y otra de su Alcázar, para completar la ilustración, que ya tengo preparada, con destino a una crónica sobre dicha capital castellana». En AGA: (03.) 049.002. Caja 11883. Top. 22/44.203-52.704.

dos hojas mecanoescritas, mandadas en primicia al fotógrafo antes de aparecer en la revista de la Asociación, en que Dotor ponderaba el

considerable acervo logrado por Ortiz Echagüe con los tres libros de referencia, de contenido y empaque no superados por los mejores similares aparecidos aquende y allende fronteras, libros cuyas ediciones han venido sucediéndose, como consecuencia de la gran difusión por los mismos alcanzada entre el creciente número de viajeros, propios y extraños, que saben sentir y admirar las bellezas en ellos plasmadas...

Casi justo un año después, a principios de octubre de 1961, el marqués de Sales volvía a contactar con Ortiz Echagüe para pedirle que fuera el presidente del jurado de un concurso que organizaba la entidad en colaboración con la Federación de Sociedades de Artes Fotográficas y bajo el patrocinio de la marca Perutz, firma alemana de película fotográfica⁴⁸. Igualmente encontramos la colaboración de Ortiz Echagüe con la Asociación mediante la publicación de numerosas de sus imágenes (muchas de ellas aparecidas en el libro *España, castillos y alcázares*) en las páginas del *Boletín* de la entidad, por ejemplo, en los números 32 y 33 (enero-febrero-marzo de 1961 y abril-mayo-junio de 1961, respectivamente) para ilustrar los artículos «Castillos del antiguo Reino de Aragón», firmados ambos por José Sanz y Díaz.

Retomando la faceta expositiva, otra importante muestra presidida por las imágenes de Ortiz Echagüe, bajo el título *Spectacular Spain*, tuvo lugar en el primer trimestre de 1960 (quedó inaugurada el 12 de febrero) en las dependencias del Metropolitan Museum de Nueva York⁴⁹, aunque los contactos para su preparación se dieron ya en los últimos meses del año precedente⁵⁰. Las fotografías (procedentes de sus cuatro libros editados) se mostraron junto a las de otros nombres extranjeros (Cartier-Bresson, entre otros), autores de «fotografías también españolas», más algunos grabados goyescos (J.M.M. 1960, 38). Asimismo, según el anónimo redactor del periódico *La Vanguardia Española*, destacado en la ciudad estadounidense, partiendo de las crónicas de algunos periódicos y revistas del país⁵¹ (cita a *Newsweek*), los comentarios fueron «extensos y encendidos, con reproducción de algunas de sus fotografías más características» que «responden también al concepto más español, dramático y tradicional». Por último, también hizo, implícitamente, una distinción entre su trabajo y el de los extranjeros: «Ortiz Echagüe tampoco es el reportero que, al estilo actual, capta la realidad de donde esta salta. Por el contrario, desde el primer instante, o sea, el momento en que el artista escoge su gente o su paisaje, hasta

⁴⁸ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/004/4. Esta carpeta contiene correspondencia con distintos particulares y entidades, sobre todo referida al envío de ejemplares de libros de Ortiz, fechada toda ella a principios de los años sesenta.

⁴⁹ Puede encontrarse un interesante intercambio de correspondencia entre Ortiz Echagüe y los responsables del museo neoyorquino en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/6.

⁵⁰ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/7.

⁵¹ Pueden verse traducciones del inglés al español de algunas de estas reseñas de la prensa estadounidense en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/017/4.



el proceso del revelado, nada se ha dejado a la espontaneidad. En Ortiz Echagüe hay tanto un literato como un pintor» (Anónimo 1960, 16).

El organizador de la muestra fue Hyatt Mayor, responsable del Departamento de Grabado de la institución neoyorquina⁵² y, desde 1955, presidente de la Hispanic Society of America. Ortiz Echagüe estableció con él una frecuente comunicación epistolar desde los primeros preparativos.

Pero antes de la celebración de esta exposición, *Spectacular Spain*, en el Metropolitan, hubo otra de nuestro autor en Estados Unidos que hizo de precedente, y para la cual hubo contactos con distintos diplomáticos españoles que ejercieron, de alguna manera, el papel de intermediarios. Todo ello es expresión inequívoca de que determinadas actividades culturales desempeñaron la función de distensión política entre España y otros países occidentales (ya lo hemos visto con el caso británico y la RPS) para el establecimiento de una cierta *normalidad* de relaciones entre tales democracias y la dictadura de Franco. Algo sobre lo que luego volveremos. Es así que tenemos a Antonio Espinosa, cónsul de España en Nueva York en septiembre de 1959 (que sería sustituido por aquellas fechas por Antonio María de Aguirre), con el que Ortiz se escribió para transmitirle ya un primer interés por parte de la Photographic Society of America de organizar una exposición con motivo de la convención que la entidad tendría en la ciudad de Louisville (Kentucky). Las fechas que se hablaron fue octubre de 1959, y las fotografías (80) fueron enviadas por valija diplomática «gracias a la buena disposición de mis buenos amigos Sres. (Jaime) Alba y (Luis Antonio) Bolín⁵³, de la Embajada de España en Washington»⁵⁴. Esas imágenes, más tres libros –no se especifican cuáles– para ser mostrados también en la exposición, serían así remitidos a nombre del cónsul Espinosa, quien, a su vez, debía entregarlo todo a Willard H. Carr, fotógrafo y miembro de la Photographic Society of America⁵⁵.

En la contestación de Espinosa a Ortiz, fechada el 23 de septiembre de 1959, hay una primera mención de una propuesta para una futura exposición en Nueva York: «El Sr. Carr, en quien tiene usted un entusiasta admirador, me ruega le transmita su deseo de preparar, asimismo, una exposición en Nueva York que pudiera ser hacia mediados o fines de octubre. Todo ello es, naturalmente, nada más que un proyecto, pero desearía antes contar con su conformidad, si usted no ve en ello inconveniente».

⁵² Uno de sus principales trabajos como historiador dentro de esta faceta artística fue *Prints & People. A Social History of Printed Pictures*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1971.

⁵³ Puede consultarse correspondencia con este, que ejercía las labores de Consejero de Información de la Embajada española Washington, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/7.

⁵⁴ Entretanto, se había producido otro contacto por parte de Ortiz con otro diplomático español, José María Ruiz Morales, director general de Relaciones Culturales, con fecha de 17 de septiembre de 1959, en que le informaba de la invitación por parte de la PSA de montar una exposición en Louisville. *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.



El 29 de septiembre, Ortiz contestó al diplomático sobre las circunstancias en que conoció a Carr, dos años atrás, «por un fulminante paso por mi despacho de Madrid, que aprovechó para dispararme unas fotos con su cámara». Decía también que él había «movido» la exposición en Louisville, una muestra «que a finales del año pasado (1958) y en mayor número hicieron un recorrido por Inglaterra bajo el patrocinio de la Royal Photographic Society», y de la cual hemos hablado más arriba.

Siguiendo con esta interesante misiva, el fotógrafo alcarreño le mostraba a Espinosa su interés por la exposición en Nueva York, llegando incluso ya a hablar de fechas: «dentro de este año», ya que a principios del próximo pensaba llevar esas mismas imágenes a Milán.

Sigue la carta con otro substancioso comentario a partir de un testimonio que el ingeniero aeronáutico Virgilio Hernández Lizuain, perteneciente a la plantilla de Construcciones Aeronáuticas S.A. (CASA), empresa fundada por el propio Ortiz Echagüe en 1923, le remitió a este por esas mismas fechas (septiembre de 1959), en relación con determinadas obras fotográficas de Henri Cartier-Bresson y de W. Eugene Smith, expuestas en el Metropolitan. Hernández informaba a su jefe de que, con motivo de «un reciente viaje de carácter técnico» a Nueva York, visitó el museo mencionado, donde destacó en positivo «sus impresionantes y enormes salas dedicadas a Arqueología», pero también advirtió que había una sala dedicada a la fotografía, «donde hay muy buenas fotografías de casi todo el mundo, pero la representación que en ella tiene España es lamentable por la mediana calidad técnica y por lo tendencioso de los temas expuestos». Cuatro en concreto eran las imágenes consideradas: tres pertenecientes al francés (*Niños jugando en Sevilla*⁵⁶, 1933; *Niño en Valencia*⁵⁷, 1933, y *Patio de recreo en Valencia*⁵⁸, 1933). Respecto a la obra de Smith⁵⁹, se trataba de la célebre imagen *El velatorio*⁶⁰ (1950), tomada en la localidad extremeña de Deleitosa (Cáceres), en el contexto de un reportaje más amplio que llevó por título «A Spanish Village. It Lives in Ancient Poverty and Faith», y que había sido publicado en la revista *Life* en el número correspondiente al 9 de abril de 1951, con una extraordinaria resonancia internacional. Resonancia no precisamente positiva por la imagen de pobreza y de retraso que el fotorreportero estadounidense daba a entender a la opinión pública estadounidense, y, por ende, al

⁵⁶ Puede verse la imagen *on line* en el catálogo del Museo Metropolitano de Nueva York: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283312>.

⁵⁷ Ídem: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286641>.

⁵⁸ En el catálogo del Museo Metropolitano lleva por título *Madrid*: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270094>.

⁵⁹ En su carta, Virgilio Hernández no identificaba al autor, solo mencionaba el título en inglés: *Spanish Wake*, y describía la temática: «Representa un hombre ya viejo, de aspecto aldeano, en su lecho de muerte, rodeado de acongojadas mujeres. Es la única foto de buena calidad, técnica, aunque su asunto sea algo trágico». No hay duda de que se trata de esta famosa fotografía, obra de W. Eugene Smith.

⁶⁰ Actualmente no está disponible la imagen en el catálogo del Museo, pero tenemos constancia de que existe una copia: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270160>.



resto del mundo occidental. Las réplicas no se hicieron esperar, como, por ejemplo, la emitida por el escritor Gaspar Gómez de la Serna en la revista *Mundo Hispánico*:

Smith coge las imágenes, las tristes imágenes de la aldea de Deleitosa, y arrojándolas sin más ni más a la voracidad de un público cuya capital medida de lo humano es el confort, viene a decirle: «Esto es España». Y no es así. Su documento es tan parcial, cuando menos, como si a manera de muestra de la vida española del presente tenido hubiera la debilidad –insólita– de reproducir únicamente las perspectivas más espléndidas de nuestras grandes ciudades o el lujo de nuestras clases privilegiadas. Y no; España, siendo una cosa y otra, no es ninguna de las dos (Gómez 1951, 17).

Volviendo con las palabras y la valoración de Hernández, que Ortiz Echagüe hacía totalmente suyas, concluía con «que las fotografías expuestas definen muy poco a España, siendo extraño que no hayan sabido sacar más partido a nuestras bellezas turísticas, que tanto atraen a los turistas extranjeros que nos visitan». A juicio del ingeniero, estas cuatro fotografías no hacían sino incidir en la construcción de una mala imagen del país, «deformando la realidad» y «haciendo creer tendenciosamente que en España no hay más que niños tullidos, muros en ruinas y señores gordos con buenos puros...».

Ortiz Echagüe refrendaba estas apreciaciones, aunque definía a Cartier-Bresson como «uno de los más justamente famosos por sus magníficos reportajes, sobre todo en la India y China», pero «parece disfrutar denigrando a España y a Italia»; opinión que fundamentaba desde la contemplación de las imágenes de *temática española* del libro *The Decisive Moment*, aparecido unos años antes de la redacción de esta carta, en 1952. Por último, como alternativa a estas imágenes «denigrantes», el fotógrafo proponía al cónsul de España en Nueva York, en caso de celebrarse la exposición en el Metropolitan, regalar varias obras suyas con el fin de sustituir a aquellas, así como los cuatro libros editados⁶¹. La entrega sí se dio⁶², a principios del mes de diciembre de 1959, no así la sustitución pretendida, como podemos comprobar actualmente si consultamos la página web del Museo⁶³. El envío fue de nuevo gestionado por «valija diplomática».

El 11 de diciembre, ya habían llegado a Estados Unidos las imágenes y los libros, haciendo acuse de recibo Hyatt Mayor, que le agradecía la entrega: «Estamos encantados con su regalo de las diez fotografías que representan la admirable

⁶¹ En esta misma carpeta (267/15/6), hemos encontrado otra carta de la tienda del Museo Metropolitano, fechada el 3 de enero de 1961, en que se le informaba a Ortiz de que habían llegado ocho ejemplares de la tercera edición de *España, castillos y alcázares*.

⁶² Disponemos de una lista mecanoescrita de diez imágenes que fueron «regaladas» al Museo Metropolitano, con fecha de 3 de diciembre de 1959. Son las siguientes: *Lino de duelo* (1932), *Penitente de Cuenca* (1940), *Lagarteranas* (1934), *Sermón en la aldea* (1903), *Remero vasco* (1934), *El monje blanco* (1945), *Penitentes de Cuenca* (1942), *Castillo de Almenara* (1930-1950), *Cerros de Calatayud* (1952) y *Molino andaluz* (1948). AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/15/6.

⁶³ Estas fotos están referenciadas, pero no visibles, en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=ortiz+echag%C3%BCe>.

variedad de su arte. Proporcionarán inspiración en los años venideros para muchos artistas que estudien nuestra colección».

La confirmación de la exposición *Spectacular Spain* por parte del que sería su organizador, Hyatt Mayor, tuvo lugar a principios de noviembre de 1959 mediante halagadoras palabras: «La exposición dejará una profunda impresión en el público americano a través de su inolvidable visión dramática y su descubrimiento de símbolos visibles del espíritu invisible de España. Es un evento importante para acercar a dos países». Asimismo, Mayor le tomaba la palabra a Ortiz Echagüe sobre la sugerencia de que su obra *Penitentes de Cuenca* sirviera para ilustrar el cartel de la muestra.

Una vez clausurada la exposición y devueltas las imágenes a su autor, en abril de 1960, el curador del Metropolitan insistía en que «sus maravillosas visiones han revelado la dramática belleza de España a un público amplio, y su muestra ha sido una de las más exitosas que jamás hayamos tenido».

Ese mismo año (1960), en este caso, en el último trimestre, se inauguró otra importante exposición en el gran centro museístico del arte de vanguardia que es el MoMA (Museum of Modern Art) de Nueva York. Se tituló *Nueva cultura y pintura españolas*, de la mano de los principales miembros de los grupos Dau al Set y El Paso, entre otros. Una muestra que se concibió itinerante, y que su organizador, Frank O'Hara, escritor y crítico de arte estadounidense, justificó en que «el pasado glorioso que ostenta la pintura española conduce a una posible inteligencia, a un laudo estético entre la tradición y la innovación contemporánea». Estas palabras desprenden un discurso bastante asentado, no alejado de cierta visión estereotipada, y siempre a vueltas con la tradición, aun para hablar de los movimientos de la más descollante modernidad, sin posibilidad de equiparación con otras prácticas coetáneas más internacionales. No en vano, O'Hara apreciaba que las «raíces de hierro forjado de Quirino (sic) (realmente Martín Chirino) son una evocación de la nobleza alicortada (sic) de los santos de Zurbarán»⁶⁴. Tradición, muchas veces fundamentada, como vemos, en la excelsa pintura barroca española, peculiar de nuestro arte y uno de sus valores referenciales desde antiguo para los hispanistas de distintas procedencias, que vieron en este tipo de manifestaciones elementos diferenciales con el resto de países del entorno y, no digamos ya, con la cultura y los valores estadounidenses. A pesar de todo,

los estereotipos suelen tener dos caras, y esa misma imagen arcaica de España podía ser también leída en clave positiva: ahí estaba la figura del caballero español del siglo XVII con su gravedad, rigor, seriedad y profundidad religiosa. España era un

⁶⁴ Anónimo, «Noticias de arte», *Índice Cultural Español*, publicación mensual de la Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores), n.º 176-177, 1 de octubre de 1960, pp. 1043-1044. Unos años después, Frank O'Hara volvería a tener relación con el arte español de vanguardia, de la mano de una nueva exposición, organizada en 1966 en colaboración con el galerista neoyorquino John Bernard Myers. Se tituló *Hommage to Machado*, y contó con la participación de artistas como Juana Francés, Antonio López, Lucio Muñoz, Antonio Saura, Pablo Serrano o Antoni Tàpies, entre otros. Más información, en Grau 2019.



país que aún producía «tipos humanos auténticos»⁶⁵, no corrompidos por la civilización, que mantenían los valores de la caballeridad antigua. Allí se podían encontrar aún los valores perdidos de un mundo antiguo, aquellos que habían desaparecido de los países contaminados por la modernidad (Niño 2005, 66).

Estos intercambios culturales, centrados, como vemos, en prácticas artísticas muy diferenciadas a partir de los géneros y de las estéticas propuestas, fueron constantes entre España y Estados Unidos (y también con algunos países europeos) ya desde la década de los cuarenta, sobre todo, una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de la Guerra Fría, y deben reconocerse en un cambio de actitud, mucho más flexible, en cuanto a la consideración política de estos países hacia el régimen de Franco. Dentro de la faceta cultural, la cuestión educativa fue uno de los puntos fuertes a finales del decenio mediante la concesión de becas a estudiantes españoles para que pudiesen formarse en Estados Unidos (Delgado 2003, 51-59).

Pero será la década de los cincuenta en que asistamos *de facto* a esta equiparación de, sobre todo, las expresiones pictóricas de vanguardia españolas (Informalismo y otras tendencias abstractas, de la mano de grupos como El Paso, etc.) al resto del panorama internacional. Los eventos que confirman esto son las sucesivas participaciones en las Bienales de Venecia, de São Paulo o en las primeras ediciones de la Documenta de Kassel (1955 y 1959), entre otras citas (Pérez 2014, 145-146).

Entrando de pleno en la década de los sesenta, el AGUN alberga multitud de materiales interesantes para seguir reconstruyendo la trayectoria de Ortiz Echagüe, pero también un horizonte mucho más general sobre la situación del medio fotográfico, sobre los intereses y prácticas de sus protagonistas, tanto los de la generación del propio fotógrafo como de otros más jóvenes que propusieron alternativas a las premisas firmemente asentadas desde hacía décadas. En este último caso, encontramos a Ramón Masats (1931-2024), un magnífico ejemplo de lo que se ha dado en denominar la «generación neorrealista», articulada en torno a la citada AFAL y otra serie de grupos como «La Palangana», que surgió del seno de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. Del fotógrafo barcelonés conservamos un precioso testimonio de respeto y admiración hacia Ortiz Echagüe en una tarjeta de visita en cuyo dorso aparece el siguiente texto mecanografiado: «Apreciado maestro: para la inauguración de mi exposición en el Ateneo, le incluí en la lista de las invitaciones que debían mandarse. No sé aún, si por culpa de Correos o del Ateneo, el caso es que las invitaciones no llegaron a nadie. Es en reparación de esta falta ajena, que me permito incluirle el catálogo de la misma. Con el más profundo respecto de Masats»⁶⁶. La exposición aludida tuvo lugar en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid entre el 4 y el 17 de abril de 1961. Para Gerardo Vielba, futuro presidente de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y miembro del grupo «La Palangana», como el propio Masats, «pocos tan adecuados como él para representar una expresión estética de

⁶⁵ Como los que Ortiz Echagüe recogió en su obra *España, tipos y trajes* (1933, 1.ª edición).

⁶⁶ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/004/3.

agitación y veracidad tan acusadas. Todas estas fotos revelan fresca imaginación para analizar la realidad en sus aspectos más característicos, en su momento más expresivo» (Vielba 1961, s/p.)⁶⁷.

El fotógrafo catalán ya se había iniciado en el campo del profesionalismo gracias a sus colaboraciones como fotorreportero para revistas como *Mundo Hispánico* o los diarios *Arriba* y *Ya*; posteriormente seguiría trabajando en esta materia para publicaciones internacionales como *Paris-Match*, *Point de Vue* o *The Observer* (Ansón 2017, 12). Labor que combinó con exposiciones, como esta que estamos mencionando, así como otras junto a diversos nombres de la renovación fotográfica de cuño realista, los también catalanes Ricard Terré y Xavier Miserachs, con los que expuso, sin ir más lejos, en la galería Aixelá de Barcelona en 1959.

De este modo comprobamos que hubo también contactos entre integrantes de esta renovada concepción del hecho y de la estética fotográfica y el «maestro», quien no dejó de tener reconocimiento a pesar de que las obras de este se alejasen de sus trabajos en gran medida, tanto desde el punto de vista plástico y estético como de orientación y finalidad. También lo comprobaremos en la década siguiente, los años setenta, en que otro fotógrafo (y gestor cultural), Albert Guspi, de una nueva generación, que acabaría abriendo la galería Spectrum en Barcelona en 1973, llegó a relacionarse con Ortiz Echagüe, como más adelante veremos.

Del mismo modo, esta década de los sesenta es pródiga en nuevas cartas con otros fotógrafos de la misma generación de Ortiz Echagüe, como Claudio Carbonell. Documentos en los que, más que tratar cuestiones fotográficas, se refieren asuntos personales, relativos a la salud, lo cual nos da idea del nivel de cercanía y confianza que había entre ellos. Así, fechada el último día del año 1965, disponemos de una breve nota en que Carbonell se disculpaba de no haber podido «mandar a mis amigos las felicitaciones que tenía por costumbre», ya que recientemente había sido operado de próstata «con buen resultado». No se hizo esperar la contestación de Ortiz, el 5 de enero de 1966, alegrándose por el buen resultado de la intervención y animando a Carbonell sobre su pronta recuperación.

Sin dejar lo personal, conservamos también la invitación de la boda del hijo de Claudio Carbonell (Carlos), prevista para la segunda quincena de mayo de 1967, remitida a Ortiz el mes anterior, quien contestó enviando un ejemplar de *España mística* y otro de *España, castillos y alcázares*, «en encuadernación especial de lujo», dirigidos al contrayente.

Unos pocos años después, el 20 de junio de 1970, y retomando el tema de la salud, Antonio Campañá escribía a Ortiz dando malas noticias sobre la situación de Carbonell: «No creo que ya pueda recuperarse, más bien ayer parecía estar en estado de coma, sin conocer a nadie, ni hablar siquiera». Carbonell fallecería el 24 de junio.

⁶⁷ Este número de la revista de AFAL contiene varios comentarios sobre la exposición de Masats en el Ateneo: del arquitecto José Luis Fernández del Amo, aparecido ya su texto en el catálogo de la muestra; del escritor José Hierro; del fotógrafo y director de la revista, José María Artero; y del fotógrafo Gonzalo Juanes.





Por último, en el orden estrictamente fotográfico, hemos localizado un breve intercambio de cartas entre Campañá y Ortiz donde se habla de la difícil situación de la Federación Española de Fotografía Artística, de la cual era presidente Carbo-nell, a finales de 1967. Entre otras razones, la mala salud de este había motivado «lapsus de inactividad», a lo cual se unían algunos intentos de *rebelión* por parte de entidades como la Agrupación Fotográfica de Cataluña que «pusieron en la picota a D. Claudio»⁶⁸.

De estos mismos años, mediados de los sesenta, igualmente conservamos substanciosos comentarios sobre el proceso Fresson y otros procedimientos pigmentarios, empleo de papeles, etc., intercambiados en sendas cartas entre Ortiz y Joaquín Pla Janini⁶⁹. Al igual que sucede con miembros destacados de la SFZ, como los ya citados Joaquín Gil Marraco o Lorenzo Almarza. El primero, en una carta de finales de septiembre de 1967, época en la que era el presidente de la entidad aragonesa, habiendo sucedido a Almarza, le informaba a Ortiz del montaje de una nueva edición del Salón Internacional. Ya en octubre, hubo respuesta de este y reconocía a Gil Marraco ser testigo de «sus actividades al frente de la SFZ, de tan reputada tradición»⁷⁰.

Poco antes, con motivo de la organización de la VI Fiesta de la Fotografía (del 28 de abril al 1 de mayo de 1966), el fotógrafo Ángel García de Jalón, más conocido como «Jalón Ángel», el promotor de este evento, dio explicaciones a Ortiz sobre el montaje⁷¹. Numerosos e ilustres fueron los invitados a esta reunión, entre ellos, el director general de Prensa, Manuel Jiménez Quílez, las autoridades zaragozanas, o el ya mencionado en estas páginas marqués de Sales, presidente de la Asociación Española de Amigos de los Castillos, entidad que colaboró con la VI Fiesta en la organización de una muestra sobre esta temática, en la Diputación Provincial. Por último, cabe comentar que «Jalón Ángel» intervino en la inauguración de estas jornadas rindiendo un homenaje a Santiago Ramón y Cajal⁷², que, como es conocido, fue un notable cultivador y experimentador de la fotografía (Anónimo 1966, 12).

A partir de la década de los setenta, se inicia una nueva época de fértiles relaciones entre Ortiz Echagüe y diferentes instituciones del país. Ya dijimos páginas atrás que vendió numerosos ejemplares de sus cuatro libros a la Dirección General de Promoción del Turismo (heredera de la antigua DGT) en noviembre de 1971. Pues bien, la confirmación de tales compras y de los subsiguientes pagos fue tramitada en marzo de 1972. Esta confirmación venía después de un apremio del fotó-

68 Todas estas cartas están contenidas en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/013/5.

69 AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/019/2.

70 AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/013/4.

71 AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/007/1. Véase también 267/010/3.

72 «Jalón Ángel» le envió, con fecha de 21 de mayo de 1966, un ejemplar del célebre libro *La fotografía de los colores*, publicado por Ramón y Cajal en 1912. Trabajo que fue reeditado facsímil por la Junta Organizadora de la VI Fiesta «como homenaje de la fotografía española a la memoria de nuestro Premio Nobel». En 267/010/3. Véase también una reseña firmada por el propio Jalón Ángel en 1966, 197-199.

grafo, que tenía que pagar a Fournier⁷³ y Valverde, las empresas de artes gráficas que editaron los trabajos, «en plazo breve cerca de dos y medio millones y sería de gran ayuda poder disponer del importe de la compra de ese Ministerio».

Por otro lado, durante estos mismos días hubo otro asunto a tratar entre la institución del turismo español y el fotógrafo, que fue la organización de una nueva exposición a cargo de la primera, en claro agradecimiento por las gestiones antedichas: «... pueden utilizar Vdes. en ese Ministerio mi colección de fotografías para futuros planes de exposiciones». En este sentido, el propio Ortiz recordaba que en 1962 se había celebrado otra muestra semejante, con similares imágenes, en la Biblioteca Nacional y a instancias de la Dirección General de Bellas Artes. Por lo cual, estimaba que se podía demorar esta nueva exposición.

En otro orden de cosas, y relacionado con esto, el hijo del fotógrafo, César Ortiz Echagüe, arquitecto y profesor en la Universidad de Navarra, se escribía con Carlos de Miguel, director de EXCO (Exposición Permanente e Información de la Construcción, dependiente del Ministerio de Vivienda). En su carta, informaba de varias cuestiones: en primer lugar, la intención del fotógrafo de depositar su archivo fotográfico en la Biblioteca de la Universidad de Navarra, y, en segundo lugar, la decisión tomada en relación con otra propuesta de exposición que este organismo, la EXCO, le había hecho. Como hemos visto, se decantó por la Dirección de Turismo haciendo explícito el agradecimiento de su padre por «haber tomado la iniciativa y haber contribuido eficazmente a llevar a cabo esa reedición de sus libros». Pero ahí no queda la cosa, porque la propuesta del director de EXCO, en una carta fechada el 15 de enero de 1972, iba más allá, en el sentido de sugerir a Ortiz la posibilidad de crear un Patronato, creado por la Dirección General de Arquitectura, para la conservación de los materiales compilados «a lo largo de su fecundísima vida. [...] Tarea (que) supone un documental, con independencia de su incomparable calidad artística, de un extraordinario valor, toda vez que lo recogido en sus cámaras por D. José es un trozo de vida de nuestro país ya irremisiblemente perdido»⁷⁴.

Finalmente, queremos cerrar este repaso a la consideración de algunos materiales documentales custodiados en el AGUN dentro del Fondo Ortiz Echagüe, con varias cartas dirigidas por Albert Guspi (1943-1985) a José Ortiz Echagüe. Están fechadas en el primer semestre de 1973, el mismo año en que abriría su galería Spectrum en la ciudad de Barcelona (Ribalta y Zelich 2011, 283-297). Desde el comienzo de su escrito, se manifestaba como «gran admirador de su obra». Evidenciamos de este modo la permanencia de una consideración positiva hacia el fotógrafo alcarreño venida de un fotógrafo de las nuevas generaciones, como años atrás se había manifestado igualmente Ramón Masats. Esta generación, que publicaría sus imágenes en nuevas revistas como la rompedora *Nueva Lente*, a partir de 1971,

⁷³ Disponemos de correspondencia con esta empresa en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/5.

⁷⁴ Todas estas referencias, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/3. Más información sobre estos contactos entre Ortiz y la Dirección de Turismo en estas fechas, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/018/4.



representó un cambio de propuestas estéticas frente al predominio de las actitudes neorrealistas de la generación de los sesenta, a favor de otro tipo de trabajos llevados por una renovada subjetividad a partir de prácticas experimentalistas, plásticas, en la técnica, y con temáticas de corte fantástico, surreal y expresionista (Mira 1991). Los integrantes de estas corrientes (Pablo Pérez Mínguez, Jorge Rueda, Miguel Ángel Yáñez Polo, Manel Esclusa, Toni Catany, Rafael Navarro, José Miguel Oriola, Joan Fontcuberta, etc.) se opusieron, según este último,

visceralmente a la estética complaciente, más o menos oficial, que en fotografía estaba asumida por José Ortiz Echagüe. El viejo autor pictorialista, el ídolo venerado por los amateurs españoles, había configurado unos ideales de belleza, de armonía formal, de nobleza de procedimientos, de perfección técnica, etc., que exaltaban unos valores espirituales anclados siglos atrás, en la España todavía imperial y mística, rememorada en los majestuosos alcaceres y conventos. La rebeldía de los jóvenes fotógrafos se cebaría en un Ortiz-Echagüe –como punto de referencia– y en su secuela de admiradores en los círculos de fotoclubes (Fontcuberta 2008, 74)⁷⁵.

Esta oposición no fue tal en Guspi, que se acercaba al maestro en actitud casi reverencial, en un momento en que había dejado de hacer fotografía y tenía su propia empresa –Euroimagen. Agencia de realización audiovisual–, dedicada a la «edición de pósters, litografías y otros variados asuntos». Esta era, precisamente, la razón de ponerse en contacto: «estoy decidido a realizar una serie de portafolios de fotógrafos españoles a fin de divulgar su obra por el extranjero, y poder así crear verdadera obra de arte fotográfico español. Mi proyecto es iniciar dicha colección con un portafolios de Vd. y luego continuar con otro del Dr. Pla Janini (que en paz descanse) para luego seguir con jóvenes valores de la fotografía nacional».

La respuesta de Ortiz Echagüe fue el 8 de marzo, diciéndole a Guspi que buena parte de su material fotográfico fue destinado a la edición de sus cuatro libros, además de utilizarse para «copias fotográficas en gran tamaño para mi uso personal y exposiciones», lo cual hacía imposible colaborar en tal iniciativa. No obstante, le animaba a seguir sus requerimientos sobre la familia de Pla Janini.

Todavía a finales de ese mes de marzo, el futuro galerista contestaría al fotógrafo preguntándole dónde podría adquirir un ejemplar de la primera edición de *España, tipos y trajes*, y, además, le informaba de la pronta inauguración, a finales de septiembre, en Barcelona, de «la primera galería de exposiciones (en contacto con otras galerías de Londres, París, Bruselas y Nueva York) para la venta de copias a coleccionistas y amantes del arte fotográfico». Y, para ello, pretendía hacerlo con «una selección de su estimable obra». Finalmente, un tercer aspecto incluido en su

⁷⁵ Texto publicado originalmente en Fontcuberta, Joan. 1980. «Spanish Photography in the 80's: normalization or loss of identity». *European Photography*, vol. 1, n.º 2. Göttingen.



carta era la solicitud de 6 o 12 obras originales de Ortiz Echagüe, previo pago por esas copias⁷⁶.

Queremos finalizar esta apresurada revisión con el reconocimiento simbólico a la figura de José Ortiz Echagüe, como es la denominación de los Premios Nacionales de Fotografía Turística con el nombre del fotógrafo alcarreño más el del marqués de Santa María del Villar, a partir de su edición de 1980, año en que falleció el primero. Según rezaba el texto introductorio de la Orden publicada en el *BOE*, esta modificación se hizo «como homenaje a quienes fueron pioneros en el arte de la fotografía turística»⁷⁷. En efecto, se conserva la carta con el pésame del director general de Promoción del Turismo, José Luis Zavala, dirigida a César Ortiz Echagüe, con fecha de 17 de septiembre de 1980, diez días después del fallecimiento de su padre: «Espero y deseo, que el Premio Nacional de Fotografía Turística que lleva su nombre, sirva para mantener su recuerdo vivo en las nuevas generaciones de profesionales, que tanto pueden contribuir al conocimiento y divulgación de la imagen de nuestro país»⁷⁸.

A lo largo de esta exposición sobre el Fondo Ortiz Echagüe en el AGUN, hemos pretendido reflexionar, mediante la mención a modo de ejemplo de numerosos documentos custodiados en sus instalaciones, sobre la importancia de su conservación y difusión para toda aquella persona interesada en conocer no solo una de las figuras más relevantes de nuestra historia fotográfica, sino todo un periodo concreto de esa historia, en el cual se dieron cambios trascendentales en la manera de concebir la práctica fotográfica y la condición de sus propios artífices. En efecto, los frecuentes intercambios de correspondencia con otros nombres muy destacados de la fotografía tardopictorialista, como Claudio Carbonell, Antonio Campaña o Joaquim Pla Janini, con los que Ortiz Echagüe compartía intereses estéticos, nos dan idea de la pervivencia de una manera de hacer muy característica del fotógrafo *amateur* en la España de mediados del siglo pasado. En otro orden de cosas, las abundantes cartas con diversas agrupaciones fotográficas internacionales, algunas de gran prestigio, certifican una de las constantes preocupaciones de todos estos fotógrafos: la práctica *salonística* como medio esencial para adquirir un cierto renombre en el panorama de la fotografía artística de aquel periodo.

⁷⁶ Todo este intercambio entre Guspi y Ortiz Echagüe, en AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/010/5.

⁷⁷ Orden de 12 de marzo de 1980, publicada en el *BOE* con fecha de 29 de mayo de 1980.

⁷⁸ AGUN, Fondo Ortiz Echagüe: 267/005/2.



REFERENCIAS

- ANÓNIMO. «Ortiz Echagüe, José: *España, castillos y alcázares*». 8 de enero de 1956. *ABC* (Edición Madrid): 67.
- ANÓNIMO. «En Nueva York. «La exposición fotográfica de José Ortiz Echagüe». 14 de febrero de 1960. *La Vanguardia Española*: 16.
- ANÓNIMO. 1966. «VI Fiesta Nacional de la Fotografía». *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa* (279): 12-13.
- ANSÓN ANADÓN, Antonio. 2017. «Masats o el fotógrafo invisible». *Masats Buñuel en Viridiana*, editado por Antonio Ansón y Amparo Martínez Herranz, 11-19. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- ARGERICH, Isabel. 2015. «Fotografía y archivo». *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* (10): 101-117.
- BARBERÁN, Cecilio. «La *España mística*, de Ortiz Echagüe». 24 de agosto de 1944. *ABC* (Edición Madrid): 11.
- BARBERÁN, Cecilio. «Nuestros salones de fotografía artística». 17 de mayo de 1945. *ABC* (Edición Sevilla): 2.
- CAGIGAS OCEJO, Yolanda, Eslava Ochoa, Esther, Irurita Hernández, Inés, Morell Oliver, José María y Zabala Pardo, Marian. 2016. «El Archivo General de la Universidad de Navarra». *Príncipe de Viana* (266): 1193-1235.
- CAGIGAS OCEJO, Yolanda, Irurita Hernández, Inés y Eslava Ochoa, Esther. 2019. «Los archivos personales, familiares y de empresas de la Universidad de Navarra». *Boletín de la ANABAD* (tomo 69, 2-3): 460-476.
- CARABIAS ÁLVARO, Mónica. 2009. «Un fragmento teórico de la memoria fotográfica en la posguerra española: la revista *Sombras* (1944-1952)». *Lars: cultura y ciudad* (15): 77-81.
- CORONADO E HIJÓN, Diego. 2000. «Origen y evolución histórica del patrimonio artístico fotográfico en los museos y los archivos estatales: el caso español en el final del segundo milenio». *PH. Boletín del Instituto del Patrimonio Histórico* (32): 50-60.
- CRUAÑAS I TOR, Josep. 1989. «Antoni Campañá i Bandranas». *Capçalera. Revista del Col.legi de Periodistes de Catalunya* (6): 27.
- DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, Lorenzo. 2003. «Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953». *Cuadernos de Historia Contemporánea* (25): 35-59.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción. 2000. *La fotografía de José Ortiz Echagüe: técnica, estética y temática*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción. 2011. «El Fondo Fotográfico Universidad de Navarra: un Museo dedicado a la conservación y la investigación del patrimonio fotográfico en España». *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro* (6). Ejemplar dedicado a *Fotografía en Navarra: fondos, colecciones y fotógrafos*, coordinado por María Concepción García Gaínza y Ricardo Fernández Gracia, 93-122.
- DOMEÑO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, Asunción. 2012. «Aragón en el Fondo Fotográfico Universidad de Navarra». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universi-*



dad de Zaragoza (27). Monográfico dedicado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 277-295.

- ELE. 1945. «Salón de Sombras». *Sombras. Revista mensual de fotografía* (9): 28.
- FONTCUBERTA, Joan. 2008. «Jornadas Catalanas de Fotografía: introducción a la década de los setenta». *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, editado por Jorge Ribalta, 67-70. Barcelona: Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, Joan. 2008. «Fotografía española en los años ochenta: normalización o pérdida de identidad». *Historias de la fotografía española. Escritos 1977-2004*, editado por Jorge Ribalta, 71-77. Barcelona: Gustavo Gili.
- FUENTES DE Cía, Ángel. 2012. «La gestión de los archivos fotográficos en Aragón». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (27). Monográfico dedicado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 63-88.
- GENERELO LANASPA, Juan José. 2012. «Fondos y colecciones fotográficas de titularidad pública en Aragón». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (27). Monográfico dedicado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 89-118.
- GILI, Marta. 1989. *Antoni Campañá i Bandranas*. Barcelona: Fundació Caixa Barcelona.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. 1951. «Carta al editor de *Life*». *Mundo Hispánico* (40), 17-19.
- GRAU, María Luisa. 2019. «Homage to Machado, John Bernard Myers y la *Spanish Refugee Aid*. Historias de un homenaje en Nueva York». *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* (48). <https://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1575>.
- IRALA HORTAL, Pilar. 2021. «El archivo Jalón Ángel: un nodo en la historia de la fotografía». *Historia, arte y patrimonio cultural: estudios, propuestas, experiencias educativas y debates desde la perspectiva interdisciplinar de las humanidades en la era digital*, coordinado por Rafael Marfil-Carmona, 1574-1595. Madrid: Dykinson.
- IRALA HORTAL, Pilar. 2022. «Posibilidades de investigación en el Archivo Jalón Ángel». *Fotografi@. doc. Investigación, Docencia, Usos y Aplicaciones*, coordinado por María Olivera Zaldúa, Antonia Salvador Benítez y Juan Miguel Sánchez Vigil, 109-112. Madrid: Fragua.
- IRANZO MUÑO, María Teresa y MENÉNDEZ SOLANO, María. 2023. «El Archivo Fotográfico de Arte Aragonés en la sombra. Avances en la catalogación de la obra de Juan Mora Insa». *I Encuentro sobre el Patrimonio Fotográfico de Aragón*, editado por María Fernanda Gómez Lanuza y Valle Piedrafita Ciprés, 54-78. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- JALÓN Ángel. 1966. «La VI Fiesta de la Fotografía». *Arte Fotográfico* (170): 197-199.
- J.M.M., «Exposición de fotografía sobre España, en Nueva York». 12 de febrero de 1960, *ABC* (Edición Madrid): 38.
- L. (¿Lorenzo ALMARZA?). 1948. «El XXIV Salón Internacional de la Sociedad Fotográfica de Zaragoza». *Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa* (209): 75-76.
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier. 2017. «*España mística*, de José Ortiz Echagüe, temática y forma pictórica como coartada de artisticidad para la fotografía». *Miradas a la pintura moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas y aportaciones*, editado por Ximo Company, Iván Rega Castro e Isidro Puig, 563-574. Lleida: Universitat de Lleida.





- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. 2001. «El pasado como modelo. Casticismo e ideología en la imaginaria de posguerra». *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, volumen I, editado por Ignacio Henares Cuéllar, María Isabel Cabrera García, Gemma Pérez Zaldoundo y José Castillo Ruiz, 641-661. Granada: Universidad de Granada.
- LOSADA VAREA, Celestina. 2018. «Indianos y fotografía. los fondos fotográficos de dos aficionados: Quijas y Faci». *Fotografía y patrimonio cultural. V, VI y VII Encuentros en Castilla-La Mancha*, editado por Rafael Villena Espinosa y José Manuel López Torán, 335-351. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Luis. 2006. «Los archivos universitarios en el sistema español de archivos». *Archivos Universitarios. Realidades y proyectos*, coordinado por Ángeles Moreno López, 11-49. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- MIRA PASTOR, Enric. 1991. *La vanguardia fotográfica de los años setenta en España*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- MUÑOZ BENAVENTE, Teresa. 1996. «Posibilidades de investigación de archivos visuales: los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración». *Ayer* (24): 41-68.
- NIÑO, Antonio. 2005. «Las relaciones culturales como punto de reencuentro hispano-estadounidenses de principios de siglo». *España y Estados Unidos en el siglo XX*, editado por Lorenzo Delgado y María Dolores Elizalde, 57-95. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. 2002. «Paisaje e identidad nacional en Azorín». *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* (34): 119-131.
- ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. 2014. «*Spanische Köpfe*, José Ortiz Echagüe, 1929». *Fotos & Libros. España 1905-1977*, coordinado por Horario Fernández y Javier Ortiz-Echagüe, 80-85. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Acción Cultural Española y RM.
- PANTOJA CHAVES, Antonio. 2007. «El valor documental de la fotografía digital. Función del archivo fotográfico». *Quintas Jornadas. Imagen, Cultura y Tecnología*, editado por Pilar Amador Carretero, Jesús Robledano Arillo y Rosario Ruiz Franco, 193-202. Madrid: Editorial Archiviana y Universidad Carlos III.
- PÉREZ SEGURA, Javier. 2014. «Arte español en Estados Unidos: las expresiones internacionales del Instituto Carnegie durante los años cincuenta». *Las redes hispanas del arte desde 1900*, editado por Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García, 143-153. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- RIBALTA, Jorge y ZELICH, Cristina. 2011. «De la galería Spectrum al CIFB. Apuntes para una historia». *Centre Internacional de Fotografia Barcelona (1978-1983)*, coordinado por Clara Plascencia, 283-297. Barcelona: MACBA.
- SALVADOR BENÍTEZ, Antonia. 2015. «Conocer y describir el patrimonio fotográfico». *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión*, editado por Antonia Salvador Benítez, 19-49. Gijón: Ediciones Trea.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 1999. «Centros de documentación fotográfica: fototeca, archivos y colecciones en España». *Manual de documentación fotográfica*, editado por Félix del Valle Gastaminza, 19-42. Madrid: Síntesis.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 2006. *El documento fotográfico: historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Ediciones Trea.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel. 2012. «La fotografía: patrimonio e investigación». *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* (27). Monográfico dedi-

cado a *Archivos y colecciones fotográficos. Patrimonio e investigación*, coordinado por Juan Carlos Lozano López, 25-35.

- TERRÉ, Laura. 2006. *Historia del grupo fotográfico AFAL 1956/1963*. Sevilla: Photovision.
- VEGA, Carmelo. 2017. *Fotografía en España (1839-2015). Historia, tendencias, estéticas*. Madrid: Cátedra.
- VEGA, Carmelo. 2019. «La mirada explícita: fundamentos estéticos de la fotografía de Xavier Miserachs», *Archivo Español de Arte* 92 (368), 411-426.
- VIELBA, Gerardo. 1961. «La expresividad de Masats», *Afal. Cuaderno bimestral de Fotografía y Cine* (30).
- ZELICH, Cristina. 1998. «La fotografía pictorialista en España, 1900-1936». *La fotografía pictorialista en España 1900-1936*, editado por Lourdes Peracaula, 13-27. Barcelona: Fundación «La Caixa».



COLECCIONISMO Y CONSERVACIÓN DEL CÓMIC EN ESTADOS UNIDOS. DEL MERCADO PRIVADO A LAS BIBLIOTECAS

Angélica Regina Jiménez Calderón

Universidad de Extremadura, España

ajimeneziz@alumnos.unex.es

<https://orcid.org/0000-0002-3647-2849>

RESUMEN

Los cómics, en su origen, fueron concebidos originalmente como una publicación efímera, destinada a ser leída y desechada. A pesar de ello, el actual interés por parte de los grupos de aficionados al tema los ha convertido en objetos coleccionables e, inclusive, en objeto de inversión. En la presente investigación hablaremos acerca de las colecciones de cómics¹ en Estados Unidos, los criterios de valor que se les aplican y la forma en que el mercado de coleccionistas privados ha influido en los métodos de conservación de estos.

PALABRAS CLAVE: coleccionismo, cómics, aficionados, cultura popular, conservación.

COMIC COLLECTION AND CONSERVATION IN THE U.S. FROM THE PRIVATE MARKET TO LIBRARIES

ABSTRACT

Comic books were initially created as a single use material used to be read and thrown away, nevertheless the current interest in this kind of media by fans has turned them into collectibles and even objects of speculation and investment. In the following research we will talk about comics collections, value criteria applied to them and how the private collector's market has shaped their preservation.

KEYWORDS: Collectionism, comics, fan culture, popular culture, comic conservation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.06>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 119-140; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



ANTECEDENTES

Los cómics como objeto de estudio y lectura general han sido revalorados en los últimos años. A partir de 2010 podemos ver un creciente interés en la recuperación de estas narrativas desde una perspectiva multidisciplinar. Igualmente, es un tema que ha tomado fuerza en nuestro país en los últimos años, reflejado en la creciente producción de tesis relacionadas con el tema (Gracia Lana, 2016); el surgimiento de revistas científicas especializadas como *Tebeosfera* (2001-actualidad), *CuCo* de la Universidad de Alcalá (2013-actualidad) y más recientemente *Neuroptica. Estudios de Cómic*, editada en la Universidad de Zaragoza (2018-actualidad); así como congresos dedicados al tema como el Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre el cómic, organizado también por la Universidad de Zaragoza.

Esta aceptación del cómic como un objeto valioso, tanto en colecciones privadas como en bibliotecas, requiere el establecimiento de métodos de conservación y consulta adecuados, que permitan preservarlos para el futuro, como los que se utilizan para otras publicaciones periódicas y papeles con alta cantidad de lignina.

El objetivo de este trabajo es el de analizar el valor dado a los cómics no por su singularidad estética o su destreza narrativa, sino por las relaciones sociales en torno a la compra, colección y conservación de este. Partimos de la perspectiva de Benjamin Woo (2012) quien opina que el consumo y la colección de cómics obtienen su valor de las prácticas sociales pertinentes al medio. Finalmente observaremos algunas de las soluciones utilizadas para su conservación y almacenaje.

LA IMPRESIÓN DE CÓMICS

La devastación de la economía mundial que traería consigo la gran depresión en el año 1929 y que afectó principalmente a Estados Unidos, junto con la inminente situación de guerra que sucedería a la toma del poder alemán a manos de Adolf Hitler a mediados de la década de 1930, tuvo como consecuencia cultural, entre otras, a una población estadounidense hambrienta de entretenimiento que le permitiera olvidar los problemas a los que se enfrentaba diariamente (Grant, 2011).

Aun cuando en esos años el cine comenzaba a alcanzar una popularidad mayor debido a la introducción del sonido, y los periódicos contaban entre sus páginas con algunas tiras cómicas, el público buscaba formas de entretenimiento accesibles económicamente. Esto fue un campo fértil para la venta de cómics².

¹ En este contexto usamos la palabra *cómic* de manera general para referirnos a las publicaciones que contienen narraciones gráficas divididas en viñetas, ya sean estas publicadas en el formato estilo estadounidense, que en España es coloquialmente llamado grapa de 22, 32 o 48 páginas; el estilo *absolute*, que es una recopilación de varios cómics; y la novela gráfica, que normalmente contiene alrededor de 120 páginas. Aunque Romero Jodar (2013) nos habla de la necesidad de crear un concepto específico para referirse al lenguaje de cómic y separarlo en diferentes formatos, se sigue



La publicación de *comic-books* se inicia en la década de 1930 en Estados Unidos a partir de dos industrias editoriales previamente establecidas, el periódico y las *pulp magazines*. En un principio los cómics se componen de reimpressiones de tiras cómicas provenientes de periódicos. El formato del libro de historietas que conocemos en la actualidad proviene de este momento. La compañía de impresión Eastern color (1928-2002), imprime en 1933 cuadernillos promocionales para diferentes compañías de periódicos, estos estaban impresos en cuadernillos de 17 × 26 cm, con aproximadamente 64 páginas y grapados por el lomo (Hatfield, p. 27).

Entre los primeros editores que publican estos cómics, se encuentran Harry Wildenberg y Maxwell Gaines (1894-1947), con el ejemplar *Funnies on parade*. Este tomo único tuvo tanto éxito de ventas que propició la creación de una serie periódica titulada *Famous Funnies* (1934-1955), lo cual se considera como el primer cómic moderno.

A pesar de que en un principio solamente se publicaban reimpressiones de tiras cómicas, lentamente se fue encargando material original para continuar la producción de estas historietas, ya que los editores y administrativos se dan cuenta de que podían generar más ingresos comisionando arte original que pagando los correspondientes derechos de reimpresión a los sindicatos de periódicos (Gabilliet, 2010).

Fue precisamente esto, además del éxito de la publicación de *Action comics 1* (que incluye la primera historia de Superman) lo que permitió que el medio se expandiera. Hacia finales de la década de 1950 los cómics cubrían temas muy variados, similares a los de las *pulp magazines* y otras publicaciones de la época; entre ellos encontramos historias de aventuras, vaqueros, crímenes, terror, guerra, romance, religión y ciencia ficción.

Casi todo esto era producido de manera eufórica, con fechas de entrega ajustadas, con estilos llamativos y que piden atención, todo debido a diferentes factores, como el estilo proveniente de las revistas pulp y las tiras cómicas; las altas exigencias de los editores, el ardor juvenil de los practicantes, la resignación de trabajadores cansados y la sensación de que podría lanzarse cualquier cosa a ver que pegaba (Hatfield, p. 27)³.

usando la palabra *cómic* de manera general ya que a pesar de los diferentes formatos de impresión y venta se comparte el mismo tipo de lenguaje icónico.

² En 1933 un billete para el cine en horario nocturno tenía un precio de 15 céntimos de dólar para un niño y 25 céntimos para un adulto. Por otro lado, asistir a un juego de béisbol costaba alrededor de 35 céntimos por persona según datos históricos (Morry county library). Por otro lado, los cómics del momento tenían un precio de portada de 10 céntimos y eran prestados de mano en mano (Hadju, 2009). Esto ante un salario promedio de 43 céntimos la hora para un trabajador hombre de raza blanca (U.S department of labor, 1931).

³ «Almost all this work was produced in a febrile rush, under tight deadlines, in eye-grabbing, attention-begging styles and shaped by many forces: pulp and comic strip formulas, the demands of the market and of editors, the youthful ardor of the on-the-job training, the cynical resignation of hardened if not exhausted freelancers, and a sense that anything could be thrown at the wall to see what might stick».





Fig. 1. *Hi-school romance*, 1953, p. 22, viñeta 3, Digital Comic Museum.

UN MEDIO FRÁGIL

Al igual que otros bienes, los cómics en un principio eran diseñados para ser usados, por lo cual sus creadores asumían que su mayor valor económico debía responder a su venta inicial (Mukerji, 1978). Y, como no se pretendía que los cómics fueran conservados o duraderos, estos usualmente eran impresos en materiales baratos, se usaban por ejemplo papeles de baja calidad y tintas fugitivas (Cannon, 2007).

En ese entonces, el proceso de impresión de estas era el mismo que era usado en los periódicos de la época (Cannon, 2007). Para la creación de estos cuadernillos se utilizaba papel de periódico sobre el cual se hacía una impresión a cuatro colores. Cada color se hacía en una capa, por lo que se utilizaban 4 placas con registros sobre los cuales se esparcía la tinta, con un proceso conocido como *spot color*.

Debido a lo costoso de este proceso y con el objetivo de ahorrar tinta, con los años se desarrollaría la técnica de color *Ben-day* (Munson, 2020, p. 90). Esta técnica se basa en la impresión a través de una serie de puntos los cuales el ojo percibe como colores sólidos, el patrón resultante se ha vuelto icónico cuando se piensa en cómic, basta con ver las obras de Roy Lichtenstein (1923-1997) para darse cuenta de ello. Este proceso podía conllevar una serie de errores, debido a su producción en masa. Es común encontrar cómics antiguos con diferentes fallos de impresión, por ejemplo: colores fuera de los márgenes, páginas sin cortar (páginas siamesas), doblesces, entre otros (Beerbohm y Olson, 2009). Este tipo de defectos podían ser muy moderados, como en el caso de la figura 1, pero en otros casos interferían (si no es que impedían) la lectura de la obra.



Fig. 2. Dos variantes de *Spawn #1 1992*, recalledcomics.com.

Esta fue una de las razones por las que críticos de la época juzgaron los cómics como un material sin valor e, inclusive, perjudicial para la vista (Lopes, 2016). Debido a su fragilidad material el cómic se vuelve un objeto escaso, especialmente los números más antiguos. A pesar de ser publicados alrededor de 20 millones de copias al mes durante las décadas de 1940 y 1950, se tienen datos de que menos del 1% de ellos fueron almacenados (Gerber y Gerber, 1989), muchos de ellos en muy malas condiciones.

Y aunque en la actualidad el coleccionista promedio busca un ejemplar impecable, algunos defectos de fabricación pueden ser ignorados a la hora de su valuación, o inclusive ser la causa de un coste mayor, como es el caso del cuadernillo de 1992: *Spawn #1 error variant*, ya que durante la impresión de este cómic hubo problemas con la tinta negra, creando varios ejemplares con diferentes grados de negro⁴. En este caso el error de impresión aumenta el valor del cómic.

Aunque se trate de ejemplares que han sido tasados por expertos de la industria de compra y subasta de cómics y que por lo tanto se considera que tienen un alto valor coleccionable (ambos 9,8 en una escala de 10), es claro que su impresión ha sido «incorrecta» al verla desde estándares editoriales.

⁴ Según datos de la página *Recalled Comics* se conocen entre 11 y 100 tomos con este defecto de impresión.

La decisión de no tomar en cuenta algunos errores de impresión por parte de expertos evaluadores puede crear divisiones entre los compradores, ya que por un lado se encuentran aquellos que prefieren un cómic estéticamente atractivo y sin errores de impresión, y por otro los que consideran que estos defectos de impresión hacen único a un cómic⁵.

El cómic puede ser comparado con otros bienes artísticos, ya que su importancia no es definida a partir de su materialidad ni de su practicidad. A diferencia de la visión marxista, donde el objeto es reconocido a partir de su utilidad, tanto el arte como los cómics obtienen su valía de los factores extrínsecos definidos por las prácticas de sus consumidores. Es la práctica social en torno a ellos lo que les da un valor inmaterial y los hace un objeto digno de conservación y colección (Woo, 2012).

LA CREACIÓN DE UN MERCADO ESPECIALIZADO

En un principio los cómics eran leídos por un amplio sector de la población estadounidense; tanto hombres como mujeres de diversas edades consumían este medio, lo cual lo posicionó como parte de la cultura popular estadounidense durante la década de 1950. Después de la amplia controversia y posterior censura de los cómics en 1956 (Hadju, 2009) estos fueron relegados a una población restringida que tiene acceso a ellos a través de un mercado especializado (Woo, 2008).

La controversia en la que se vio sumergido el cómic estadounidense durante la década de 1950 se tornó en una posterior estigmatización del medio, ya sea gráfica, narrativa o materialmente. Por un lado, no se le consideraba arte al ser parte de la cultura popular y por otro no se le valoraba como literatura al ser infantil (Lopes, 2006). Como apunta Peña Méndez (2022), «El cómic, por sus orígenes populares, contenidos intrascendentes, fines de entretenimiento y –una vez afianzada su inserción en la prensa– su carácter industrial, no podía obtener reconocimiento como arte».

A pesar de que los artistas de cómics siempre han aspirado a ser tratados con la misma seriedad que a los pintores, escultores y los ilustradores (Beaty, 2012), existe conciencia de parte de los autores y dibujantes de que no siempre se les considera al mismo nivel que a otros artistas. Como comenta el *New York Times* en 1971: «los artistas de cómics se dividen en dos categorías principales, dibujantes y entintadores. Los dibujantes tienen una mejor reputación que los entintadores, pero excepto en algunas ocasiones, nadie en la industria tiene una gran reputación profesional y a la mayoría se les paga poco» (Beaty, 2012)⁶.

⁵ Esta discusión se hace presente en diferentes foros dedicados al coleccionismo de cómics, como es el caso del foro de CGC.

⁶ «[Comic] Artists fall into two categories, pencilers and inkers. Pencilers are slightly more reputed than inkers but, with few exceptions, nobody in the business has much of a professional reputation, and most are poorly compensated».



Ha sido largo el debate en torno a si el cómic puede o no ser considerado arte, pero lentamente el cómic ha reivindicado su valor y entrado a espacios que son considerados artísticos, como el museo (Peña Méndez, 2022).

Una de las formas de entender la valoración estética o temática de un cómic en la actualidad es a partir de la observación de las prácticas de consumo de los receptores a través de las redes de fanáticos. Como señalan Beatty (2012) y Woo (2012), existen dos niveles de consumo de cómics: el del fan y el del lector.

Por un lado, está el lector, este grupo incluye a cualquier individuo que consume cómics sin involucrarse profundamente en las instituciones y rituales en torno a este (Barti, 2012). Mientras que el fan tiene un sentido de participación en el medio, que incluso puede cambiar el modo en que funcionan los cómics mismos. El fan no solo compra, vende y lee cómics por satisfacción personal, sino que tiene un papel activo en el mundo de los cómics, su participación puede influir en las decisiones editoriales, en las adquisiciones y distribución de las tiendas especializadas, así como en el valor de mercado (Woo, 2012). Asimismo, mientras más se especializa el mercado también se especializa el consumidor, están por un lado aquellos que deciden coleccionar cómics guiados por su gusto propio y cuestiones como la nostalgia y la memoria; y por otro aquellos que buscan generar una ganancia a través de los cómics (Wyburn y Roach, 2012).

En el caso específico de los cómics, como lo menciona Lopes (2016), es importante señalar que, al ser un medio impreso estigmatizado, los aficionados también tienen un menor estatus social comparado con otros nichos de interés. Mientras que un coleccionista de pintura se considera inteligente y racional, a un coleccionista de cultura popular se le considera emocional e irracional.

VALUACIÓN DE LOS CÓMICS

El interés por coleccionar cómics comienza en la década de 1950 cuando algunos completistas⁷ pagan un poco más que el precio de portada para conseguir algunos números específicos, pero es en 1970 cuando el mercado de coleccionismo de cómics se solidifica (Wyburn y Alun Roach, 2012). Es en este momento cuando se desarrollan muchas de las instituciones importantes en torno al cómic, como las tiendas especializadas, las convenciones, las revistas de aficionados y casas productoras (Barti, 2012)⁸.

⁷ Este es un término que se usa para referirse a aquellos coleccionistas que tienden a adquirir y conservar todos los objetos relacionados a una categoría específica. En el caso de los cómics es común que los completistas busquen tener todos los números de un arco narrativo particular, todas las variantes de una edición especial, todos los tomos creados por un autor particular, entre otros (Woo, 2012).

⁸ Es importante mencionar que en ese momento no existían materiales especiales de conservación y almacenaje de cómics como los que existen en la actualidad. Por lo cual muchas de las publicaciones del momento son escasas o se encuentran en mal estado.





Es en esta misma época cuando el cómic empieza a verse como un potencial de inversión, ya que durante esta década se comienza a publicar anualmente la guía de precios *Overstreet*, que entre sus secciones incluye datos para los inversionistas (Wyburn y Alun Roach, 2012). La guía anual *Overstreet Comic Book Price Guide* es la guía más usada por los coleccionistas de cómics periódicos estadounidenses. Esta guía es una base de datos impresa que sirve como referencia tanto a coleccionistas privados como a historiadores (Hatfield, 25). Entre otras cosas esta guía analiza las tendencias del mercado de coleccionistas y el precio de reventa de determinados números.

Posteriormente, en la década de 1990 se asentó la idea de que el cómic era un negocio lucrativo. Con guías de precios como *Wizard* y *Overstreet* se comenzó a dar un alto valor monetario a determinados cómics, promoviendo la especulación (Beaty, 2012). Los cómics entonces se vuelven parte de un mercado que fluctúa por cuestiones de oferta y demanda (Gerber y Gerber, 1989).

Aunque existe una gran cantidad de material y unas eras que pueden resultar confusas para los ajenos al tema (edad de oro, edad de plata, etc.), una gran parte del coleccionismo privado se basa en dos editoriales significativas: DC (antes National comics, 1935-actualidad) y Marvel (antes Timely, 1939-actualidad), ambas concentradas principalmente en historias de superhéroes.

Debido a que los cómics son un objeto que puede tener diferentes valores en el mercado coleccionista existen empresas reconocidas que se encargan de valorar, proteger y certificar el valor de un cómic como objeto coleccionable. Una de las empresas más reconocidas es la Certified Guaranty Company, mejor conocida como CGC, fundada en 1999 (Dewally y Ederington, 2006). Esta empresa es considerada imparcial debido a que no se encarga de la compra-venta de cómics, solamente los tasa y protege (Perella Anadón y Muiños Neira, 2011, 174).

Esta compañía basada en Florida, Estados Unidos, es la primera y mayor encargada de certificar cómics coleccionables y cuenta con reconocimiento a nivel mundial. Su mayor competencia es la CBCS (Comic Book Certification Service), ambos manejan un sistema de calificación del estado del objeto coleccionable en una escala de 0,5 a 10, asignando el valor de prístino (Gem Mint) a los cómics con grado 10.

Entre las características que son consideradas para certificar el estado de conservación de un cómic se encuentran el color de las páginas, desgarros, marcas, color, brillo de las portadas y condición del lomo. Las empresas certificadoras, así como los coleccionistas, han generado un lenguaje específico para determinar los detalles de desgaste comunes en un cómic (Cannon, 2007).

Gerber y Gerber (1989) definen así a un ejemplar *mint*:

Sin importar su longevidad, este ejemplar tiene que estar en perfecto estado [...] si se observa a simple vista desde una distancia aproximada de medio metro. No debe tener arrugas o desgarros; aunque en los comics con más de 48 páginas una rasgadura de 0,15 centímetros en la parte superior o inferior es aceptable, como efecto de la impresión y doblaje. Las marcas que ocurren durante la distribución también son aceptables. El color de la portada debe ser definido, las páginas inte-

rriors deben ser de color claro, aunque no sea blanco, mientras mantengan una claridad uniforme cercana al blanco; en estas no puede notarse un cambio de color desde los bordes hasta el centro de la página. No debe tener aroma a químicos o restauraciones de ningún tipo⁹.

Lo estético juega un papel importante en el momento de certificar un ejemplar: que a simple vista el cómic luzca impecable es lo ideal, pero debido a las condiciones de distribución, producción, uso y almacenamiento son pocos los cómics en este estado. Los procesos de evaluación son llevados a cabo por dos expertos separadamente en el caso de CGC, en ellos se certifica que los ejemplares se encuentren completos, se hace una inspección ocular del cuadernillo, se anota cualquier alteración o restauración; tras todo esto se realiza un informe que es la base de la clasificación final (Perella Anadón y Muiños Neira, 2011, 175).

Muchos de los cómics que han alcanzado altos valores de venta en casas de subasta se encuentran en un estado entre 9,6 y 9,8 (Cannon, 2007). Es además importante señalar que los cómics que son certificados alcanzan un mayor de reventa en el mercado (Dewally y Ederington, 2006)¹⁰.

Un fenómeno que es importante mencionar al respecto de este sistema de valoración es que a pesar de que otorga un cierto estándar y valor de mercado a un cómic, lo despoja completamente de su utilidad original. Un cómic con signos normales de uso tiene posibilidades de alcanzar un menor grado al momento de ser certificado y, además, al momento de ser evaluado por CGC o CBCS el cómic es guardado en un compartimento especial para su conservación, por lo cual ya no puede ser leído.

CÓMICS COLECCIONABLES

Viendo el interés que existe por parte del público por conseguir cómics especiales o únicos que en un futuro generaran ganancias monetarias, las editoriales buscaron diferentes formas de producir objetos coleccionables con un margen de ganancias mayor.

Antes de saber el valor coleccionable de estos, los cómics eran producidos con peores estándares de calidad, por lo cual los tomos más antiguos son menos comunes.

⁹ Regardless of age, this comic book must be flawless [...] on close eyeball examination from two feet. There must be no wrinkles, no tears, though on 48 plus paged comics, a 1/16» split at a top or bottom of spine is an acceptable printing and folding effect. Distributor markings are also acceptable. The color of the cover must be crisp; interior pages must be noticeably light, not necessarily white, but rather a uniform near-whiteness where no changes of color can be detected from the edges of the pages to the centers. There should be no noticeable chemical odors, no restoration work of any kind [sic.]

¹⁰ Según los resultados del estudio de subastas de cómics realizado por Dewally y Ederington (2006), en la plataforma eBay los cómics certificados alcanzan un precio entre 58%-59% mayor que aquellos sin certificar.



Como lo afirma Mientras que el presidente de CBCS, Steve Borock (s/a).

La mejor condición posible para un cómic, una condición casi perfecta, es muy difícil de encontrar en aquellos más viejos, que fueron impresos antes de 1990. Y las historietas en estado mint o gem mint, son casi inexistentes en aquellos publicados antes de 1980¹¹.

El desarrollo del coleccionismo privado y la especulación ha hecho que entre otras cosas se mejoren los soportes físicos, pero también ha influido en las políticas editoriales. Lo que se traduce, entre otros, en la creación de números especiales, portadas rígidas, bolsas con material coleccionable, variantes y la introducción de CGC, entre otras (Woo, 2012).

Cabe mencionar lo que es conocido popularmente como la edad oscura de los cómics (*Dark age of comics*), que abarca principalmente la década de 1990. Época en la que surgen un gran número de editoriales y que se imprimen una multitud de títulos diferentes. Aunque los teóricos del cómic reconocen por un lado la gran evolución temática y narrativa que dotó a los personajes de personalidades e historias más complejas, este periodo es también reconocido por los excesos de parte de los editores de cómics (Beaty, 2012)¹².

Durante esta década se harían por primera vez subastas de cómics en destacadas casas como Sotheby's y Christie's, aumentando el valor e interés en torno a los cómics temporalmente. En la búsqueda de aumentar las ventas las editoriales se dedicaron a producir material coleccionable, imprimiendo numerosos tomos de portadas con diferentes efectos como cromo, holográfico, lenticular, brillo en la oscuridad, que, aunados a la publicación masiva de cómics de mala calidad y la ruptura de la burbuja especulativa en torno al cómic, casi acaban con el medio (Ginocchio, 2014).

En la actualidad la búsqueda de objetos coleccionables se puede observar a través de las portadas variantes o *variant covers*. Este fenómeno ocurre cuando un cómic ofrece el mismo contenido con portadas diferentes. Algunas de ellas son creadas por grandes dibujantes de la industria, reconocidos por el público, buscando así producir un ejemplar coleccionable (Van As, 2020).

Este tipo de portadas variantes puede ser una obra a color o solamente un boceto, lo que permite a los compradores observar el proceso de creación de la portada. Otro de los tipos de portadas disponibles y que ha aumentado debido al incremento de eventos especializados en cómics es la portada en blanco, permitiendo

¹¹ The best possible existing condition of a comic book. A near perfect book. It is very rare especially in older comic books pre-1990 to discover a comic in either Mint or Gem Mint condition. Books in this condition pre-1980 are virtually non-existent».

¹² En la búsqueda de aumentar sus ventas y sus ganancias se publica un gran número de ediciones especiales, entre las que se encuentran historias sobre la muerte de un personaje, bolsas con coleccionables y portadas con diferentes efectos como cromo, holográfico, lenticular, brillo en la oscuridad. Esta publicación masiva de historietas de mala calidad es una de las causantes de la ruptura de la burbuja especulativa en torno al cómic, casi acabando con el medio (Ginocchio, 2014) (Beaty, 2012).





Fig. 3. *Wolverine #1 2013*, Marvel, firmada y dibujada, recuperada de Reddit @reportersteven.

este que el aficionado cree sus propias versiones o lo que sucede regularmente, que el cómic sea llevado a convenciones y entregado a dibujantes reconocidos para que hagan una obra única en el momento.

Tal es el caso del siguiente ejemplo (figura 3), en ella vemos un ejemplar de *Wolverine #1* publicado por la editorial Marvel en 2013, el cual posteriormente fue autografiado por el escritor y editor Stan Lee en 2018, y autografiado y dibujado por el dibujante Frank Miller en la *Motor city comicon* 2021.

Este cómic cuya versión regular salió al mercado con un precio de 3,99¹³ dólares estadounidenses, al igual que la versión en blanco¹⁴, al tener firmas y un dibujo de dos autores tan reconocidos en el mundo del cómic aumentó su valor alrededor de 2500 dólares; 1500/2000 por la firma de Stan Lee (1922-2018) y alrededor de 1000 dólares por el dibujo y firma de Frank Miller (1957-actualidad), esto tomando en cuenta los precios alcanzados anteriormente por este tipo de obras en el sitio de subastas eBay y tiendas de colección.

Como apunta la plataforma de ventas de cómics coleccionables Reece's rare comics: «Frank Miller has long been one of comicdom's classic storytellers and his

¹³ Datos impresos en la portada original (Marvel, 2013).

¹⁴ El precio de las versiones en blanco a veces es igual al original y a veces varía según datos de Van As (2020).



autograph, let alone an original sketch, has been one of the toughest to procure for some time. A full figure sketch by Frank Miller himself is a highlight for any Miller collection».

UN MEDIO DE ESPECULACIÓN

Las discusiones que buscan distinguir al cómic como entretenimiento, arte, objeto de inversión, cultura popular, nostalgia, memoria histórica, entre otros (Woo, 2012) han provocado que sea complicado establecer un concepto único y estandarizado sobre qué les da valor a los cómics en la actualidad.

Como mencionamos anteriormente el valor comercial y coleccionable de los cómics se determina más allá de su materialidad. Al ser un campo tan amplio nos encontramos con varios tipos de coleccionistas que se especializan en diferentes áreas temáticas.

Por un lado, están aquellos que se interesan en un personaje específico, una editorial o un arco narrativo; otros coleccionistas siguen a artistas o escritores concretos y adquieren todo el material relacionado con ellos (Beaty, 2012). Este tipo de colecciones suelen incluir varios números con una temática común.

Dentro de los intereses más especializados podemos encontrar a aquellos coleccionistas que favorecen la compra de ejemplares individuales que marcan puntos importantes en la historia del cómic o en la historia de un personaje.

Un caso de cómics con relevancia histórica es el número 22 de *Crime Suspensories*, publicado en 1956 por la editorial Ec Comics. La portada de este cómic, dibujada por Johnny Craig (1926-2001), sería utilizada como evidencia durante las audiencias del senado de EE. UU. en contra de la delincuencia juvenil que establecerían el *Comics code*¹⁵ y marcarían el fin de la era dorada del cómic (Hadju, 2009). Se tienen datos de la existencia de cinco tomos certificados con un grado 8,5, el último de los cuales fue vendido el 17 de noviembre de 2022 por 52 800 usd (Heritage, 2022).

Y aunque existen aquellos especuladores de cómics que solo adquieren cómics en busca de ganancias a futuro, J.C. Vaughn en la guía *Overstreet* de 1999 menciona que el coleccionista ideal es aquel que mezcla sus gustos propios con los intereses monetarios;

Los cómics, como cualquier otro material coleccionable se vuelven algo muy personal para sus coleccionistas. Y son más apreciados cuando no se reúnen solo por su valor monetario o solo porque es entretenido. [...] Existen tantas razones para reunirlos como existen compradores, pero detrás de todo ello debe existir un sentido de diversión¹⁶.

¹⁵ Código para la regulación del contenido en cómics establecido en 1956.

¹⁶ Comics, like any other type of collectible, are deeply personal to the true collector. They are best enjoyed when collected neither purely for monetary value nor strictly for entertainment.

Wyburn y Roach (2012) comparan el mercado de coleccionistas de cómics con los coleccionistas de bellas artes debido a dos factores principales, al igual que en el mercado del arte el especulador y el coleccionista son uno mismo, es decir, el valor de colección no se da debido a aspectos utilitarios, sino intrínsecos.

El precio de colección de un cómic al igual que en el arte aumenta cuando se trata de artistas específicos, por lo cual algunos compradores adquieren cómics como valor de inversión (Wyburn y Roach, 2012)

Volvemos al caso de Frank Miller, dibujante y guionista especialmente reconocido por su obra *Batman: The Dark Knight Returns*, en la cual él se encarga del guion y dibujos a lápiz, mientras que Klaus Janson (1952-actualidad) hace el entintado y Lynn Varley (1958-actualidad) los colores. El boceto para la portada de dicha obra es actualmente el dibujo original para un cómic de superhéroes más caro de la historia.

Esta obra fue vendida por 2,6 millones de dólares en subasta (Heritage, 2022). En este caso, como apunta la casa de subastas Heritage, el valor de la obra reside en la fama del cómic y su importancia en la historia de los cómics, porque le dio a un personaje icónico una visión nueva, renovando al mundo de los cómics de superhéroes en la década de 1980.

Por otro lado, tenemos la portada de la revista *Eerie* #23 publicada en 1969, la obra titulada *Egyptian Queen* fue vendida por 5,4 millones de dólares en una subasta organizada también por Heritage. Esta obra fue pintada al óleo por Frank Frazetta (1928-2010), en este caso el valor de la obra se debe al reconocimiento que tiene el autor como pintor e ilustrador (Entrecomics, 2006). Como mencionan Wyburn y Alun Roach (2012), a Frank Frazetta se le reconoce por definir la apariencia del género fantástico moderno, Tibbetts (2011) incluso compararía su obra con el estilo rococó de William Hogarth.

La valoración económica del cómic ya sea en su formato original, portadas, dibujos originales, bocetos o en las impresiones es algo que surge con el mercado coleccionista y la especulación de valor que se genera en torno a este. En un principio el arte original creado para las portadas o contenido no era valorado y existen numerosas historias de la falta de cuidado en el resguardo de estos originales (Munson, 2020).

CONSERVACIÓN

Debido a su fragilidad material ha sido necesario establecer métodos específicos de conservación para mantener los cómics, ya sea para procesos de compra-venta o de exhibición.

Desde 1930 hasta 1980 los cómics eran impresos en papel de prensa, que es reconocido por sus fibras pequeñas y débiles con un gran porcentaje de lignina (Ver-

[...] There are as many reasons to collect as there are collectors, but underneath all of it should be a sense of fun».



gara, 2002). La lignina en el papel es altamente reactiva a la descomposición de los ácidos presentes en el papel, lo que debilita y posteriormente destruye las fibras de celulosa. Esto hace que los papeles se tornen primero amarillentos y luego quebradizos (Gerber y Gerber, 1989), estos procesos de descomposición se aceleran cuando el material se encuentra expuesto a la luz de manera constante (Scott, 1990, 51).

Durante la década de 1980 la editorial Marvel comenzó a experimentar con papeles más gruesos a los que llamaron de formas diferentes. Por ejemplo, el papel *Mando*, *Baxter* y *Hudson* (Hayes, 2012), en la actualidad se utiliza un papel con un revestimiento brillante que aparentemente tiene menos acidez; pero las editoriales no divulgan exactamente cuál es el papel e inclusive hay registros de que hay cambios en el papel de una semana a otra (Burlingame, 2022).

Existen varios tipos de daños y desgastes a los que son susceptibles los cómics, desde la resequedad y posterior quiebre de las páginas, marcas de dedos en los colores de las cubiertas, dobleces en el lomo, desgarros producidos por las grapas, pérdida de grapas y de hojas dobles, manchas en las hojas de texto, oxidación de grapas, transferencia de tinta, páginas curvas, marcas de rotuladores y otras tintas; entre otros (Cannon, 2007).

Para evitar estos daños por desgaste y almacenaje, la conservación de cómics se hace generalmente a través del uso de contenedores especiales y papel libre de ácido que disminuyen las dos causas más grandes de deterioro del papel, la hidrólisis y la oxidación.

En el caso de aquellos cómics certificados por la CGC estos son protegidos por una cubierta rígida especial. Esta cubierta fue diseñada en 2016 (Pucilowski, 2021) con dos tipos de plástico inerte (también conocido como plástico de archivo), primero tereftalato de polietileno glicol (PETG) en la parte exterior y acrilonitrilo estireno (SAN) en la parte interior diseñados para proteger el cómic de golpes, dobleces, cambios de presión sobre las hojas, así como ofrecer cierta resistencia al agua, mientras que también es una combinación de plásticos claros resistentes a manchas y rayones.

La cubierta no se encuentra totalmente sellada al vacío ya que, como otros materiales hechos de celulosa, su mejor conservación se da en un ambiente con una humedad entre el treinta y cincuenta por ciento. Esto con el objetivo de mantener la flexibilidad del papel sin promover el crecimiento de hongos y otros organismos (Wilson, 1995). Por otro lado, los papeles con una alta acidez se degradan aun en ambientes sellados, produciendo químicos que necesitan salir del documento para una mejor conservación. En conclusión, el encapsulado al vacío no detendría la degradación de papeles con alto contenido de acidez (McCraith, 2003).

Aunque existen registros de restauraciones que se hacen a los cómics para mejorar su calidad estética, esto suele reducir el valor coleccionable a los ojos del comprador. En el sistema de calificación establecido por CGC se utilizan etiquetas moradas para distinguir a los ejemplares restaurados, en el mercado de especuladores y coleccionistas a estas se les conoce como «etiquetas moradas de la muerte» (Cannon, 2007).

La restauración es definida de la siguiente manera en la guía *The overstreet comic book price guide*:



Cualquier intento, ya sea hecho por un profesional o aficionado, para mejorar la apariencia de un cómic viejo o dañado usando procesos aditivos. Estos procesos pueden incluir cualquiera de o todos los siguientes: recoloración, agregar papel faltante, recorte de bordes, reaplicación de acabados brillantes, refuerzos, adhesivos, etc. La restauración hecha por aficionados puede bajar el valor de un tomo, e incluso la restauración hecha por profesionales tiene en el mercado actual una reputación negativa. En cualquier caso, una historieta restaurada no puede tener un valor de mercado mayor a un cuadernillo sin restaurar en el mismo estado. No existe un consenso en torno a otros métodos de restauración como el prensado, la limpieza no acuosa, la remoción de cinta y el remplazo de grapas. Hasta el momento en que exista un consenso, promovemos el continuo debate interacción entre las partes interesadas, así como reflexión en los estándares que se utilizan con respecto a otros pasatiempos y colecciones artísticas (Overstreet, 2014)¹⁷.

En general la restauración de cómics es una práctica no deseada para los coleccionistas, ya que muchas veces se hace de manera aficionada, utilizando materiales que pueden deteriorar aún más los tomos o reducir su valor de reventa (Canon, s/a)¹⁸. En estos procesos se busca restaurar el «aspecto original» de un cómic más que buscar una estabilización que respete los principios de la conservación científica (Perella Anadón y Muñíos Neira, 2011, 176).

Debido a que los coleccionistas de cómics y los valuadores no tienen un consenso específico sobre los tratamientos de conservación y de restauración que aplican, las empresas dedicadas a la restauración buscan diferentes modos de mejorar la apariencia de un cómic sin obtener una etiqueta morada, por ejemplo, la restauración subtractiva hecha por empresas como Immaculate comics (Morgan, s/a).

Entre las prácticas restaurativas que son más controversiales en este siglo se encuentran el prensado, que puede hacerse en seco a través de una prensa caliente o incluso con un tratamiento de humidificación. Igualmente se ven con desconfianza otros procesos que podrían alargar la vida útil de los cómics, entre ellos, el cambio de grapas, la limpieza en seco, humidificación, refuerzos, rellenos, limpiezas con

¹⁷ Any attempt, whether professional or amateur, to enhance the appearance of an aging or damaged comic book using additive procedures. These procedures may include any or all of the following techniques: recoloring, adding missing paper, trimming, re-glossing, reinforcement, glue, etc. Amateur work can lower the value of a book, and even professional restoration has now gained a negative aura in the modern marketplace from some quarters. In all cases a restored book can never be worth the same as an unrestored book in the same condition. There is no consensus on the inclusion of pressing, non-aqueous cleaning, tape removal and in some cases staple replacement in this definition. Until such time as there is consensus, we encourage continued debate and interaction among all interested parties and reflection upon the standards in other hobbies and art forms

¹⁸ Entre algunos de los tipos de restauración hecha por aficionados que se han encontrado existen traspasos de tintas hechas por rotuladores al querer cubrir las marcas de dobles o mejorar cualquier zona de color, el uso de papeles inadecuados para rellenar huecos, daño por el uso de pegamentos de contacto y el uso de lejía u otros blanqueadores para aclarar las páginas. Véase Cicconi, Susann y William Sarill (1989), Ethics and standards in the conservation of ephemera, 15th annual art conservation training program conference, Harvard University Art Museum.



solventes u otros. Ya que estos afectan el estado original de los tomos en búsqueda de una ganancia económica (Cannon, 2007).

El campo social de coleccionistas de cómics es, como señala Woo (2008), un campo con sus propias convenciones, normas e instituciones que se ha regido a sí mismo en busca de valorar los cómics. El problema de este acercamiento al objeto coleccionable es que no se tenga aún un estándar preciso de conservación y restauración como sucede en el caso del archivo o del restaurador de arte.

COLECCIÓN Y CONSERVACIÓN EN EL ÁMBITO ACADÉMICO

In the future most libraries... will represent the comic book and comic book in their collections. When that arrives, most of the current «special» collections of comics will seem like normal parts of a research library. (Scott, 1990, 17).

En la actualidad los cómics, tiras cómicas y novelas gráficas se han ganado un lugar en las bibliotecas universitarias, como legítimos recursos de investigación. El reconocimiento de su valor cultural ha propiciado que estas se alberguen en sus colecciones, principalmente en Estados Unidos. Dentro de las primeras colecciones presentes en estas podemos encontrar las pertenecientes a la Universidad Estatal de Michigan (1978), la Universidad de Missouri en Columbia (1989) y la de la Universidad de Tulsa. Y como se trata de un campo de estudio en desarrollo, en los últimos años es más frecuente encontrarlas también en España (Gallo León, 2017).

El material más favorecido en las bibliotecas universitarias son las novelas gráficas, con el argumento de que trata temas diversos y complejos, muchas veces dirigidos a un público adulto. Esto se ve reflejado en publicaciones dirigidas al personal de librerías, que tratan la adquisición de novelas gráficas. Tal es el caso del libreto *Developing and promoting graphic novel collections*, redactado en 2005 por Steven Miller; *Graphic novels for children and Tweens*, de 2008; *Graphic novels in your school library*, publicado por Ala editions en 2011; *The library's guide to graphic novels*, de la American Library association de 2020, entre otros.

Estas adquisiciones se reflejan en la realidad de las colecciones de bibliotecas, al menos en el caso de Estados Unidos, como se hace presente en la investigación de Cassie Wagner (2010), quien revisa la lista de cómics esenciales disponible en las ciento once bibliotecas pertenecientes a la ARL (Association of Research Libraries).

La entrada de secciones de narrativa gráfica a las estanterías conlleva a su vez una especialización de parte del librero, esto para asegurarse de que los cómics se almacenan y exhiben de manera adecuada, esto para asegurar su consulta en el futuro (Saez de Adana, 2018). Sobre todo en el caso de los cuadernillos que están impresos en un papel de menor calidad¹⁹.

¹⁹ Esta es otra de las razones por las que se favorece la novela gráfica, ya que esta suele estar disponible en formato pasta dura, lo cual reduce los costos de conservación y almacenaje (Cubbage, 2010).



Fig. 4. Fotos de Magafile, recuperada de worthpoint.com y Davenport, 2005 en boards.cgcomics.com.

Tal es el caso de la biblioteca estatal de Pensilvania, que posee una colección de cómics de *Doctor Strange* (1963-actualidad) y otros cuadernillos que forman parte de la historia cultural de la región. Al revisar cómo podían cuidar su colección se dieron cuenta de que las condiciones que ellos consideraban adecuadas para almacenar periódicos (45-50 grados fahrenheit con una humedad de entre 15 y 20 por ciento) no eran las mejores para los cómics. Ya que se expone a que estos se resequen y desquebrajen por la baja humedad.

Es por esto por lo que desde 1990 se han publicado libros y artículos dirigidos a libreros, en torno a la colección y conservación de los cómics. Estos conocimientos combinan la experiencia archivística con consejos de coleccionistas privados sobre cuál es la forma de almacenaje y consulta más adecuada (ver Scott, 1990).

En el caso de la biblioteca estatal de Pensilvania se utilizaron bolsas libres de ácido, así como bases rígidas, para prevenir los dobleces y el deterioro. Posteriormente estos fueron albergados en contenedores de plástico que podían almacenar hasta 200 ejemplares (Fee, 2010).

La mayor diferencia en la conservación hecha por coleccionistas privados y la de los ejemplares disponibles en bibliotecas es que la primera basa su conservación en la restricción de uso. Es decir, en limitar las veces que se usa para preservar su valor monetario (Scott, 1990, 73). En el caso de las bibliotecas el uso es parte de lo que da valor a la colección, por su utilidad. El uso continuo de ejemplares conlleva riesgos de deterioro importantes, por ejemplo, el uso constante de fotocopadoras provoca que las hojas cojan un color amarillento.

Las grapas en las historietas y los adhesivos en el caso de mangas pueden ceder con el uso, para lo cual se recomiendan utensilios de calidad de archivo que pueden usarse para reparar grietas, desgarros y desprendimientos. Es por ello que algunas bibliotecas importantes han digitalizado sus colecciones o prefieren trabajar con fotocopias para préstamos regulares.

Durante la década de 1970 a 1980 en Estados Unidos existió una compañía que producía soluciones de almacenaje para cómics. Los *magafiles* eran unos contenedores de cartón con unas solapas que permitían almacenar los cómics de manera





Fig. 5. Sección de almacenaje de la biblioteca de la MSU; foto por Sophia Salliby recuperada de WKAR. Public media from Michigan State University, 2022.

vertical sin provocar dobleces. Estas mismas fueron utilizadas posteriormente en la biblioteca de la Universidad de Michigan (Scott, 1990, 76), pero con el cierre de la empresa las bibliotecas y coleccionistas privados han recurrido a otras soluciones. Muchas veces con el uso de contenedores de plásticos inertes.

LA MSU Y SU COLECCIÓN DE CÓMICS

La biblioteca de la Universidad Estatal de Michigan (MSU) tiene una de las colecciones más grandes de cómics entre las universidades estadounidenses, almacenando alrededor de treientos cincuenta mil tomos provenientes de diferentes países y datados desde 1830. Esta colección fue fundada en 1978 y se encuentra dentro de sus colecciones especiales, la cual está disponible para consulta pública bajo cita (Detroit Bookfest, 2019).

La mayoría de su colección se encuentra almacenada fuera de la sala de lectura, y es posible acceder a ella pidiendo un préstamo anticipadamente. Esta sala se encuentra climatizada a una temperatura media de 18 grados centígrados, con una humedad relativa de entre el 20 y 60 por ciento para evitar el crecimiento de hongos al tiempo de mantener la flexibilidad del papel (MSU libraries, 2022).

Ellos saben que la fragilidad material de los cómics es un factor importante que tomar en cuenta en su colección, sobre todo en los materiales impresos en prensas, mimeógrafos o maquinas Ditto; por lo que dentro de sus políticas se encuentra el conservar duplicados de tomos recibidos a través de donaciones.

Durante la década de 1990 esta biblioteca utilizaba los *Magafiles* para almacenar la colección de manera vertical. Esto debido a que el almacenaje vertical permite una mejor consulta de tomos reduciendo el desgaste durante el manejo de la colección.



Como en la actualidad estos contenedores no pueden encontrarse en el mercado, la biblioteca ha cambiado su almacenaje a cajas hechas con un material libre de ácido, tanto en el espacio de almacenaje como en la sala de consulta. Además de esto, para cada ejemplar se utilizan fundas de *Mylar* individuales²⁰, ya que este material tiene uno de los mayores estándares actuales de conservación para cómics. Debido a la rigidez propia del *Mylar*, de grado archivo o grado museo, no es necesario el uso bases rígidas extras, como las que suelen agregarse en colecciones privadas cuando se utilizan bolsas suaves (Scott, 1990, p. 50).

Aunque cuentan con una oficina de conservación y restauración propia, en la actualidad están buscando la forma de digitalizar su material para reducir el desgaste durante la consulta.

CONCLUSIONES

Después de lo que observamos en este estudio podemos llegar a distintas conclusiones con respecto a la colección y conservación de cómics hecha por particulares y aquella que se realiza en instituciones públicas. Por un lado, observamos que el cómic adquiere valor debido a la recepción que tiene este por el público, es la interacción entre este medio y su contexto social lo que le da relevancia y valor histórico y comercial, haciéndolo pasar de ser un bien desechable a un objeto de conservación. Este valor es otorgado a partir de criterios muy variados que van desde la relevancia histórica, la técnica, el autor, la demanda, las tendencias de mercado hasta cuestiones personales como la nostalgia, los sentimientos o la memoria.

El coleccionismo de cómics en la actualidad corresponde principalmente a tendencias de los fans por generar una ganancia económica en el futuro, alimentando la especulación de mercado relacionada con autores o personajes específicos que alcanzan un alto grado de reconocimiento.

Al tornarse un objeto de colección, el cómic es despojado de su función original, la de ser leído, para convertirse en un bien comercial. El simple hecho de leer y usar un cómic puede bajar su valor en el mercado coleccionista.

En cuanto a la materialidad del archivo podemos entender que el precio o estado de un cómic se evalúa conforme al estado de conservación del soporte físico de la obra; prefiriéndose siempre los que tengan un bajo grado de desgaste por manipulación incluso si estos presentan errores notorios de producción.

Por otro lado, podemos ver que los cómics como un objeto de consulta y estudio son cada día más valorados. Por lo que su conservación y su preservación es un tema importante. Las bibliotecas utilizan materiales de archivo que han surgido tanto de la archivística como de las colecciones privadas. Esto para asegurar que el cómic es legible y que perdura para futuras generaciones.

²⁰ El *Mylar* es un envoltorio de poliéster con calidad de archivo, un material inerte que se usa tanto en archivos como en colecciones privadas debido a su claridad y capacidad de preservación.



REFERENCIAS

- BEATY, B. (2012). *Comics Versus Art*. University of Toronto Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3138/9781442696266>.
- BEERBOHM, R. y OLSON, R. (2009), the american comic book: 1929-present, a concise history of the field as of 2009, Overstreet, R. (editor), *Comic book price guide*, Timonium.
- BOROCK, S. (S/a), Comic book grading guide. A primer on grading and valuing your collection, *Comics price guide*, <https://comicspriceguide.com/comic-book-grading> consultado 8 de enero de 2023.
- BURLINGAME, K. (2022), Marvel mails fans terrible quality merchandise, angers the internet. *Inside the magic*, <https://insidethemagic.net/2022/03/fans-are-upset-with-new-marvel-comic-issues-falling-apart-kb1/> consultado 5 de enero de 2023.
- CANNON, A. (2007) The conservation and display of comic books, AICCM Conference proceedings <https://aiccm.org.au/conference-proceedings/the-conservation-and-display-of-comic-books/> consultado 4 de enero 2023.
- CUBBAGE, Charlotte (2010), «Selection and popular culture in large academic libraries: taking the temperature of your research community» en Weiner, R. (ed.), *Graphic novels and comics in libraries and archives. Essays on readers, research, history and cataloguing*, McFarland & Co.
- DEWALLY, M. y EDERINGTON, L. (2004), What Attracts Bidders to Online Auctions and What is Their Incremental Price Impact?, DOI <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.589861>.
- DEWALLY, M. y EDERINGTON, L. (2006) Reputation, certification, warranties, and information as remedies for seller-buyer information asymmetries: lessons from the online comic book market, *The journal of business*, vol. 79, no. 2, pp. 693-729.
- ENTRECOMICS (2006), *Frank Frazetta (o la fantasía hecha carne)*, <https://web.archive.org/web/20080517050505/http://www.entrecomics.com/?p=68> consultado 1 enero de 2023.
- FEE, William T. (2010) The perils of doctor strange: preserving Pennsylvania-centered comics at the state library of Pennsylvania, *Graphic novels and comics in libraries and archives*, Wiener, Robert G. Ed., pp. 131-141.
- GABILLIET, J. (2010) *Of comics and men: A cultural history of American comic books*, traducido por Beaty, B. y Nguyen, N., University press of Mississippi.
- GRACIA LANA, Julio Andrés, «El cómic desde el ámbito académico en España», *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, ISSN-e 1579-2811, núm. 18, 2021.
- GERBER, E. y GERBER, M. (1986), *The photo-journal guide to comic books*, volume 1, Gerber Publishing company, 440 pp.
- GINOCCHIO, M. (2014) 10 great Gimmick Covers of the 1990s, *comicbook*, <https://comicbook.com/news/10-good-gimmick-covers-from-the-1990s/> consultado 4 de enero de 2023.
- HADJU, D. (2009) *The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed America*, St. Martin's press, 458 pp.
- HAYES, B. (2012), Mando, Baxter, (blank), *The hayfamzone blog*, <http://hayfamzone.blogspot.com/2012/04/mando-baxter.html> consultado 3 de enero 2023.
- HERITAGE AUCTIONS, *Heritage auctions sells Frank Miller and Lynn Varley's «Batman: the dark knight returns» book one cover art for record-setting \$2.4 million*, <https://www.ha.com/heritage-auctions-press-releases-and-news/heritage-auctions-sells-frank-miller-and-lynn-varley-s-bat>



[man-the-dark-knight-returns-book-one-cover-art-for-record-setting-2.4-million.s?releaseId=4496&ic=ih-clickButton-batmanDarkKnightReturns-learnMore-7274-051822](https://doi.org/10.1344/BiD2017.38.7) consultado 2 de enero 2023.

- GALLO LEÓN, José Pablo, Presencia del Cómic en las bibliotecas universitarias españolas. *Bid. textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 38, junio 2017, DOI: <https://doi.org/10.1344/BiD2017.38.7>.
- LOPES, P. (2006), Culture and stigma: popular culture and the case of comic books, *Sociological forum*, 21, pp. 386-414, <https://doi.org/10.1007/s11206-006-9022-6>.
- MCCLOUD, S. (1993), *Understanding Comics: The Invisible Art*, William Morrow Paperbacks.
- MCCRAITH, I. (2003), Polyester Encapsulation, *Simcoe County archives*, <https://www.simcoe.ca/Archives/Documents/SCA-Polyester-Encapsulation.pdf>.
- MORGAN, R. (s/a), *Will grading companies consider the use of Immaculean to be restoration and give books cleaned with it a special label or note?*, <https://immaculatecomics.com/will-grading-companies-consider-the-use-of-immaculean-to-be-restoration-and-give-books-cleaned-with-it-a-special-label-or-note/> consultado 5 de enero 2023.
- MORRISON, Grant, «El dios sol y el caballero oscuro», en *Supergods. Lo que los vigilantes enmascarados, los mutantes milagrosos y un dios solar de Smallville tienen que enseñarnos sobre ser humanos*, 2011, Turner.
- MSU LIBRARIES, Enero 2022, Special collections. Preservation environment evaluation. <https://lib.msu.edu/sites/default/files/conservation-preservation/environmental-monitoring-conservation-preservation/spc2022.pdf>.
- MUKERJI, C. (1978), Artwork: collection and contemporary culture, *American journal of Sociology*, vol. 84, no. 2, pp. 348-365.
- MUNSON, K. (2020) *Comic art in museums*, university press of Mississippi, 400 p.
- PEÑA MÉNDEZ, M. (2022), Las exposiciones de cómics. Historia y contexto global, *Cuco: Cuadernos de cómic*, DOI: 10.37536/cuco.2022.18.1686.
- PERELLA ANADÓN, B. y MUIÑOS NEIRA, M. «Conservació I Restauració De còmic: El mètode Nord-Americà» *UNICUM*, Núm. 10, 1, p. 49-61, <https://raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/287908>.
- PUCIŁOWSKI, T. (2021) Getting to know your CGC comic book cases, *The collectors resource*, <https://thecollectorsresource.com/blog/getting-to-know-your-cgc-comic-book-cases/> consultado el 2 de enero de 2023.
- RECALLED Comics, Spawn #1 error variant: no black ink in cover, <https://recalledcomics.com/Spawn-1Error.php> consultado 6 de enero de 2023.
- REECE'S rare comics (s/a), Dark Knight III: the master race #1 CGC 9.8 white pages, https://reececomics.com/product/dark_knight_iii_1_cgc_9_8_white_pages_full_figure_sketch/ consultado 4 de enero de 2023.
- ROMERO JÓDAR, A. (2013), Comic books and graphic novels in their generic context. Towards a definition and classification of narrative iconical texts, *Atlantis. Journal of the Spanish association of anglo-american studies*, 35.1, pp. 117-135.
- SÁEZ DE ADANA, FRANCISCO (2018). «Preservació del patrimoni del còmic : la Billy Ireland Cartoon Library & Museum». BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació, núm. 40 (juny). <<http://bid.ub.edu/40/saez.htm>>. DOI: <http://dx.doi.org/10.1344/BiD2018.40.2>



- SELL my comic art, *Frank Miller comic art price guide*, <https://www.sellmycomicart.com/frank-miller-comic-art.html> consultado 1 de enero. 2023.
- TIBBETTS, J.C. (2011). *The Extravagant Gaze. In: The Gothic Imagination*. Palgrave Macmillan, New York. DOI: https://doi.org/10.1057/9780230337961_6.
- U.S. department of labor, *Handbook of labor statistics*, 193, p. 745.
- VAN AS, T. (2020), So what's the deal with variant covers?, *How to love comics*, <https://www.howtolovecomics.com/2013/08/22/whats-the-deal-with-variant-covers/> consultado 30 diciembre 2022.
- VAUGHN, J.C. (1999) Avenues of collecting: A walk through the comic book neighborhood, *The Overstreet comic book price guide*, pp. 90-94.
- VERGARA, J. (2020) *Conservación y restauración de material cultural en archivos y bibliotecas*. Colección Biblioteca profesional, Biblioteca valenciana, 199 pp.
- WILSON, K. (1995), Environmental guidelines for the storage of paper records, *The national information standards organization*, 21 pp.
- WOO, B. (2008), Is there a comic book industry?, *Media industries*, vol 5, issue 1, pp. 27-46.
- WOO, B. (2012) Understanding understandings of comics: reading and collecting as media oriented practices, *Participations. Journal of audience & reception studies*, vol 9, issue 2, pp. 180-199.
- WYBURN, J. y ALUN ROACH, P. (2012), An hedonic analysis of American collectable comic-book prices, *Journal of cultural economics*, vol. 36, No. 4, pp. 309-326.
- @SILVERDREAM (2014) *cgccomics board* [foro] https://boards.cgccomics.com/topic/348740-did-i-get-ripped-off-spawn1-manufactor-error-cover?_gl=1*t6zqo1*_ga*MTExNzIxMjk-wMy4xNjcyNjg4NTI4*_ga_RL1SM76YPB*MTY3MjgzNjgzOC40LjEuMTY3MjgzNjg0My41NS4wLjA. Consultado 4 de enero 2023.



MISCELÁNEA / MISCELLANY

ANSIEDAD, DEPRESIÓN Y SUICIDIO EN EL MUSICAL ESTADOUNIDENSE. UNA VISIÓN A TRAVÉS DE *LADY IN THE DARK*, *SWEENEY TODD* Y *DEAR EVAN HANSEN*

Virginia E. Higuera Rodríguez

Universidad de La Laguna

virginiae.higuera@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2708-7495>

RESUMEN

La ansiedad, la depresión y el suicidio son temas tabúes de los que todavía poco se habla de una manera abierta y honesta, tanto en el teatro musical como en su homónimo cinematográfico. En 2015 vemos sobre las tablas la obra *Dear Evan Hansen* con letra y música de Ben Pasek y Justin Paul y libreto de Steven Levenson, en que por primera vez se trata abiertamente las consecuencias de patologías mentales. Sin embargo, esto no significa que no haya ejemplos a lo largo de la historia del teatro y el cine musical donde los personajes protagonistas exhiban algún tipo de patología mental. Por ello, en este artículo analizaremos el caso de las obras *Lady in the Dark* (Moss Hart, 1941), *Sweeney Todd* (Stephen Sondheim, 1979) y *Dear Evan Hansen*, poniendo de relevancia la escasa representación de enfermedades mentales a lo largo de la historia del teatro y el cine musical.

PALABRAS CLAVE: ansiedad, depresión, suicidio, musical estadounidense, cine musical.

ANXIETY, DEPRESSION, AND SUICIDE IN THE AMERICAN MUSICAL.
A VISION THROUGH *LADY IN THE DARK*, *SWEENEY TODD* AND *DEAR EVAN HANSEN*

ABSTRACT

Anxiety, depression, and suicide are taboo subjects that are still rarely talked about in an open and honest way, both in musical theatre and in its cinematic namesake. In 2015 we see on the stage the work *Dear Evan Hansen*, Dear Evan Hansen with lyrics and music by Ben Pasek and Justin Paul and book by Steven Levenson, which for the first time openly deals with the consequences of mental pathologies. However, this does not mean that there are no examples throughout the history of musical theatre and film where the main characters do not exhibit some kind of pathology. For this reason, in this article we will analyze the case of the plays *Lady in the Dark* (1941), *Sweeney Todd* (1979) and *Dear Evan Hansen*, highlighting the scarce representation of mental illnesses throughout the history of theater and musical cinema.

KEYWORDS: Anxiety, depression, suicide, American musical, musical cinema.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.07>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 143-158; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



INTRODUCCIÓN

En la última década hemos visto musicales como *Dear Evan Hansen* llenar los teatros de Broadway y cómo, tras el éxito en la ciudad de Nueva York, se convierten en producciones cinematográficas que invaden las salas comerciales. Sin embargo, no es común encontrar este tipo de historias convertidas en películas de éxito. *Dear Evan Hansen* explora el suicidio, la ansiedad y la depresión, tres temas que, a pesar de que cada vez se abordan de una manera más abierta en la cultura audiovisual, aún siguen siendo tabú en pleno siglo XXI. Históricamente tanto el teatro como el cine musical se han erigido como una forma de espectáculo escapista, y, como recoge Richard Dryer, el musical como forma de entretenimiento ofrece una salida de la realidad.

El entretenimiento ofrece la imagen de «algo mejor» a lo que escapar, o algo que queremos profundamente y que nuestra vida cotidiana no proporciona. Alternativas, esperanzas, deseos: estas son las cosas de la utopía, la sensación de que las cosas podrían ser mejores, de que algo distinto de lo que se puede imaginar y tal vez realizar (1992, 18).

A pesar de ello, el espectáculo teatral, por su cercanía con el público y su rápido desarrollo, siempre ha evolucionado paralelamente a los problemas que afectan a la sociedad estadounidense. Sirviendo así como una vía para explorar grandes temas que ponen de manifiesto la preocupación de los autores y hacen reflexionar al espectador. El teatro entendido no solo como forma de entretenimiento, sino como medio para abordar temas complejos, se convierte en una vía a través de la cual el espectador pueda examinar sus propios conflictos desde el anonimato, dentro de una comunidad. El teatro se considera así una pieza clave en el desarrollo de la cultura de masas que desde el patio de butacas permite realizar la transición de grandes temas trascendentales a las salas de cine.

Como apuntan los autores Sherman, Larse y Levy, «Las producciones teatrales a menudo lidian con temas oportunos y delicados, y muchos espectáculos fomentan la reflexión entre los miembros de la audiencia» (2021). No solo el teatro ha impulsado en las últimas décadas el diálogo sobre la salud mental, especialmente en los sectores más jóvenes de la población, sino que es un tema recurrente que se ha extendido a través de distintos medios de la cultura de masas. Un caso representativo sería la adaptación a serie de televisión de la novela *Por trece razones* (*Thirteen Reasons Why*, Jay Asher, 2007) o el reciente *remake* de *Euphoria* de Ron Leshem y Daphna Levin (2012). Como refleja Lewis en un artículo publicado en 2022:

Aunque la aparición de la salud mental en los medios de comunicación populares dirigidos a los jóvenes ciertamente ayuda a abrir la discusión sobre el tema tabú, las enfermedades mentales de los personajes dentro de estas formas a menudo se presentan como uno de sus rasgos principales. Además, estos personajes a menudo se presentan como el 'otro', el 'perdedor', sus atributos personales son vistos como 'nerds' y, por lo tanto, de alguna manera indeseables, lo que los hace incapaces o indignos de existir entre los demás (93).



Esto pone de manifiesto la repercusión social que en las últimas décadas ha tenido la salud mental, que ha pasado de ser un tema tratado en privado a plagiar teatros y cines. En los últimos años, el musical ha cobrado una mayor relevancia dentro de la cultura de masas. Esto se debe en gran medida al desarrollo de la tecnología que ha favorecido que el teatro musical, una forma artística minoritaria, salga de las tablas de Broadway y se convierta en un fenómeno global. Como comenta Lewis:

Esto permite que de manera colectiva los espectadores pueden realizar algún tipo de catarsis al ver sus vivencias reflejadas en las historias, convirtiendo así el musical, un género siempre distante en una vía amable desde la música y el baile para explorar la complejidad de la mente humana [...]. El teatro musical tiene ahora la capacidad tecnológica para llegar a las mismas audiencias que el cine y la televisión, pero debe utilizar técnicas diferentes (85-86).

Esto favorece, por tanto, al hecho de poder explorar temas más delicados que no satisfagan los gustos y necesidades solamente de la audiencia que acude cada noche a los teatros. Así, nuevos creadores son capaces de experimentar y llevar a los teatros vivencias de mayor complejidad que no necesariamente tienen que llevar al compositor al éxito, sino llegar a una comunidad concreta que resuene con lo que se examina a través de las canciones de estas obras, como es el caso de las composiciones que toman la salud mental como tema principal.

Sin embargo, la aparición de historias que abordan en alguna medida los efectos de las enfermedades mentales no es exclusiva del siglo XXI y de personajes jóvenes o adolescentes. En el teatro y el cine musical, podemos encontrar a lo largo de la historia obras como *Lady in the Dark* (1941), cuya protagonista es una mujer directora de una revista de moda que sufre una ansiedad invalidante. *Sweeney Todd* (1979) o *Miss Saigon* (Claude-Michel Schönberg, 1989), personajes para los que el estrés postraumático se convierte en el motor de sus narrativas, o *Dear Evan Hansen* (2015), una obra que aborda el trastorno de ansiedad generalizado y el suicidio, así como sus efectos en la comunidad. Los protagonistas de estas obras presentan algún tipo de sintomatología que podría corresponder a patologías como la ansiedad, la depresión o el trastorno postraumático, pero muy pocas veces se nombra o se identifica. Perpetuando así el ocultismo y misticismo en torno a las enfermedades mentales que a menudo se manifiestan con consecuencias físicas.

El estigma que rodea a este tipo de enfermedades, añadido a las estereotípicas construcciones de personajes que sufren este tipo de dolencias, se potencia en el caso de las protagonistas femeninas. El teatro estadounidense ha colocado a la mujer como protagonista de sus grandes obras, como diva, mujer fatal, la joven doncella que busca el amor verdadero, y en muy pocos casos como la heroína. Para los personajes femeninos, existen generalmente dos destinos, la muerte y por tanto la redención, o la salvación al completar su historia, normalmente ligada a un personaje masculino.

En el caso de los musicales que abordan los trastornos mentales de carácter ansioso-depresivo, la mujer vuelve a ser aquí el centro de todas las miradas. El trastorno mental pasa a un segundo plano o se prefigura como la consecuencia natural



ante una inestabilidad social o personal. Generando personajes vulnerables, perpetuando los estereotipos y fomentando la estigmatización de las afecciones mentales, a menudo, infravaloradas en favor de una trama amorosa. Esto se debe en parte a que los compositores y libretistas de estas obras son generalmente hombres homosexuales blancos, cuyas referencias femeninas van a menudo ligadas a la mujer trágica o la diva más cercana a la *femme fatale*, o la joven inocente y enamoradiza, sin explorar la compleja psicología de los personajes femeninos y favoreciendo esta dicotomía dentro del género. Además, como queda reflejado en el Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales DSM-5, las mujeres son, estadísticamente, más propensas a presentar algún tipo de afección mental, especialmente aquellas relacionadas con trastornos de ansiedad, «aproximadamente en una proporción de 2:1» (2014, 189).

Según la base de datos clínicos de Atención Primaria del Sistema Nacional de Salud, un 30,2% de mujeres sufre algún tipo de trastorno, frente al 24,4% de los hombres, aunque esto varía con la edad. Si bien la realidad estadounidense poco tiene que ver con la nacional, según los datos del National Institute of Mental Health de Estados Unidos la relación entre hombres y mujeres que sufren algún tipo de enfermedad mental es similar a la española, un 27,2% de mujeres frente a un 18,8% de hombres según los estudios de 2021.

Como se recoge en el DSM-5:

Los trastornos de ansiedad son los que comparten características de miedo y ansiedad excesivos, así como alteraciones conductuales asociadas. El miedo es una respuesta emocional a una amenaza inminente, real o imaginaria, mientras que la ansiedad es una respuesta anticipatoria a una amenaza futura. Es evidente que ambas respuestas se solapan, aunque también se pueden diferenciar, estando el miedo frecuentemente asociado a accesos de activación autonómica necesarios para la defensa o la fuga, pensamientos de peligro inminente y conductas de huida, y la ansiedad está más a menudo asociada con tensión muscular, vigilancia con relación a un peligro futuro y comportamientos cautelosos o evitativos (2014, 189).

Una característica clave para entender los trastornos por ansiedad, es la persistencia de los síntomas, ya que a menudo el miedo o la ansiedad normal son transitorios e inducidos por situaciones de estrés. Como se apunta en el DSM-5, «muchos de los trastornos de ansiedad aparecen en la infancia y tienden a persistir si no se tratan» (2014, 189). Muchas de estas enfermedades no se diagnostican si no presentan una serie de síntomas físicos asociados, como el cansancio, la irritabilidad o el insomnio, taquicardias o problemas intestinales que se pueden asociar a otras patologías médicas.

La ausencia de sintomatología física hace que las enfermedades mentales pasen desapercibidas en la mayoría de los casos. Por ello, muchos autores recurren a patologías más complejas para poder generar en sus personajes una mayor profundidad no solo psicológica sino visible. Esto hace que a menudo se asocie la ansiedad con el estrés postraumático. Si bien las personas con trastornos de ansiedad tienen una alta comorbilidad con del estrés postraumático, no todas las afecciones ansiosas están ligadas a este. Sin embargo,



Los individuos con trastorno de estrés postraumático son un 80 % más propensos a presentar síntomas que cumplen con los criterios diagnósticos para, al menos, otro trastorno mental (p. ej., depresión, trastorno bipolar, ansiedad o trastornos por consumo de sustancias) que aquellos sin trastorno de estrés postraumático (280).

El trauma sirve en estas historias para mostrar caminos hacia la destrucción o la redención, ya que los personajes no están completamente devastados, pero tampoco se encuentran completamente curados. Es utilizado, por tanto, como vía para explorar el pasado de un protagonista atormentado de modo que, como refleja la autora Esther Terry en *Musical Storm and Mental Stress: Trauma and Instability*, «las amenazas de suicidio y autodestrucción se ciernen sobre todos estos personajes en sus luchas individuales por encontrar el camino de regreso a un tipo de normalidad. Además, estos musicales retratan a los personajes re-experimentando sus traumas individuales y tomando acciones de evasión» (2012, 130).

Esto permite que las tramas se centren en el camino hacia la recuperación o que por el contrario se adentren en la exploración de la opción a la que muchos de los personajes se ven abocados, el suicidio. Este desenlace se ve normalmente exacerbado por la presencia de otro trastorno psiquiátrico como es la depresión, que causa síntomas profundos y duraderos que a menudo incapacitan completamente a una persona. «Los altos grados de ansiedad se han asociado a un riesgo mayor de suicidio, duración más prolongada de la enfermedad y mayor probabilidad de falta de respuesta al tratamiento» (2014, 184). Como apunta la Sociedad Española de Psiquiatría y Salud Mental:

Según las estadísticas más recientes de 2013, el número de personas con depresión o ansiedad ha aumentado en cerca de un 50%. Alrededor de un 10% de la población mundial está afectado, y los trastornos mentales representan un 30% de la carga mundial de enfermedad no mortal [...]. El suicidio se relaciona con la mayoría de los trastornos mentales graves y, en el caso de la depresión, el riesgo es 21 veces superior a la población general (2020, 19-20).

El estigma de la salud mental y las tendencias suicidas como resultado de un completo silencio sobre estos temas tabú se ha convertido en una lacra social que los creadores de musicales han abordado en contadas ocasiones a lo largo de la historia. Los musicales son un tipo de representación teatral y cinematográfica que nos permiten aproximarnos a temas complejos desde una perspectiva más amable. Sin embargo, muchos creadores de Broadway han desaprovechado la oportunidad de iniciar conversaciones importantes, al perpetuar estereotipos en sus obras en las que las protagonistas suelen ser mujeres jóvenes vulnerables. Mientras que, en Hollywood, la versión que se presenta sobre estos temas apela en mayor medida a adolescentes incomprensidos. Esto favorece la existencia de estereotipos en torno a las personas que sufren trastornos mentales graves, generando una disparidad entre las personas que los sufren y las representaciones que se dan dentro de la cultura de masas. Esto perpetúa el silencio y el aislamiento que siente parte de la sociedad al no sentirse identificada con el estereotipo maniqueo que se presenta en las narraciones más comerciales.





Fig. 1. Ginger Rogers como Liza Elliott en *Lady in the Dark* (1944).
Recuperada de <https://rarefilmm.com/2019/07/lady-in-the-dark-1944/>.

TRASTORNO ANSIOSO-DEPRESIVO EN LIZA ELLIOTT, *LADY IN THE DARK* (1941)

El primer compositor que construye personajes psicológicamente complejos es Stephen Sondheim, cuyos protagonistas «a menudo son continuamente conscientes de lo que les sucedió antes [...] ninguno de ellos puede olvidar el pasado, que puede volver a ellos en forma de dolorosas puñaladas o como una obsesión» (Francis, 2023: 6). No obstante, el primer musical cuya trama gira en torno a la salud mental de su protagonista fue escrito por Moss Hart, con música del alemán Kurt Weill y letras de Ira Gershwin.

Lady in the Dark cuenta la historia de Liza Elliott (fig. 1), la editora jefe de la revista de moda *Allure*, que se enfrenta a las consecuencias de sufrir un trastorno ansioso-depresivo invalidante. Mientras que Liza busca respuestas en la medicina, su mundo intenta encontrarlas en su incapacidad para mantener una relación amorosa tras el proceso de divorcio con su marido. Como pone de manifiesto Raymond Knapp en su texto *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, este musical «utiliza sus relaciones existentes y potenciales como puntos de partida para la búsqueda de la totalidad psicológica de una mujer» (2006: 171). La trama se construye a partir de los problemas psicológicos de Liza y se desarrolla en tres actos divididos por números musicales en los que la protagonista se enfrenta a sus mayores temores, desvelando poco a poco el motivo del trauma que propicia su estado mental.

El diagnóstico de Liza es claro desde el inicio de la trama; aunque no se nombra, sí que en un primer diálogo con su médico Liza comenta, «debe haber algo mal, si no, por qué tengo esta horrible depresión, este pánico si estoy bien, por qué tengo miedo constantemente... no hay nada que temer, nada ha cambiado nada es diferente». Estas palabras ponen de manifiesto síntomas compatibles con la ansiedad, ya que, siguiendo la guía diagnóstica DSM-5:



La ansiedad y la preocupación se acompañan de, al menos, tres de los siguientes síntomas adicionales: inquietud o sensación de excitación o nerviosismo, facilidad para fatigarse, dificultad para concentrarse o tener la mente en blanco, irritabilidad, tensión muscular y trastornos del sueño, a pesar de que en los niños sólo se requiere un síntoma adicional (2014, 223).

Además, es el propio personaje el que hace referencia a un estado de depresión. Como se refleja en *Anxiety and Depression: Your Questions Answered*, «los conceptos modernos de depresión evolucionaron hacia finales del siglo XIX, cuando las enfermedades depresivas se consideraban distintas de otras formas de enfermedad mental, como la esquizofrenia y la parálisis general de los dementes» (1998, 19). Frente a las declaraciones de Liza, el médico decide que lo mejor para ella son unas sesiones de psicoanálisis.

Mientras que Liza decide abordar el problema, a lo largo de la narración encontraremos varios personajes que niegan su condición o incluso no valoran la importancia de tratar una enfermedad mental. Continuamente se repiten frases como «todo el mundo pasa por momentos de depresión» o «sé que lo estas pasando mal, Liza, pero esto parece tan extraño en ti, lo que estás haciendo (psicoanálisis)... sé que otras personas lo hacen, pero ojalá no fueras tú». Esto se debe en gran medida a que, en la década de los cuarenta, la terapia no se usaba para tratar casos de ansiedad o depresión, simplemente porque estos trastornos no habían sido definidos aún. Sin embargo, la continua negación de la realidad psicológica de la protagonista hace que la trama se vuelva maniquea y Liza se convierta en un personaje femenino estereotipado que debe satisfacer su propósito vital encontrando al amor de su vida. La historia se convierte así en una trama naif más propia de los musicales cómicos de los años treinta que de las nuevas composiciones que exploran temas más serios. En los números musicales los traumas de Liza se resuelven muy rápidamente, y la trama finalmente encuentra su final cuando la protagonista decide dejar la toma de decisiones a un personaje masculino. Estos números solo forman parte del imaginario de Liza, que escucha la música en sueños, alucinaciones y recuerdos en sesiones de psicoanálisis, y que, como encontramos en el texto de Knapp:

Principalmente proporciona un escenario surrealista para tres secuencias de sueños, que juntas ofrecen una visión importante de la naturaleza de su neurosis. De manera más naturalista, la música tiene la clave para desbloquear eventos traumáticos de su infancia, que se asocian con una canción medio recordada cuya frase melódica de apertura continúa persiguiéndola (2006, 171).

Hasta el final de la narración Liza no es capaz de recordar la letra de una canción infantil que plaga sus alucinaciones, signo de que tras un largo camino es capaz de reconciliarse con los traumas del pasado.

Esta estructura dramática de la música aleja el mundo de fantasía de sus sueños y alucinaciones de las interacciones cotidianas en su lugar de trabajo. Dado que la música no se enhebra a través del espectáculo, sino que se aísla en tres secciones, Hart, Weill y Gershwin crean una clara diferencia entre sus estados de sueño y alucinaciones y su vida profesional cotidiana. A lo largo de todas estas secciones musicales, Liza tiene una melodía infantil que sirve de motivo (Walton, 2018, 8).



La canción que sirve como tema principal de esta historia es *My Ship*, en la que Liza nombra una serie de objetos que sueña tener, pero cuyo valor no importa si no está en ese mismo barco su amor verdadero. Regresando así a las tramas del musical clásico en las que el principal motor de las historias era el amor de un hombre y una mujer.

Mi barco tiene velas hechas de seda
Mi barco resplandece con un millón de perlas
Y los rubíes llenan cada contenedor
El sol se encuentra alto en un cielo de zafiro
Cuando mi barco llegue
[...]
Pero las perlas y demás
No significarán mucho
[...]
Si el barco al que le canto
Tampoco trae
Mi verdadero amor

Esta canción aparece de manera recurrente cuando Liza intenta ser feliz, aludiendo a un pasado en que su felicidad fue frustrada tras un evento traumático que se revela al final, cuando alcanza la redención. Es en este momento cuando recuerda la escena de su infancia en la que aprendió la canción, justo antes de que sus padre le dijera a su madre: «¡Nunca será una belleza, Helen, hagas lo que hagas, y me alegro de ello!»

El personaje de Liza evoluciona psicológicamente, utilizando las canciones como catalizadores que le permiten indagar en su trauma, además de visibilizar los síntomas reales que sufre y esconde de los trabajadores de la revista y sus amistades. «La estrategia básica de situar los sueños de Liza dentro de los escenarios musicales, además de separarlos de la “realidad” y permitir el libre juego de la fantasía, también da a sus sueños un mayor sentido de la realidad, sobre todo porque, en los musicales, eso es lo que la música suele hacer» (2006, 172).

Los musicales crean realidades paralelas en las que es completamente normal ahondar las problemáticas de los personajes a través de canciones. Esto permite que en *Lady in the Dark*, Liza sea completamente libre y muestre su realidad a través de los números, simulando un tren de pensamientos característicos de un estado ansioso-depresivo, que una vez superado el trauma queda atrás.

DEPRESIÓN EN BENJAMIN BARKER, *SWEENEY TODD* (1979)

Tras el estreno de *Lady in the Dark* en 1941, y coincidiendo con el desarrollo del musical hacia una nueva forma contemporánea que deja atrás las características de los primeros años, en los que era un espectáculo más cercano al vodevil que al teatro, no encontraremos musicales integrados que aborden temas tan profundos. El nuevo musical aboga por una inclusión plena de las canciones en el desa-



rollo de la historia. De este modo, las tramas comienzan a desarrollarse a través de los números musicales, sin necesidad de incluir grandes partes dialogadas. Esta es la principal característica del musical de la Edad de Oro, que se expande hasta la década de los cincuenta.

En la década de los setenta, Stephen Sondheim se erige como uno de los compositores y creadores de musicales más importantes del siglo xx. Formado con Oscar Hammerstein en el musical clásico o de la Edad de Oro, Sondheim apuesta por abordar temas más complejos y con protagonistas tridimensionales. Esto lo convierte en un compositor bisagra entre las primeras generaciones de libretistas y compositores que establecieron las bases del género y los nuevos creadores contemporáneos, que desarrollarán nuevas composiciones a partir de sus innovaciones. Las historias de Sondheim ya no se sirven de tramas sencillas y claras como excusa para incluir números musicales. Sus obras son creaciones completas en las que ya la música se integra perfectamente con la historia, y sus personajes se asemejan a la compleja psicología de las personas del mundo real. El musical de este dramaturgo, letrista y compositor deja atrás la fantasía que rodeaba a las primeras obras, llevando el género escapista estadounidense al realismo. Horowitz apunta que «Sondheim es el compositor más «serio» que jamás haya escrito para el teatro musical, incluidos Gershwin, Weill, Blitzstein y Bernstein. De sus trece partituras principales, al menos ocho tienen uno o más conceptos musicales unificadores y habitan un universo armónico único» (2013, 274).

Sondheim construye obras corales en las que no hay un protagonista claro, la figura del héroe y el villano se desvanecen, ya que todos sus personajes son buenos y malos a la vez. Esto se traslada también a sus complejas e intrincadas composiciones, como se recoge en el texto de Horowitz:

Sus canciones no solo son adecuadas para sus personajes, inteligentes, conmovedoras, estimulantes o listos, sino que tienen una razón teatral de existir. Además, a menudo tienen varias razones de ser. Hablando de su proceso, Sondheim dijo: «... dada una situación, tendré cuatro o cinco ideas centrales, y si puedo combinarlas y hacerlas de una sola pieza sin empacar el tronco demasiado apretado, las usaré y encontraré una línea de estribillo que sea la idea central». Por lo tanto, muchos de los números de Sondheim funcionan en múltiples niveles y cumplen múltiples funciones (277).

En *Sweeney Todd*, el personaje homónimo o también conocido como Benjamin Barker es el protagonista atormentado que es tanto víctima como villano. La figura del barbero diabólico de la calle Fleet es estudiado a menudo bajo la perspectiva de un psicópata enajenado. Sin embargo, Sondheim define la obra como un *thriller* musical que trata sobre lo que sucede cuando una persona se obsesiona con la venganza. Como se apunta en el texto de Knapp:

Sweeney Todd (1979) surgió de la respuesta de Stephen Sondheim a la obra de Christopher Bond Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street (también el título completo del musical), que había visto y admirado en Londres en 1973. La idea original de Sondheim era ponerle música sin alterar sustancialmente su texto,





Fig. 2. Josh Groban como Sweeney Todd en la producción de Broadway de 2023.
Recuperada de <https://www.nytimes.com/2023/03/26/theater/sweeney-todd-broadway-review-josh-groban.html>.

lo que habría requerido que estuviera en gran medida «completamente compuesto», con música continua; Así, desde el principio, el espectáculo fue concebido en términos operísticos. El tema de la obra de Bond había adquirido para entonces el estatus de leyenda, y muchos creían que tenía al menos alguna base en los hechos (como las historias posteriores sobre Jack el Destripador, que se basaron en una serie de asesinatos sin resolver en 1888). Pero en realidad surgió de una tradición de historias macabras de principios del siglo XIX, que a menudo se llamaban penny dreadfuls, y a menudo se agrupan con su propia versión del siglo XX, el Grand Guignol en Francia (212).

Mientras que Benjamin Barker convertido en el barbero diabólico exhibe comportamientos perturbadoramente sádicos, debemos entender que su historia comienza con un evento traumático ligado al personaje de Lucy que Sondheim dobla, convirtiéndolo en la mendiga que aparece a lo largo de toda la narración. El autor compone este personaje femenino como una mujer al borde de la locura, que nunca llega a revelar la verdadera profundidad de sus problemas dado su complejo carácter inaccesible. La profundidad psicológica que presentan los personajes de esta obra la convierte en una historia compleja e imbricada en la que se presentan distintas patologías psicológicas y psiquiátricas derivadas de episodios traumáticos del pasado. La presencia de Lucy como mendiga le da a Sondheim la capacidad de explorar las profundidades de la autodestrucción en el personaje de Sweeney (fig. 2). Este desconoce que vive, por tanto, debe hacer frente a dos experiencias traumáticas, la primera es su propia condena en falso que lo lleva a la cárcel, y la segunda es la muerte de su mujer.

Lucy es un personaje femenino psicológicamente dañado que debe lidiar con el trauma de haber sido acosada y violada en público después de que su marido

haya sido enviado a Australia por el que será su acosador y violador, el juez Turpin. Este personaje no exhibe el trauma desde el comienzo de la obra, sino que, convertida en una mendiga del Londres victoriano que habita Sweeney Todd, es tratada como un personaje mentalmente inestable, sin ahondar en el verdadero origen del trauma. Como apunta Grinenko en su texto de 2016:

La primera persona que Sweeney y Anthony, así como el público del musical, encuentran en las calles de Londres es la mendiga. Su comportamiento errático, musicalizado a través de transiciones abruptas entre los temas de la mendicidad («Limosna») y la solicitud («¿Cómo quieres un poco de tupé, querida?») y amplificado aún más por una combinación de gritos, murmullos, escupitajos y movimientos corporales contrastivos, señala su condición de «loca». Anthony, que a diferencia de Sweeney no ha desaparecido de la ciudad durante los últimos quince años, la identifica fácilmente como «solo una mendiga medio loca. Londres está lleno de ellos» (239).

Desde el comienzo de la historia podemos observar cómo el personaje de Sweeney es un hombre atormentado que vive decepcionado por el sistema social, legal y religioso de su país. Exhibe, por tanto, síntomas relacionados con un trastorno depresivo cuya causa podría situarse en el evento traumático del pasado que lo llevó a Australia en el primer lugar. Esto se refleja en el primer tema al comienzo de la narración, en la que Sweeney tras volver a Londres después de quince años expresa su desidia por un mundo que se hunde.

Hay un agujero en el mundo
Como un gran pozo negro
Y las alimañas del mundo
Habitarlo [...]
En la parte superior del agujero
Siéntense los pocos privilegiados,
Burlándose de las alimañas
En el zoológico inferior,
Convertir la belleza en inmundicia y codicia

A pesar de su decepción, Sweeney tiene la esperanza de poder rehacer su vida dejando atrás el origen de su trauma, y de una manera naif espera recuperarse. Sin embargo, la trama no tendría mayor interés si Sweeney fuera un personaje reconciliado con el pasado que consigue recuperar la normalidad tras quince años desterrado. Para ello, Sondheim coloca el personaje de la mendiga que aparece y desaparece de la narración continuamente, cruzándose a menudo en el desarrollo de la trama del protagonista. El detonante de la historia de Sweeney como «el barbero diabólico» se encuentra en el momento en que la Sra. Lovett le cuenta a Sweeney la historia de Lucy, diciéndole que Lucy fue violada por el juez Turpin, que posteriormente se envenenó y que el juez Turpin acabó adoptando a su hija Johanna. Es en este momento cuando Sweeney ante la imposibilidad de tener un final feliz comenta: «Quince años sudando en un infierno viviente por un cargo falso / Quince años soñando que, tal vez, podría volver a casa con una esposa y un hijo amorosos».



Negado así el reencuentro con su familia y una posible resolución de sus traumas, Sweeney se aferra a la única conclusión posible para su historia, «Que tiemblen en sus botas (el juez Turpin y el Beadle), porque ha llegado su hora». La ira y la maldad de Sweeney es realmente la respuesta a un trauma no resuelto generador a su vez de distintas patologías psicológicas y psiquiátricas. Como se refleja en el texto *Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical* de McLaughlin:

Los esfuerzos de Sweeney durante la mayor parte de la obra se concentran en vengarse de aquellos a los que imagina responsables de la muerte de Lucy; ese había sido su objetivo y su deseado cierre narrativo. En lugar de llegar a un cierre, su historia vuelve sobre sí misma cuando Sweeney se convierte en antagonista y protagonista, en objeto y agente de venganza, la motivación de su propia extraña y perversa cruzada por la justicia. Sweeney muere, pero su muerte señala la falta de cierre de la narración. Toby, enloquecido por sus experiencias en la panadería y las alcantarillas, se encuentra con Sweeney con su Lucy muerta en sus brazos. Al encontrar la navaja de afeitar desechada de Sweeney, dice: «¡Dale palmaditas y pínchalo y márcalo con una B, y ponlo en el horno para el bebé y para mí!» y luego degolla a Sweeney (2016, 54).

La historia de Sweeney termina con su muerte, sin embargo, este final no acaba con la historia del barbero diabólico. La obra musical acaba, como apunta McLaughlin, con los actores abandonando a los personajes que han representado, y se dirigen directamente al público:

Ahora la historia que nos piden que escuchemos no es una historia completa sobre eventos del pasado. El tiempo verbal ha cambiado al presente («Sus necesidades son pocas, su habitación está vacía» y así sucesivamente) lo que indica que la historia de Sweeney no ha terminado. De hecho, Sweeney está presente en todas las áreas cotidianas de nuestras vidas e incluso está con nosotros en el teatro (54).

Sondheim abre así el camino hacia el diálogo, hacia la exploración de traumas y problemas psicológicos que pueden afectar a cualquier persona en la audiencia. Y refuerza la idea de que sus personajes son reales y se alejan completamente de la fantasía que implica el espectáculo teatral.

SUICIDIO DE CONNOR MURPHY, *DEAR EVAN HANSEN* (2015)

En diciembre de 2016, tras un año en los teatros secundarios de la avenida neoyorquina, un nuevo musical vio la luz en un teatro de Broadway, *Dear Evan Hansen*, creado por los compositores Benj Pasek y Justin Paul. Con esta obra, los jóvenes compositores de lo que podríamos identificar como el nuevo musical contemporáneo desafían las normas establecidas, alejándose del musical más tradicional. Pasek y Paul crean musicales en los que exploran las problemáticas que surgen de las relaciones juveniles. En *Dogfight* (2012) siguen la historia de Eddie, un joven marine, y Rose una camarera, y trata el acoso y el daño psicológico que sufren ambos personajes. No solo sus historias son novedosas, sino también la manera de presentarlas.





Fig. 3. Ben Platt como Evan Hansen en la producción de Broadway de 2019.
Recuperada de <https://playbill.com/article/dear-evan-hansen-sets-dates-in-londons-west-end>.

Dear Evan Hansen comienza con un monólogo, en vez de con un gran número, lo que desafía la estereotipada imagen del teatro musical como espectáculo y genera expectación en la audiencia, que no sabe a lo que se enfrenta. A pesar de ello, el monólogo inicial de esta obra marca la pauta que seguirá la narración, una historia íntima en la que poco a poco se va incluyendo al espectador.

Este musical cuenta la historia de Evan Hansen, un joven adolescente que sufre un trastorno de ansiedad social y se encuentra solo tanto en su casa como en el instituto. Al principio del musical vemos como su madre no puede pasar tiempo con él, vive a base de medicamentos que le permitan controlar los síntomas de la ansiedad, y su terapeuta le indica que se escriba cartas a sí mismo para encontrar el lado positivo de su vida. Una de esas cartas es interceptada en el instituto por Connor Murphy, que se suicida al día siguiente mientras la carta sigue en su poder. La confusión generada en torno al suicidio de Connor hace que la familia piense que Evan era su amigo y se escribían. La ansiedad de Evan le impide contar la verdad y comienza a mentir sobre su amistad. Esto lo acerca a la familia de Connor, de manera que Evan encuentra el apoyo que no tiene en su familia, y la familia Murphy vive del recuerdo de Connor a través de las palabras de Evan.

Evan presenta síntomas compatibles con la ansiedad generalizada, como se detalla en el Manual Diagnóstico DSM-5:

La característica esencial del trastorno de ansiedad generalizada es una ansiedad y una preocupación excesivas (anticipación aprensiva) acerca de una serie de acontecimientos o actividades. La intensidad, la duración o la frecuencia de la ansiedad y la preocupación es desproporcionada a la probabilidad o al impacto real del suceso anticipado. Al individuo le resulta difícil controlar la preocupación, y el mantenimiento de los pensamientos relacionados con la misma interfiere con la atención a las tareas inmediatas (2014, 222).



A pesar de su diagnóstico, Evan conecta con la familia de Connor y esto le ayudará a superar sus miedos mientras sirve de apoyo tras el evento traumático. En un primer momento, el protagonista se figura como un *nerd* extraño, dentro de un entorno escolar normativo, donde lucha por encajar y anhela la aceptación de sus compañeros. Como apunta Lewis, «uno de sus principales intereses son los árboles y lo que le permite minimizar el contacto social con los demás» (87). En el primer tema de Evan, queda clara su sensación de aislamiento, haciendo referencia a uno de los síntomas más característicos de la ansiedad, el miedo. En la canción *Waving through the window*, Pasek y Paul reflejan perfectamente la sensación de aislamiento que produce sufrir trastornos mentales. Evan se siente en una pecera desde la que observa el exterior, la normalidad a la que desea pertenecer pero que le produce demasiado miedo como para explorarla.

Sal, sal del sol
Si sigues quemándote
Sal, sal del sol
Porque has aprendido, porque has aprendido
En el exterior, siempre mirando hacia adentro
¿Seré alguna vez más de lo que siempre he sido?
Porque estoy golpeando, golpeando, golpeando en el cristal
Estoy saludando a través de una ventana
Trato de hablar, pero nadie me puede oír
Así que espero a que aparezca una respuesta
Mientras estoy mirando, mirando, viendo pasar a la gente
Estoy saludando a través de una ventana, oh
¿Alguien puede ver, alguien me está devolviendo el saludo?

En esta canción los autores reflejan que la soledad de Evan proviene de su obsesión por mirar hacia dentro y su negatividad hacia el exterior. Evan es incapaz de afrontar sus emociones, por ello su terapeuta le obliga a escribir, y esto se ve también en la manera que tiene de afrontar el suicidio de Connor. Evan vive el duelo a través de las emociones de sus compañeros de instituto y la familia de Connor, pero no es sincero con sus propios sentimientos.

Aunque Evan se convierte en protagonista por casualidad, el detonante de esta narración es el suicidio de Connor Murphy y el efecto de este en la comunidad. Sin embargo, el personaje creado por Pasek y Paul desaparece tras su suicidio. Aquí no utilizan la trama para reflejar a modo de *flashback* los motivos que llevaron a Connor a esta decisión, sino que dependen de la información que nos proporcione el personaje de Evan para dotar de cuerpo y antecedente a este personaje.

La falta de representación de las luchas de Connor que lo llevaron a la muerte se ha convertido en una crítica común de *Dear Evan Hansen*, en relación con su romanización de la enfermedad mental y glorificación del suicidio. Es solo después de su muerte que Connor llega a ser visto, escuchado y validado como individuo, lo que implica que su poder e influencia existen únicamente debido a su muerte (2022, 93).



Quizás el personaje de Connor no es utilizado en esta narración como protagonista de la historia sino como catalizador para la redención de Evan, el cual, como conocemos al final de la obra, ha intentado suicidarse anteriormente. Esto es lo que hace que la relación de Connor y Evan sea la principal línea argumental. Connor ayuda a Evan y Evan ayuda a perpetuar la memoria de Connor aunque sea de una manera falsa, ya que todas las personas que lo conocían solo tomarán las características y los recuerdos amables de él. Por lo tanto, la imagen pública de Connor es idealizada e idolatrada a la vez, tanto por Evan como por la sociedad.

El teatro y el cine musical, como género escapista, ha sufrido una evolución importante en las últimas décadas, las historias que llegan a los teatros y posteriormente se llevan al cine han comenzado a tomar profundidad. Abordan temas más complejos y sus personajes son psicológicamente tridimensionales. El maniqueísmo del musical clásico queda a un lado para dar paso a un musical que explora los problemas que importan a la sociedad. Esto se debe, en gran medida, a los nuevos compositores que se atreven a llevar a las tablas historias personales.

CONCLUSIONES

Desde 1941, fecha en la que se estrena la versión teatral de *Lady in the Dark*, hasta 2021, año en el que se estrena en cines *Dear Evan Hansen*, han pasado ochenta años en los que tanto el teatro como el cine musical no han dejado de experimentar y evolucionar. A pesar de ello, el estigma y el ocultismo que sigue sobrevolando los problemas de salud mental hace que las historias que aborden algún tipo de patología sigan siendo escasas. En los últimos veinte años y gracias a musicales como *Dear Evan Hansen*, el diálogo en torno a las enfermedades mentales desde las producciones audiovisuales ha ido en aumento. Ejemplo de ello son personajes como Nina en el filme *In the Heights* (Jon M. Chu, 2021), que canta sin prejuicios sobre el síndrome del impostor que sufre, generado por la ansiedad que le produce ser la primera en su familia en ir a la universidad. O el protagonista de la adaptación cinematográfica de *Tick, tick...BOOM!* (Linn-Manuel Miranda, 2022), Jonathan, que sufre ansiedad por estar en plena crisis de los treinta, no tener una casa, una familia y un perro, y anteponer su éxito laboral frente a su éxito amoroso. En este último musical, compuesto por Jonathan Larson en 1990, ya se trata sobre la necesidad de acudir a terapia para poder manejar los problemas sin prejuicios.

Con todo ello, los estereotipos y el misticismo en torno a la salud mental se han ido rompiendo poco a poco, favoreciendo la aparición de movimientos en redes sociales como *You Will Be Found* tras el estreno de *Dear Evan Hansen*, en los que jóvenes de todo el mundo generan comunidades de apoyo frente a trastornos mentales.



REFERENCIAS

- DYER, R. (1992). *Only Entertainment*, London: Routledge.
- FRANCIS, B. (2023). *Careful the Spell You Cast. How Stephen Sondheim Extended the Range of the American Musical*. Londres: Methuen Drama.
- GRINENKO A. (2016). Is That Just Disgusting? Mapping the Social Geographies of Filth and Madness in «Sweeney Todd» en *Theatre Journal*, vol. 68, n.º 2. pp. 231-248.
- HALLSTROM, C. y McCLURE, N. (1998). *Anxiety and Depression: Your Questions Answered*. Edinburgh: Churchill Livingstone.
- HOROWITZ, M.E. (2013). 'The craft of making art: The creative processes of eight musical theatre songwriters' en *Studies in Musical Theatre* 7: 2, pp. 261-283, doi:10.1386/smt.7.2.261_1.
- KNAPP, R. (2006). *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Nueva Jersey: Princeton University Press.
- LEWIS, R. (2022). The Simultaneity of Loneliness and Popularity in Dear Evan Hansen. *Exchanges*. En *The Interdisciplinary Research Journal*, 9(3), 84-103. <https://doi.org/10.31273/eirj.v9i3.864>.
- McLAUGHLIN, R.L. (2016). *Stephen Sondheim and the Reinvention of the American Musical*. Jackson: University Press of Mississippi.
- NATIONAL Institute of Mental Health. <https://www.nimh.nih.gov/health/statistics/mental-illness>. Consultado el 26 de marzo de 2024.
- NAVÍO ACOSTA, M. y PÉREZ SOLA, V. (2020). *Depresión y Suicidio 2020. Documento estratégico para la promoción de la Salud Mental*. Madrid: FEPSM.
- SHERMAN, M.D., LARSEN, J.L. y LEVY, R. (2021). Shining a spotlight on issues of mental health in musical theater and ways psychologists can help: Perspectives of theater professionals en *Professional Psychology: Research and Practice*, 52(6), 579-587. <https://doi.org/10.1037/pro0000393>.
- SOCIEDAD Española de Medicina Interna. <https://www.fesemi.org/informacion-pacientes/conozca-mejor-su-enfermedad/ansiedad>.
- TERRY, E. (2012). Musical Storm and Mental Stress: Trauma and Instability in Contemporary American Musical Theater. En L.C. Rubin, *Mental Illness in Popular Media Essays on the Representation of Disorders*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 130-145.
- VV.AA. (2014). *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM-5)*, 5.ª Ed. Editorial Médica Panamericana.
- WALTON, B. (2018). *Anything but Crazy: How American Musical Theatre Can Change Societal Stigmas Against Mental Illnesses* [Honors Undergraduate Theses, University of Central Florida] <https://stars.library.ucf.edu/honorstheses/321>.

FILMOGRAFÍA

- Lady in the Dark* (Mitchell Leisen, 1944).
- Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* (Tim Burton, 2007).
- Dear Evan Hansen* (Stephen Chbosky, 2021).

SIMBOLISMO DEL PUENTE EN *THE MAN WHO WOULD BE KING* DE HUSTON Y KIPLING

Santiago García Ochoa
IES Manuel Chamoso Lamas, España
santiagogarciaochoa@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4465-0860>

RESUMEN

El presente artículo estudia la presencia del puente en *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, John Huston, 1975), película representativa de la filmografía de su director que, como suele ser habitual en él, toma como punto de partida un texto literario (en este caso Huston también coescribió el guion). El minucioso análisis llevado a cabo pone al descubierto una considerable presencia del puente (más allá de la célebre escena final) que activa muchas de sus asociaciones simbólicas, especialmente aquellas vinculadas con el trasfondo ideológico del *hipotexto kiplingiano*, y contribuye a trabar toda la red de significantes que articulan el texto fílmico.

PALABRAS CLAVE: puente, John Huston, Rudyard Kipling, colonialismo, adaptación literaria.

SYMBOLISM OF THE BRIDGE IN HUSTON AND KIPLING'S *THE MAN WHO WOULD BE KING*

ABSTRACT

This article studies the presence of the bridge in *The Man Who Would Be King* (1975), a John Huston's representative film shot, as is usually the case, from an adapted screenplay (signed by himself). The meticulous analysis carried out reveals a considerable presence of the bridge (beyond the famous final scene) that activates many of its symbolic associations, especially those linked to the ideological background of the Kiplingian hypotext, and contributes to interconnect the entire network of signifiers that assemble the film text.

KEYWORDS: bridge, John Huston, Rudyard Kipling, colonialism, literary adaptation.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.08>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 159-201; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



INTRODUCCIÓN

John Huston (1906-1987) cultivó casi todos los géneros, desde el cine negro al biopic, y llevó a la pantalla una interminable lista de autores literarios de lo más variopinta, tales como Dashiell Hammett, Tennessee Williams, Rudyard Kipling, Richard Condon, James Joyce o los mismísimos escritores bíblicos, como guionista y/o director, a lo largo de una dilatada trayectoria de casi medio siglo. Sin embargo, a pesar de esta enorme diversidad, su obra aparece recorrida por una serie de rasgos temáticos comunes. Sus personajes suelen ser marginados o rebeldes contrarios al sistema (antihéroes) animados por un profundo vitalismo que actúan de forma espontánea o poco meditada. Una misma estructura narrativa, empapada de la visión determinista del *cinema noir*, se repite en muchas de ellas (de forma totalmente explícita o en clave metafórica): la búsqueda de un botín que se frustra por culpa de la avaricia, las discrepancias y/o la presencia de una figura femenina, aunque este postrero fracaso permite a los protagonistas afianzar su propia identidad. Aparece ya en su ópera prima: *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1941), queda perfectamente definida en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, 1948) y conoce su versión más depurada en *El hombre que pudo reinar* (*The Man Who Would Be King*, 1975).

Daniel Dravot (Sean Connery) es obligado a atravesar un puente colgante de cuerda que va a ser derribado de forma inminente por los salvajes pobladores de Kafiristán, pero en vez de achicarse ante su inminente destino, los incita a que corten las cuerdas cuanto antes y entona una vieja canción militar. Acaban de descubrir que no es un dios, y por lo tanto que los ha tenido engañados para poder ser su rey; él y su inseparable compañero Peachy Carnehan (Michael Caine), que lo observa sin poder intervenir y también canta. Hasta que el sumo sacerdote de Kafiristán ordena cortar el puente y Dravot cae al vacío (la cámara está situada muy cerca del suelo para impedir que podamos ver cómo su cuerpo se golpea con las paredes del barranco). Esta célebre escena, punto álgido del desenlace, encierra en sí misma todo el sentido de *El hombre que pudo reinar*, pero también el del relato homónimo de Rudyard Kipling (1888) en el que se basó Huston. Como ha escrito Lesley Brill, Dravot se encuentra consigo mismo ante el fracaso y la completa aceptación de su condición humana lo lleva a alcanzar la realeza y la divinidad verdaderas (Brill 1997, 42). Marcial Cantero subraya la importancia que adquiere la amistad entre los dos protagonistas, verdadero pilar de la película, cómo es el perdón de Carnehan lo que da fuerzas a Dravot y transforma su aparente fracaso en triunfo (Cantero 2003, 306-307).

Estas apreciaciones, al igual que otras vertidas por diversos críticos y especialistas, resultan certeras pero a la vez reduccionistas, ya que solo el minucioso análisis del simbolismo del puente a lo largo de toda la película permitirá captar el sentido completo de esta célebre escena homenajeada por Steven Spielberg al final de *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984). Evidentemente este simbolismo se articula a partir de diversas connotaciones y sentidos acordes con ese mundo de fracasados que se conocen a sí mismos tan propio de Huston, pero solo halla su sentido pleno en el sustrato ideológico *kiplingiano* sobre



el imperialismo británico. De hecho, aquí defendemos que el estilo de Huston, su *autoridad*, se fundamenta esencialmente en su condición de asiduo y voraz lector (McFarland y King 2017, xv), habida cuenta de que la gran mayoría de sus largometrajes de ficción son adaptaciones (casi siempre de novelas)¹. Tal y como admitió el propio cineasta en una célebre entrevista de 1965:

In fact, I often get the feeling that my films make themselves. By this I don't mean that I don't take part in the production process, but very often I couldn't tell you exactly how ideas start to crystallize. For example, I never start off by saying «I'm going to make a specific film», but some idea, some novel, some play suggests itself –very often it's something I read 25 or 30 years ago, or when I was a child, and have played around with in my thoughts for a long time (Bachmann 1965, 3)².

Esta dilatada fase previa de gestación, muchas veces inicialmente involuntaria, favorece el distanciamiento de los textos literarios, así como su integración dentro de un universo ficcional propio en el que los personajes se presentan sin paternalismos y son ocasionalmente ridiculizados, evolucionando su cine hacia una combinación de drama y comedia que se hará muy patente a partir de la década de los setenta. *El hombre que pudo reinar* resulta un caso paradigmático de todo esto cuyo análisis puede contribuir a desterrar el lugar común de que Huston fue un cineasta «neutro», carente de una personalidad que trascendiese a sus obras. Este tópico hunde sus raíces en la producción crítica de la década de los sesenta del pasado siglo, acorde con la primera formulación de la «política de los autores» francesa. Andrew Sarris, por ejemplo, incluye al cineasta norteamericano en un grupo que etiqueta como «less than meet the eye», y llega incluso a cuestionar el peso de su aportación en algunas de sus obras más conocidas y valoradas: «Huston has confused indifference with integrity for such a long time that he is no longer even the competent craftsman of *The Asphalt Jungle* [*La jungla de asfalto*, 1950], *The Maltese Falcon*, and *The African Queen* [*La reina de África*, 1951], films that owe more to casting coup than to directorial acumen» (Sarris 1968, 156). Aunque también habría que tener en cuenta las declaraciones vertidas por el propio cineasta en relación con su oficio y, sobre todo, la relevancia pública que fue adquiriendo su trayectoria vital, hasta situarse en muchos casos por encima de la de sus obras.

¹ De los 37 largometrajes de ficción dirigidos por Huston solo 5 contaron con guiones originales, a saber: *Vidas rebeldes* (*The Misfits*, 1961), *Freud, pasión secreta* (*Freud*, 1962), *El juez de la borca* (*The Life and Times of Judge Roy Bean*, 1972), *Fobia* (*Phobia*, 1980) y *Evasión o victoria* (*Victory/Escape to Victory*, 1981).

² Más adelante el cineasta reconoce que este proceso no se cierra por completo con la escritura del guion: «Everything that happens in the process of making the film can contribute to the development of that film's story. But of course one always tries to remain within the bounds of the controllable as much as one can, to stay within the bounds of the script» (Bachmann 1965, 6). Es por ello que Huston prefirió filmar por el orden secuencial fijado en el guion, para que el propio progreso de la historia decidiera su curso, tal y como corresponde a su visión determinista de la vida.



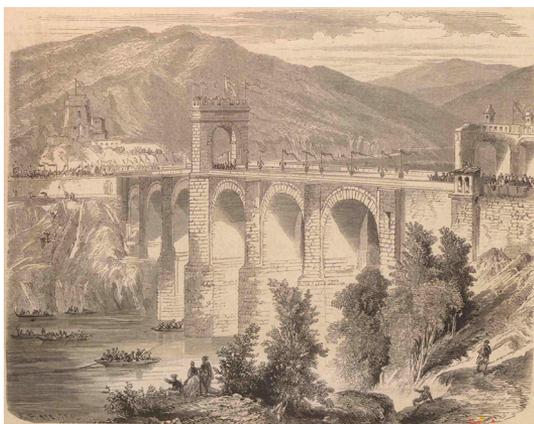


Fig. 1. Bendición del puente de Alcántara tras su restauración de 1860.
L'illustration. Journal Universel, 25 de febrero de 1860, p. 121.

UN SIMBOLISMO POLIVALENTE

La primera acepción de «puente», tal y como aparece recogida en los principales diccionarios de las lenguas occidentales, es la de una construcción que sirve para pasar de un lado a otro salvando un obstáculo (río, foso, valle, etc.). En un sentido más amplio, un «puente» también se define como una estructura que establece la continuidad entre dos puntos o elementos, como «puente nasal», «cable puente» o «puente de cuerda». Por último, el vocablo también se emplea con frecuencia metafóricamente, tal y como lo demuestra la expresión «tender un puente entre dos culturas».

Los puentes entendidos como obra de ingeniería tienen una larguísima historia, pero la primera civilización en emplearlos y construirlos de forma sistemática, tanto en lo que se refiere a la consistencia de la fábrica como a la lógica de su emplazamiento para dar continuidad a una densa red de carreteras que hiciera posible los flujos interurbanos del ejército y el comercio, fue la civilización romana. La creación de la red de calzadas (*viae*) mantenía frecuentemente ocupadas a las legiones cuando no estaban combatiendo (aunque las tareas manuales más extremas eran realizadas por esclavos y prisioneros), de manera que cada operación militar solía llevar aparejada una política viaria, eficaz propaganda material para los emperadores y la clase senatorial, símbolo palpable de su poder y de su legado, ya que sus sucesores debían asumir el compromiso de mantenerlas y repararlas contribuyendo a forjar su condición de *monumentum aere perennius*, al igual que los versos de Horacio según el propio poeta (*Odas* III, 30, 1). No en vano, las inscripciones del arco y el templete del puente de Alcántara consagran la obra al emperador Trajano dejando también constancia del nombre de su artífice, Cayo Julio Lacer, que hizo grabar la siguiente declaración de intenciones: *Pontem perpetui mansurum in saecula mundi* (reinscrita durante el reinado de Felipe IV) (fig. 1).





Fig. 2. Montaña de candados sobre el puente Milvio. Agencia EFE (publicada con ocasión del anuncio de su retirada en 2011).

Esta red de comunicaciones terrestres se puede considerar el mejor epítome de la civilización romana, un modelo que se extendió por el Mediterráneo entre los siglos I a.C. y III d.C. (*pax romana*) dando lugar a la primera misión civilizadora de la historia, conocida popularmente como romanización. Quizás por ello la literatura latina está plagada de aportaciones que nos ayudan hoy a completar los conocimientos sobre ingeniería compilados por los tratadistas Vitrubio y Frontino. Incluso en la poesía de Lucrecio, Virgilio o Estacio aparecen referencias de suma utilidad; es más, la descripción más completa que se conserva de la construcción de una vía (la *Via Domitiana*) no aparece en ningún tratado técnico, sino en uno de los poemas que Publio Papinio Estacio escribió para adular al emperador Domiciano (*Silvas*, IV, 3).

A lo largo de los siglos, los puentes romanos han sido objeto de innumerables remodelaciones, destrucciones y reconstrucciones, mientras los usos y costumbres en torno a ellos se han ido enriqueciendo hasta el punto de poder considerarlos auténticas estructuras vivas de fuerte valor etnológico conectadas con la sociedad de cada momento. Un buen ejemplo es el puente Milvio de Roma, construido originalmente en el 207 a.C. y renovado por completo tan solo un siglo después (109 a.C.), muy popular por los locales nocturnos de su entorno frecuentados por el mismísimo Nerón, lugar de fuertes resonancias cristianas a partir de la conversión de Constantino en el 312, y en fechas muy recientes, símbolo del amor duradero para millones de jóvenes adolescentes que, siguiendo a los protagonistas de las novelas de Federicco Moccia llevadas a la gran pantalla, decidieron colgar un candado en alguna de sus farolas y tirar la llave al río (fig. 2). Aquí emerge el carácter paradójico del puente: a su sentido eminentemente práctico de estructura que sirve para salvar un obstáculo de la vía sin romper la continuidad se le contraponen el valor etnológico que se manifiesta en las diferentes funciones que lo transforman en un hito del camino, algunas de ellas tan banales como la fiscal (el pago de impuestos) o la estratégica (su defensa o destrucción durante las guerras), aunque sin lugar a dudas



la que mejor encarna su naturaleza disruptiva es la de reclamo o imán para los suicidas, fenómeno que se acentúa especialmente en las modernas superestructuras de gran envergadura y altitud.

De hecho, en casi todas las culturas el puente simboliza el tránsito en un sentido espiritual y trascendente: el paso de lo sensible (la tierra) a lo suprasensible (el cielo), como la escalera de Jacob bíblica, el enlace entre las divinidades y los hombres o el paso de un estado a otro a través de un viaje iniciático o interior (de la impiedad a la piedad en el islam). Este simbolismo proviene sin duda de la temprana función ritual y litúrgica de estas obras de ingeniería, que choca nuevamente con su carácter centrífugo, presente ya de forma emblemática en torno al puente Sublicio de Roma, erigido y mantenido por el colegio de los pontífices, *collegium pontificum* (el cargo de *pontifex* deriva de las palabras *pontem facere*), en época republicana: durante los *idus* mayo, las vestales arrojaban al Tíber unas figuras fabricadas con juncos (*argei*) en sustitución de los ancianos que, según la creencia popular, serían ofrecidos como víctimas antiguamente (*sexagenarios de ponte*). El cargo de *pontifex maximus*, otorgado al sumo sacerdote del colegio de los pontífices, sería posteriormente asumido por el emperador en tiempos de Augusto, y finalmente adoptado por el cristianismo para designar al papa de Roma.

René Guénon (1886-1951), uno de los mayores expertos en doctrinas esotéricas tradicionales, incluyendo la masonería, rastreó el vocablo más antiguo del sánscrito para designar «puente»: *sétu*, que significa «vínculo» y deriva de la raíz *si*, «ligar»; por ello los hilos o la cuerda son su material primigenio:

Imaginemos un puente elemental, hecho de simples hilos, que son su modelo natural más ortodoxo, o una cuerda atada por ejemplo a un par de árboles que crecen en las riberas y que quedan así efectivamente «ligados» uno al otro por dicha cuerda. Las dos orillas simbolizan dos estados diferentes del ser y es evidente que la cuerda es en tal caso lo mismo que el «hilo» que une esos estados entre sí (Guénon 1995, 283).

En otras tradiciones el puente aparece identificado con un rayo de luz, el delgado filo de una espada o un solo tronco, pero solo el de cuerdas conserva el doble sentido de *sétu*: vínculo benéfico si un ser puede atravesarlo, atadura maléfica si no es capaz de lograrlo (Guénon 1995, 284). El puente curvo, que sube en una parte y baja en la otra, se identifica con el arco iris, símbolo de unión entre el cielo y la tierra, y por extensión con la lluvia, que representa el descenso de los influjos celestes al mundo terrestre; así la diosa griega Iris es la «mensajera de los dioses» y en el Génesis (9, 13) Dios dice: «pondré mi arco en las nubes; esa será la señal de mi alianza con la tierra» (Guénon 1995, 286)³.

Por su parte, el psicoanálisis, cuyas asociaciones simbólicas se basan en el estudio de casos clínicos, ha identificado tradicionalmente al puente con el miembro viril masculino que conecta al padre con la madre, con el paso de la no vida

³ Para todas las citas bíblicas en castellano hemos recurrido a la traducción de La Casa de la Biblia (2006).



a la vida a través del proceso que comienza con la inseminación y culmina con el parto y viceversa (paso de la vida a la muerte, retorno al seno materno), a partir de las aportaciones de Ferenczi (1921, 211-213) y Freud (1933, 34).

EL PUENTE EN EL DISCURSO COLONIAL BRITÁNICO: «THE MAN WHO WOULD BE KING» (1888)

Según la tesis de la «misión civilizadora», los europeos defendieron que tenían la obligación moral de reorganizar la vida de los habitantes de las colonias en la segunda mitad del siglo XIX. Los ingleses, en concreto, se consideraban a sí mismos la cultura más avanzada del planeta, incluso muy por encima de otros pueblos europeos, como franceses, alemanes o belgas, y como tal pensaban que les correspondía formar al resto, «al mismo tiempo que se mantenían a distancia» (Ferro 2000, 43).

En su «Carta al Editor» de *The Times* del 4 de enero de 1878, el político y jurista James Fitzjames Stephen construye una alegoría sobre el poder británico en la India, desde 1859 bajo el gobierno de un virrey y la administración de un cuerpo de funcionarios civiles, recurriendo a la equiparación de ese poder con un inmenso puente que está siendo atravesado por una enorme masa de seres humanos procedentes de una tierra lúgubre y violenta que avanza hacia un país ordenado, pacífico y trabajador, heredero del legado del Imperio romano. El puente se apoya en dos grandes pilares: el poder militar y la justicia⁴. Stephen construyó su potente alegoría tan solo cinco meses antes de la inauguración del *Empress Bridge* sobre el río Sutlej, cuando el Raj británico estaba haciendo un enorme esfuerzo para llevar a cabo la acelerada expansión del ferrocarril en la India, que a finales de siglo dispondría de la quinta red más larga del mundo (Metcalf y Metcalf 2014, 146). Este sistema se construyó con dos objetivos esenciales: mejorar el rendimiento del subcontinente como colonia de explotación y, sobre todo, reforzar su defensa militar frente a la amenaza rusa, faceta en la que destacó especialmente la línea entre Lahore y Peshawar (1871-1887), que situó el ferrocarril a menos de veinte kilómetros del principal paso

⁴ A continuación reproducimos el texto original recogido en Stokes (1959, 300): «The British Power in India is like a vast bridge over which an enormous multitude of human beings are passing, and will (I trust) for ages to come continue to pass, from a dreary land, in which brute violence in its roughest form had worked its will for centuries—a land of cruel wars, ghastly superstitions, wasting plague and famine—on their way to a country of which, not being a prophet, I will not try to draw a picture, but which is at least orderly, peaceful, and industrious, and which, for aught we know to the contrary, may be the cradle of changes comparable to those which have formed the imperishable legacy to mankind of the Roman Empire. The bridge was not built without desperate struggles and costly sacrifices. A mere handful of our countrymen guard the entrance to it and keep order among the crowd. If it should fall, woe to those who guard it, woe to those who are on it, woe to those who would lose with it all hopes of access to a better land. Strike away either of its piers and it will fall, and what are they? One of its piers is military power: the other is justice by which I mean a firm and constant determination on the part of the English to promote impartially and by all lawful means, what they (the English) regard as the lasting good of the natives of India».



de montaña entre la India británica y Afganistán (el Khyber) y tuvo como broche final la inauguración del Lansdowne Bridge sobre el río Indo para darle continuidad plena en 1889 (Rogers y Baloch 2017, 14). A finales del siglo XIX «ferrocarril» funcionaba como sinónimo de «civilización» en cualquier discurso político legitimador del imperialismo, ya que estaba haciendo posible la integración económica y social de millones de personas (Ahuja 2005, 96). Esta coyuntura cobra un sentido más completo y preciso cuando la ponemos al lado de la demoledora crítica sobre la gestión de la Compañía de las Indias Orientales, bajo cuya tutela estuvo la India hasta la revolución de los cipayos (1857-1859), hecha a finales del siglo anterior por el político y filósofo Edmund Burke en su defensa del proyecto de ley East India Bill ante la cámara de los comunes (1 de diciembre de 1783):

England has built no bridges, made no high roads, cut no navigations, dug out no reservoirs. Every other conqueror of every other description has left some monument, either of state or beneficence, behind him. Were we to be driven out of India this day, nothing would remain, to tell that it had been possessed, during the inglorious period of our dominion, by anything better than the ouran-ougang or the tiger (Burke 1784, 31-32)⁵.

Burke y Stephen coinciden en resaltar que la responsabilidad asumida por Inglaterra al poner un pie en la India debía materializarse en una intensa labor civilizadora y asistencial. Kipling lo consideraba el verdadero trabajo útil y práctico de los ingleses, mientras que los indios debían ser permanentemente supervisados en labores más sencillas y mecánicas (nunca lograrían pues atravesar por completo el puente que separa la barbarie de la civilización, o lo que es lo mismo, ser plenamente autónomos). Estas ideas están muy presentes en sus narraciones, sobre todo a partir de su abandono de la India en 1889⁶, en algunos casos a través de la sinécdoque del puente. Quizás el ejemplo más claro sea el ficticio puente Kashi sobre el río Ganges, dotado de una vía férrea y de otra para el paso de carretas, cuya finalización llena de gozo al ingeniero Findlayson, que dirige a toda una legión de trabajadores en «The Bridge-Builders», relato publicado originalmente en el *Illustrated London*

⁵ En cualquier caso, la gestión de la Compañía comenzó a cambiar de rumbo una década antes de la revolución de los cipayos, con el nombramiento de James Ramsay, marqués de Dalhousie, como gobernador general (1848-1856). Notable fue su interés por traer a la India las nuevas tecnologías que estaban transformando Europa y podían resultar cruciales para lograr la integración económica, política y cultural; especialmente el ferrocarril (implantó el sistema financiero que garantizaba a los inversores privados un 5% libre de todo riesgo), el telégrafo (tendió más de 7000 kilómetros de línea en territorio indio, aunque la unión con Inglaterra no se llevaría a cabo hasta 1865) y el servicio de correos (establecido en 1854) (Metcalf y Metcalf 2014, 112-117).

⁶ Unos años antes aparecen expresadas de forma radical en su correspondencia privada, en la acalorada respuesta a la pregunta de su prima Margaret Burne-Jones en una carta de 1885: «Do the English as a rule feel the welfare of the natives at heart?», de la que solo reproducimos la parte final: «Yes the English in India do do a little for the benefit of the natives and small thanks they get» (Gilmour 2002, 77-78).



News Christmas Number de 1893 e incluido posteriormente en el volumen recopilatorio *The Day's Work* (1898):

Findlayson, C.E., turned on his trolley and looked over the face of the country that he had changed for seven miles around. Looked back on the humming village of five thousand workmen; up-stream and down, along the vista of spurs and sand; across the river to the far piers, lessening in the haze; overhead to the guard-towers –and only he knew how strong those were– and with a sigh of contentment saw that his work was good. There stood his bridge before him in the sunlight, lacking only a few weeks' work on the girders of the three middle piers –his bridge, raw and ugly as original sin, but *pukka* –permanent– to endure when all memory of the builder, yea, even of the splendid Findlayson truss, has perished. Practically, the thing was done (Kipling 1898, 3).

En «The Undertakers», relato publicado originalmente en prensa periódica en 1894 (*New York World* y *Pall Mall Gazette*) y compilado al año siguiente en *The Second Jungle Book* (1895), el levantamiento de un puente trae consigo la desaparición del gran cocodrilo que le da nombre al lugar (Mugger), auténtico fetiche local y símbolo de la barbarie más despiadada que es abatido por los rifles de dos ingleses (uno de ellos había dirigido la construcción del puente).

«The Man Who Would Be King», relato largo incluido en el recopilatorio *The Phantom 'Rickshaw and other Eerie Tales* (1888)⁷, recrea la historia de dos exmilitares británicos (Peachy Carnehan y Daniel Dravot) convertidos en pequeños estafadores que se lanzan ellos solos a intentar conquistar y colonizar el irreductible territorio de Kafiristán. El relato está contado por un narrador homodiegético (un periodista), que conoce a los dos personajes, es testigo de la elaboración de su plan y, tras una elipsis de dos años, se reencuentra con Carnehan, el único superviviente de la aventura, que le cuenta la historia de su estrepitoso fracaso. No se proporcionan fechas precisas, aunque sí algunas referencias contextuales, como que los protagonistas sirvieron a las órdenes del general Roberts en la segunda guerra anglo-afgana (1878-1880), o que el periodista viaja en ferrocarril a Marwar Junction para coger luego el enlace hasta Jodhpore (tramo que se inauguró en marzo de 1885). Kipling trabajó en un periódico de Lahore (capital del Punjab), *The Civil and Military Gazette*, entre 1882 y 1887, y en otro de Allahabad (capital de las antiguas Provincias Unidas), *The Pioneer*, entre 1887 y 1889⁸, profesión que coincide con la del perso-

⁷ Junto con «The Phantom 'Rickshaw», «My Own True Ghost Story» y «The Strange Ride of Morrowbie Jukes». Se trata del n.º 5 de la colección *Indian Railway Library* publicada por A.H. Wheeler & Co. en Allahabad, surgida por iniciativa del propio Kipling de cara a reunir fondos para regresar a Inglaterra recopilando en ediciones baratas (su propio padre, John Lockwood Kipling, diseñaba las portadas) escritos suyos ya aparecidos en publicaciones periódicas. Solo en 1888 salieron de la imprenta seis de estos libritos, que se vendían exclusivamente en las estaciones de ferrocarril por una rupia.

⁸ De hecho, según Charles Allen, Kipling escribió «The Man Who Would Be King» entre viaje y viaje, cuando ya trabajaba para *The Pioneer*, en el periodo comprendido entre julio y noviem-



naje-narrador, aunque por razones obvias existe un especial interés por ocultar su nombre y el de la ciudad en la que se halla la redacción de su diario, recurriendo en el caso de este último a un nombre ficticio: *The Backwoodsman*⁹.

Carnehan y Dravot despliegan una aparente misión civilizadora sobre Kafiristán en una especie de versión paródica de la dominación inglesa, aquejada de serios síntomas de cansancio a finales de la década de los ochenta¹⁰: Dravot adiestra un ejército y forma una logia integrada por los sacerdotes y los jefes locales auto-proclamándose como Gran Maestre, mientras Carnehan ayuda a los *kafirs*¹¹ a arar la tierra, sale con parte del ejército a controlar los poblados cercanos, los enseña a construir «rope-bridges across the ravines which cut up the country horrid» (Kipling 1890, 92)¹² y hace un largo y penoso viaje al país de Ghorband, en el otro extremo de Afganistán, «with forty men and twenty rifles, and sixty men carrying baskets of turquoises» (Kipling 1890, 92), para conseguir un armamento escaso y de mala calidad (rifles Martini hechos a mano que se fabrican en los talleres del emir de Kabul y revenden los soldados de uno de sus regimientos). Dravot se expresa con las siguientes palabras: «Kings we have been these months past» (Kipling 1890, 95), cuando justifica, ante las dudas de Carnehan y del jefe de los Bashkai (apodado por

bre de 1888 (Allen 2007, 277). El escritor habría concluido pues «The Man Who Would Be King» poco tiempo antes de la publicación del volumen recopilatorio, lo cual explica que fuese el único de los cuatro relatos que todavía permanecía inédito.

⁹ Este sustantivo designa en el inglés británico al habitante de un área alejada de la gran ciudad y de la vida moderna (*backwoods*) (Collins 2023), lo cual evidentemente resulta aplicable a las colonias.

¹⁰ Entre 1875 y 1894 se frenó en seco la expansión, bajó la tasa de crecimiento y la hegemonía mundial británica comenzó a verse amenazada (Fernández 2006, 270-271). Sullivan considera el efímero reinado de Carnehan y Dravot como una «seedy version of the British Raj» (Sullivan 1993, 100).

¹¹ *Kāfir* quiere decir «infel», y Kafiristán «Tierra de los infieles», en referencia a que la región permaneció refractaria al dominio musulmán hasta finales del siglo XIX, momento en el que su nombre pasó a ser Nuristán («Tierra de la luz»), denominación de la actual provincia de Afganistán. Curiosamente, en el relato el gentilicio aparece solo en una ocasión, cuando Carnehan le cuenta al *alter ego* de Kipling que abandonaron la caravana antes de Jagdallak y se cambiaron las ropas porque «the Kafirs didn't allow Mohammedans to talk to them» (Kipling 1890, 83).

¹² Antes Carnehan había relatado cómo cayeron de uno de estos puentes sobre el primer poblado, seguramente porque se rompió (Kipling 1890, 85), claro anticipo de la suerte que correrá Dravot (aunque el hecho de que el personaje esté perturbado nos hace dudar en todo momento sobre la veracidad de lo que cuenta: ¿será esa caída la misma que la final, que todo lo inunda?), y más adelante, entre los logros que Dravot echa en cara al consejo de sacerdotes para convencerlos de la necesidad de tomar esposa, el efímero rey menciona la reparación de los puentes (Kipling 1890, 96). Kipling da pues a entender que los indígenas hacían puentes de cuerda poco resistentes (la impericia subraya su naturaleza incivilizada). El oficial Henry G. Raverty explica en sus tempranas (y seguramente poco fiables) «Notes on Kāfiristan» (1859) que los *kafirs* construían puentes de cuerda empleando pelo de cabra (Raverty 1859, 326-327). Entre los numerosos estudios y mapas que Carnehan y Dravot consultan en la redacción del periódico del *alter ego* de Kipling figura uno de Raverty (sin precisarse su título) y la voz «Kāfiristán» en la novena edición de la *Enciclopedia Británica*, que menciona como rasgo distintivo de la región la abundancia de «hair-rope bridges swinging over torrents» (Yule 1881, 821).



ellos Billy Fish), amigo y consejero, su intención de tomar esposa¹³ y fundar una dinastía (el parlamento y la Corona tardaron más de doscientos cincuenta años en decidirse a coger las riendas de la India).

La huella colonizadora de los dos personajes se puede equiparar con la de la Compañía de las Indias Orientales sobre la India según la crítica de Burke¹⁴. Carnehan y Dravot son pues dos cazadores de recompensas que ejercen un colonialismo irresponsable carente de todo código moral, aspecto que se hace especialmente tangible en el contrato por el que renuncian a las mujeres y a la bebida hasta ser reyes de Kafiristán (firmado en la redacción con el *alter ego* de Kipling como testigo): «a magnificent example of elaborate form and insubstantial content, a ridiculous and mock-heroic statement of self-encouragement, and a revelation of the weaknesses that will cause their downfall» (Meyers 1968, 718)¹⁵. Los puentes de cuerda que levantan en Kafiristán son tremendamente efímeros y de un material endeble, a diferencia del inmenso puente construido sobre los sólidos pilares del poder militar y

¹³ La causa directa del fracaso de la empresa de los personajes, ya que la mordedura en la cara de la mujer que le entregan los sacerdotes para tal fin destapará su verdadera naturaleza mortal. En el relato se recurre a las Escrituras para advertir de los riesgos que entraña tal enlace, en concreto Carnehan hace referencia a Proverbios (31,3): «No gastes tu fuerza con las mujeres, ni tu vigor con las que destruyen a reyes»; y al oscuro pasaje del Génesis (6,1-4), en donde se alude a los «gigantes», una especie de titanes orientales fruto de la unión entre «los hijos de Dios» y «las hijas de los hombres». Probablemente el autor bíblico recoge una tradición indígena cananea sobre la hierogamia, aunque le imprime un sentido completamente nuevo: «el hombre que desafía a Dios, acercándose a él contra su voluntad, como había hecho el Prometeo griego al escalar el cielo, es arrojado por Dios a la mortalidad, a la miseria de las criaturas» (Ravasi 1992, 140).

¹⁴ De hecho los personajes inician su viaje como supuestos comerciantes (disfrazados de un sacerdote loco y su criado), para venderle molinetes al emir de Afganistán, como si se tratara de dos de los primeros representantes de la Compañía de las Indias Orientales (Pionke 2014, 345). Charles Allen llega a equiparar la ambición de Carnehan y Dravot con la del mismísimo Robert Clive, mientras la rebelión final de los *kafirs* tiene su trasunto en el Motín de los cipayos de 1857 (*Indian Mutiny*) (Allen 2007, 279-280). En este segundo caso las referencias presentes en el relato no pueden ser más explícitas: tras ser descubiertos, Dravot acusa a Carnehan de no haber sabido contralar a su ejército ni haberse percatado de que se preparaba una rebelión (*mutiny*), a continuación este se disculpa y admite: «This business is our Fifty-Seven» (Kipling 1890, 100).

¹⁵ Kipling se inspiró en aventureros reales de muy amplio espectro, como el mercenario norteamericano admirador de Alejandro Magno Josiah Harlan o el topógrafo William W. McNair, que atravesó la frontera disfrazado de médico musulmán acompañado de dos sirvientes, pero en el relato solo se menciona al rajá blanco de Sarawak, pequeño reino de la isla de Borneo que fue gobernado por la dinastía inglesa de los Brooke entre 1841 y 1946. Precisamente en 1888, el mismo año de la publicación del relato de Kipling, Charles Anthoni Johnson Brooke (Charles of Sarawak), sobrino del primer rajá James Brooke (James of Sarawak), aceptó convertir Sarawak en protectorado del Reino Unido. Dravot se refiere a este título en dos ocasiones. La primera en la redacción, a través del juego de palabras resultante de descomponer *Sarawak* y añadirle una «h» a la última sílaba (*whack* es un golpe fuerte), cuando explica sus planes al *alter ego* de Kipling: «We have slept over the notion half a year, and require to see Books and Atlases, and we have decided that there is only one place now in the world that two strong men can Sar-a-*whack*. They call it Kafiristan» (Kipling 1890, 75). La segunda justo antes de confesarle a Carnehan que quiere tomar una esposa: «Rajah Brooke will be a suckling to us» (Kipling 1890, 93).



la justicia de la alegoría de Stephen o del ficticio puente Kashi sobre el Ganges que aparece en «The Bridge-Builders». Incluso desde un punto de vista esencialmente práctico, la clave de su fracaso radica en la inexistencia de unas buenas comunicaciones terrestres (carreteras, vías de ferrocarril y puentes), pero también en la endeble comunicación establecida con los indígenas, a través de un mal uso de la masonería, otro «puente de cuerda», en este caso simbólico¹⁶.

De cualquier forma, la empresa de Carnehan y Dravot recrea a pequeña escala la expansión imperialista europea sobre los vacíos de los mapas occidentales (cuya edad dorada tuvo lugar entre 1870 y 1914), territorios todavía desconocidos o cartografiados como espacios ocupados por selvas, animales salvajes y seres infrahumanos o monstruosos. A una primera fase de exploración le seguían las de ocupación, delimitación de fronteras y articulación del territorio. El fundamento ideológico y moral del proceso lo hallamos en el capítulo cinco («De la propiedad») del *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil* (1690) de John Locke, cuando el padre del liberalismo explica cómo Dios entregó la tierra a los hombres para que la cercasen y la trabajasen, sacándola así de la barbarie; reside pues en la idea misma de que la propiedad es bienhechora para los hombres industriuosos que saben sacar partido de ella (evidentemente los habitantes de las colonias quedan fuera de esta categoría). A los surcos de la tierra les sucederían después las carreteras y las vías del ferrocarril, tanto para tener bien controlado el territorio y poder desplazar las tropas como para poder sacar las materias primas y desarrollar el comercio colonial, de acuerdo con el modelo civilizador romano. En el proceso de conquista y colonización de Kafiristán emerge de forma muy clara este trasfondo ideológico, suplantando los dos protagonistas, especialmente Dravot, a la figura de Dios durante la primera fase de la entrega de la tierra (la pareja de granujas encarna pues al ansiado mesías que tantas veces los indígenas identificaron con el hombre blanco):

Then [tras la victoria militar] he and Carnehan takes the big boss of each village by the arm and walks them down into the valley, and shows them how to scratch a line with a spear right down the valley, and gives each a sod of turf from both sides of the line. Then all the people comes down and shouts like the devil and all, and Dravot says— «Go and dig the land, and be fruitful and multiply», which they did, though they didn't understand (Kipling 1890, 86)¹⁷.

¹⁶ La «carta» que Carnehan envía a Dravot para comunicarle su victoria militar sobre un poblado es también una «carta de cuerda parlante» («a string-talk letter»), según el sistema que habían aprendido de un mendigo ciego del Punjab. El *alter ego* de Kipling aclara que se trata de un trozo de cuerda enrollado a un palito según un código propio que encierra una frase (Kipling 1890, 88).

¹⁷ La referencia al Génesis (1, 28) es muy clara: «Be fruitful, and multiply, and replenish the earth, and subdue it». Para esta y las siguientes citas bíblicas en lengua inglesa hemos recurrido a la versión patrocinada por el rey Jacobo I de Inglaterra y VI de Escocia (1611), conocida como *King James Bible, Authorized Version* o *Authorized King James Version (KJV)*. Era la versión más popular entre el protestantismo inglés incluyendo a los escritores en general, y la que manejaba Kipling.



Esta forma de organización se opone radicalmente a la de los estados nativos de la India, en manos de cientos de príncipes de etnias y religiones diversas a pesar de depender del imperio británico, descritos al inicio del relato por el *alter ego* de Kipling como los peores lugares del planeta: «Native States were created by Providence in order to supply picturesque scenery, tigers and tall-writing. They are the dark places of the earth, full of unimaginable cruelty; touching the Railway and the Telegraph on one side, and, on the other, the days of Harun-al-Raschid» (Kipling 1890, 69)¹⁸. No en vano la parte central de su descripción: «They are the dark places of the earth, full of unimaginable cruelty» alude de forma explícita al libro bíblico de los Salmos (74, 20)¹⁹, versículo que Joseph Conrad también pondrá en la boca de Marlow, aunque en una versión más abreviada, al inicio de su devastadora *The Heart of Darkness* (1899): «And this also», said Marlow suddenly, “has been one of the dark places of the earth”» (Conrad 1899, 195)²⁰.

Pero la obsesión por articular la barbarie y rellenar los vacíos de los mapas de los ingleses llegó a desbordar con mucho los territorios incorporados al imperio, tal y como lo demuestra el proyecto de la «Scientific Frontier», frontera artificial diseñada a partir de las técnicas y las estrategias de la ciencia militar moderna que Inglaterra intentó levantar entre Afganistán y la India con un doble objetivo: entablar relaciones amistosas con las tribus afganas, susceptibles de ser incorporadas al ejército británico, y responder a la amenaza rusa (Johnson 2003, 710-714). Esencialmente se

¹⁸ La referencia al califa abbasí está sin duda atravesada por su tópica encarnación del estilo de vida fastuoso de la corte de Bagdad a partir de su aparición en *Las mil y una noches*. El inciso aparece motivado por la confesión de Carnehan, que planea chantajear al rajá de uno de estos principados (de nombre inventado, Degumber) que mató a la viuda de su padre atiborrándola de pimienta roja, la colgó de una viga y le pegó con una zapatilla hasta que la mató. Evidentemente esta tópica visión *eurocéntrica* de los estados gobernados por nativos no era una novedad en la literatura occidental del siglo XIX. En los capítulos XII y XIII de *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (1873) Jules Verne introduce la preparación de un *suttee* clandestino (ceremonia india en la que la mujer es quemada junto a su recién fallecido esposo en una pira funeraria abolida por lord William Bentinck, gobernador general de la Compañía de las Indias Orientales, en 1829) que es frustrado por los protagonistas. Steven Spielberg recurre también a esta tópica visión, todavía más deformada, en su ya mencionado film-homenaje al universo *kiplingiano* *Indiana Jones y el templo maldito*. Memorable es la escena del suntuoso banquete cuyo menú incluye «delicatesen» tales como crías de serpiente vivas (*snake surprise*) o sorbete de sesos de mono (*chilled monkey brains*) que nada tienen que ver con la cocina india, esencialmente vegetariana.

¹⁹ «Have respect unto the covenant: for the dark places of the earth are full of the habitations of cruelty». Tradicionalmente se suele considerar que el Salmo 74 alude a la caída del reino de Judá bajo el yugo del imperio neobabilónico en el 587 a.C. El «pacto» que se menciona en el versículo 20 es la promesa de salvación que hizo Dios a su pueblo a cambio de obediencia y lealtad. Los «lugares tenebrosos» son aquellos relacionados con los enemigos de los judíos, en los que reinan la violencia y la opresión. Nuevamente desde la versión mesiánica impuesta por el colonialismo todos aquellos lugares que permanecen al margen de la supervisión europea (lo cual incluye también al cristianismo) son considerados como incivilizados.

²⁰ La expresión «the dark places of the earth» era común en el discurso religioso e imperialista del siglo XIX. J.H. Stape reproduce más de una treintena de citas que pudieron inspirar a Conrad (entre ellas la de Kipling) (Stape 2004, 144-161).





trató de lograr una perfecta organización logística que permitiera hacer llegar por ferrocarril las armas y los soldados que fueran necesarios en cada momento y lugar. Uno de sus ideólogos fue Frederick S. Roberts, militar que adquirió gran prestigio durante la segunda guerra anglo-afgana (1878-1880) y llegó a ser comandante en jefe de la India (1885-1893), incansable defensor de la mejora de las vías de transporte por encima de la construcción de fortificaciones: «There are no better civilizers than roads and railways; and although some of those recommended to be made may never be required for military purposes, they will be of the greatest assistance to the civil power in the administration of the country» (Roberts 1897, 408). No es pues un hecho baladí que Kipling haga constar en su relato de 1888 que Carnehan y Dravot sirvieron a sus órdenes. En la redacción del periódico, cuando explican sus planes al *alter ego* de Kipling antes de firmar el contrato, Dravot dice: «Up to Jagdallak, Peachey and me know the road. We was there with Roberts' Army» (Kipling 1890, 76). Ya en Kafiristán, antes de decidir tomar esposa para fundar una dinastía, Dravot hace descansar su anhelo de formar un imperio sobre la posibilidad de pacificar y adiestrar a las tribus de la zona (blancas, como los ingleses): «Two hundred and fifty thousand men, ready to cut in on Russia's right flank when she tries for India!» (Kipling 1890, 93).

El fatal error de pensar que ya se tiene sometido y conquistado un territorio, y lo que es más grave, colonizado, antes de haberlo articulado mínimamente, se llevará por delante la vida de los dos protagonistas. Dravot es despeñado desde un puente de cuerda, no sin antes conseguir el perdón de su compañero de fatigas: «I do», says Peachey. «Fully and freely do I forgive you, Dan» (Kipling 1890, 102). Peachy Talafierro Carnehan es crucificado entre dos pinos, aunque, como sobrevive, será puesto en libertad al día siguiente. Los *kafirs* creen que es un milagro y que es más dios que Dravot. La equiparación del personaje con la figura de Cristo es evidente, lo cual subraya su condición de falso mesías a la vez que condena el atrevimiento de los dos aventureros al atribuirse poderes divinos. Como todos los profetas (de Moisés a Mahoma), Cristo sirvió de puente entre los hombres y la divinidad. Según el Nuevo Testamento fue crucificado como rey de los judíos para alcanzar luego la condición de rey de todo el universo (*Christus Rex*). Por su parte, el maltrecho y lisiado Peachy Carnehan halla la fuerza necesaria para acometer su regreso a la India y contarle al *alter ego* de Kipling todo lo sucedido (fallecerá al día siguiente de revelar su mensaje²¹) en el recuerdo y la fe en su gran amigo Daniel Dravot, que incluso después de muerto lo acompaña y lo guía durante su largo viaje de un año de duración: «He never let go of Dan's hand, and he never let go of Dan's head. They gave it to him as a present in the temple, to remind him not to come again, and

²¹ Él mismo lo equipara con el Nuevo Testamento justo antes de iniciar la narración de los hechos: «It's true», said Carnehan, with a dry cackle, nursing his feet, which were wrapped in rags. «True as gospel. Kings we were, with crowns upon our heads—me and Dravot—poor Dan—oh, poor, poor Dan, that would never take advice, not though I begged of him!» (Kipling 1890, 82).

though the crown was pure gold, and Peachey was starving, never would Peachey sell the same» (Kipling 1890, 103)²².

Esta última parte del relato de Carnehan posee un carácter netamente fantástico y sobrenatural²³, entroncando directamente con la tradición romántica de Gustavo Adolfo Bécquer o Edgar Allan Poe, a pesar de que aquí el receptor de la historia del clásico personaje inculdo o perturbado, el *alter ego* de Kipling, contempla directamente la prueba irrefutable de que al menos el grueso de lo narrado debe ser cierto cuando Carnehan vacía sobre la mesa el saco que contiene la cabeza y la corona de Dravot. El estado de la primera se describe con cierto detalle: «the dried, withered head of Daniel Dravot! The morning sun that had long been paling the lamps struck the red beard and blind sunken eyes» (Kipling 1890, 103)²⁴ (fig. 3). Sin duda el frío contribuyó a frenar la fase colicuativa de su descomposición (el *alter ego* del escritor afirma que reconoce a Dravot a pesar de la deformación que ha sufrido su rostro), a mantenerla «viva» para que pudiera guiar a Carnehan y dar fe de la hazaña de los dos amigos; sin embargo, el intenso calor de la India contribuirá a borrar los rasgos faciales del personaje en poco tiempo, completándose la transformación de la cabeza en calavera. Carnehan sale a toda prisa del despacho, pero más tarde el periodista lo encuentra desfallecido y lo conduce a un asilo, donde muere al día siguiente. La pregunta de su encargado es muy significativa: «Is it true that he was half an hour bare-headed in the sun at mid-day?» (Kipling 1890, 104). Por su

²² Carnehan se siente tan unido a Dravot que cuando inicia el relato de los hechos en la redacción le confiesa al *alter ego* de Kipling: «There was a party called Peachey Taliaferro Carnehan that was with Dravot. Shall I tell you about him? He died out there in the cold. Slap from the bridge fell old Peachy, turning and twisting in the air like a penny paper whirligig that you can sell to the Amir— No; they was two for three ha'pence, those whirligigs, or I am much mistaken and woeful sore» (Kipling, 1890, 83-84). Nuevamente, hacia el final, justo antes de abordar la muerte de Dravot, dice: «But Peachey, Peachey Taliaferro, I tell you, Sir, in confidence as betwixt two friends, he lost his head, Sir. No, he didn't neither. The King lost his head, so he did, all along o' one of those cunning rope-bridges» (Kipling 1890, 102). Estos pasajes pueden servir para apoyar la hipótesis antes expuesta de que cuando Carnehan evoca su llegada al primer poblado diciendo que no cayeron del cielo sino de un puente de cuerda (Kipling 1890, 85) su mente está en realidad recuperando la imagen de la impactante muerte de Dravot.

²³ De hecho, tal y como se puede apreciar en el pasaje anterior, el personaje parece dar a entender que el fantasma de Dravot lo acompañó durante su viaje de regreso. Los espectros son el eje central de dos de los tres relatos que acompañan a «The Man Who Would Be King» en el n.º 5 de la popular colección *Indian Railway Library* («The Phantom 'Rickshaw» y «My Own True Ghost Story»), algo muy frecuente en las narraciones victorianas.

²⁴ La obsesión por conservar partes del cuerpo de los fallecidos a modo de reliquia, como forma de mantener vivo el vínculo con los seres queridos, es característico de la sensibilidad romántica. Uno de los casos más célebres fue el del corazón del poeta Percy B. Shelley, que se ahogó en 1822 y fue incinerado en la misma playa por iniciativa de su amigo Edward John Trelawny, que inicialmente quiso quedarse con la víscera en cuestión y entregar a su viuda, la célebre escritora Mary Wollstonecraft Shelley, solo las cenizas. Finalmente, la autora de *Frankenstein* recibió el corazón de su marido y lo mantuvo siempre consigo (envuelto en seda y guardado en su escritorio). La víscera recibiría definitivamente sepultura en 1889, junto con los restos del hijo de la pareja, Percy Florence Shelley, al año siguiente de la publicación de «The Man Who Would Be King».





Fig. 3. Detalle del grabado del artista escocés William Strang «The Man Who Would Be King» n.º 2: *Illustration to Rudyard Kipling's Short Stories*, 1900. Scottish National Gallery of Modern Art.

parte, el *alter ego* de Kipling se interesa por el saco, que ha desaparecido. El sol de la India ha terminado con las dos cabezas simultáneamente (recordemos que Carnehan había insistido en dos ocasiones en que perdió su cabeza al mismo tiempo que Dravot), como si lo fantástico acontecido en tierras ignotas no soportara la luz del conocimiento (de las tierras conocidas y articuladas por los ingleses).

La escabrosa e impactante imagen de la cabeza coronada de Dravot sobre la mesa del despacho de la redacción, que formalmente podría vincularse con un *memento mori* o una *vanitas*²⁵, resulta en realidad totalmente incompatible con esta iconografía (cuyo mensaje es «recuerda que morirás»), funcionando, muy al contrario, como una afirmación de que la dignidad no depende del éxito ni del fracaso mundanos, sino de la amistad (la hermandad), que puede prolongar la vida más allá de la muerte («recuerda que vivirás»)²⁶.

²⁵ El tema del *memento mori* tiene su origen en la costumbre de que un esclavo le recordase las limitaciones de sus hazañas a los generales victoriosos durante su desfile de entrada en Roma, según Tertuliano con la frase: «Respice post te! Hominem te esse memento!» (*Apologético*, 33). La misma idea aparece en la tradición judeocristiana muy bien sintetizada en el Eclesiastés (12, 5-8): «Porque el hombre va a su morada eterna, y merodean por las calles las plañideras. Antes de que se rompa el hilo de plata, y se destroce la lámpara de oro, se quiebre el cántaro en la fuente, y se precipite la polea en el pozo; antes que vuelva el polvo a la tierra de donde vino, y el espíritu vuelva a Dios, que lo dio. Vanidad de vanidades, dice Qohélet, todo es vanidad».

²⁶ Kipling toma la siguiente cita como excusa para dar comienzo a su historia: «Brother to a Prince and fellow to a beggar if he be found worthy» (Kipling 1890, 66). En su poema «Banquet Night», publicado por primera vez en *Debts and Credits* (1926), aparece una versión más extensa

Los tres personajes principales del relato son masones, tal y como queda claro durante el primer encuentro entre Carnehan y el *alter ego* de Kipling en el tren, cuando el primero le pide el favor al segundo de trasladarle un mensaje al tercero, Dravot, ocho días después, lo que lo involucra de lleno en la historia:

«I ask you as a stranger—going to the West». He said with emphasis.

«Where have *you* come from?» said I.

«From the East», said he, «and I am hoping that you will give him the message on the square—for the sake of my mother as well as your own» (Kipling 1890, 68).

Posteriormente los tres firman el contrato en la redacción del periódico, y antes de partir, Dravot le pide a su «hermano», el *alter ego* de Kipling, un recuerdo de su amabilidad, ofreciéndole la mitad de su futuro reino por la ayuda prestada. El periodista le regala el amuleto en forma de compás de la cadena de su reloj (Kipling 1890, 80)²⁷. Como ya se ha mencionado, una vez en Kafiristán, Carnehan y Dravot hacen un mal uso de la masonería, especialmente el segundo, ya que se aprovechan de que los jefes y los sacerdotes forman una logia muy parecida a las inglesas, incluso tienen grabados símbolos en las rocas y conocen diferentes tipos de apretones de manos (*handshakes*)²⁸, pero desconocen los rituales del «Tercer Grado» (*Third Degree*), para embaucarlos y hacerles creer que son «Gods and sons of Alexander, and Past Grand-Masters in the Craft, and was come to make Kafiristan a country where every man should eat in peace and drink in quiet, and specially obey us» (Kipling 1890, 90). Dravot emplea mal el compás (la ciencia del cielo, la espiritualidad), lo cual lo conduce al desastre y a la muerte. Pero el momento de su final, la imagen esencial de su ejecución en el puente de cuerda, aun funcionando como la perfecta iconografía del fracaso de la empresa colonial, pone también en escena la rehabilitación de su dignidad como hermano de la Orden. Veamos cómo.

que emana del mismísimo rey Salomón. No debemos olvidar que la divisa masónica por excelencia es «Libertad, igualdad y fraternidad».

²⁷ Gran parte de los símbolos que utiliza la masonería son herramientas de construcción (compás, escuadra, nivel, plomada). No debemos olvidar que «masón» proviene del francés *maçon* y quiere decir albañil, constructor. En inglés *mason* tiene el mismo significado. El compás alude al Dios arquitecto, como el triángulo con el ojo que todo lo ve. La figura del triángulo o de la pirámide ha funcionado además como puente entre los hombres y la divinidad desde tiempos remotos (al igual que el arco iris), ya sea por afinidad con elementos naturales, como el Monte Sinaí, del que se valió Moisés para llegar a Yahvé (Éxodo 19, 20), como por su identificación con diferentes estructuras arquitectónicas durante la Edad Antigua, como los zigurats de Mesopotamia o las pirámides de Egipto: «Ambos son la manifestación de un poder dirigente dominante y la expresión y símbolo del contacto establecido —hasta donde fue humanamente posible— con las fuerzas sobrehumanas» (Giedion 1992, 224).

²⁸ El apretón de manos especial funciona en la masonería como un acto simbólico que se emplea para que sus miembros puedan reconocerse sin recurrir a las palabras. Es un acto que anula la jerarquía social pero también señala el estatus interno de cada miembro y el compromiso entre todos ellos, lo cual dio lugar a las acusaciones de favoritismo y corrupción masónicas (Corfield 2024, 16).



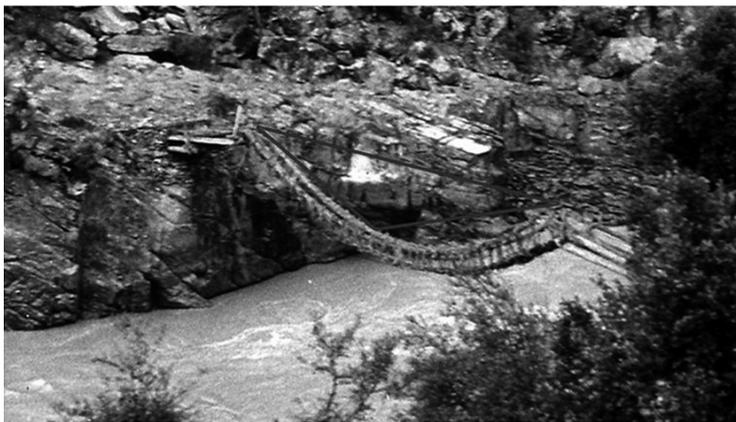


Fig. 4. El triángulo isósceles invertido sobre la vista de un puente de cuerda afgano para peatones en el valle de Yarkhun (1935). Elaboración propia a partir de la fotografía n.º 191 de la colección Deutsche Hindukusch-Expedition 1935. Phototheca Afghánica.

Primero el personaje maldice a los *kafirs* y les pregunta retóricamente «D'you suppose I can't die like a gentleman?», en segundo lugar pide perdón a su amigo, que se lo concede «fully and freely», y en tercer lugar le da un apretón de manos («Shake hands, Peachey»). Por último camina justo hasta el centro del puente colgante, el vértice inferior de un triángulo isósceles invertido, o una escuadra, objeto que aparece bajo el compás en el emblema más conocido de la masonería (los otros dos vértices estarían en el comienzo y en el final del puente), y grita: «Cut, you beggars» (Kipling 1890, 102) (fig. 4). La escuadra representa la ciencia de la tierra, la virtud, que el personaje terminará de recuperar en su caída (es la figura complementaria del compás). Si el triángulo con uno de sus vértices hacia arriba, la pirámide o el montículo, es la encarnación de la divinidad o del contacto con ella, el triángulo invertido alude en cambio a aspectos terrestres y humanos: es la esquematización geométrica de la caverna o la cueva, del corazón y del Santo Grial, que contiene el «licor de la inmortalidad», recogido del cuerpo de Cristo por José de Arimatea (Guénon 1995, 166-167 y 322-323). Así, cuando los *kafirs* cortan las cuerdas del puente, rompen el hilo que une a Dravot con la vida terrenal, pero no pueden cortar los que lo vinculan con Carnehan y con el *alter ego* de Kipling, que escuchará la historia de la boca del anterior y la inmortalizará al ponerla por escrito. Es por tanto el triángulo formado por los tres personajes lo que proporciona la inmortalidad a Dravot²⁹. Recordemos

²⁹ En última instancia Carnehan, Dravot y el periodista aparecen unidos al Kipling de carne y hueso por unos hilos invisibles, como si de marionetas o de títeres se tratara, tal y como se refleja en el grabado del artista escocés William Strang «Kipling with Puppets» (1900), que servirá de frontispicio a innumerables ediciones de los relatos del escritor británico.



Fig. 5. Anuncio propagandístico del gobierno indio «One Country, One People». *India: A Reference Annual 1953*. Delhi: Ministry of Information and Broadcasting, 1953.

que según Guéron el vocablo más antiguo para designar «puente» (*sétu*) quiere decir «vínculo», que el «hilo» o la «cuerda» es su material primigenio y que el puente marca el paso del mundo de la muerte al mundo de la inmortalidad³⁰.

La prosa de Kipling y los puentes británicos en la India resultarían pues tan imperecederos como los versos de Horacio y los puentes romanos, ajustadas sinécdoques de un modelo civilizador y de civilización (la dominación colonial británica) que tuvo en todo momento como referente ese otro modelo al que representan tan dignamente los anteriores (la romanización). El protagonismo alcanzado por las obras de ingeniería a partir de la década de los cincuenta del siglo xx en una República de la India plenamente soberana, aunque integrada en la Commonwealth, resulta una muestra muy palpable de la permanencia del legado colonial británico, reconvertido ahora en emblema de la cooperación y el sacrificio colectivo. Así, en un anuncio del gobierno de 1953 encabezado por el eslogan «One Country, One People. Together They Work» se dice que el lenguaje del trabajo es lo que une a todos los habitantes de la India, por encima de sus diferencias de credo, etnia o lengua; y como ejemplo se muestra la imagen de un obrero junto a un enorme puente en construcción (Vittorini 2006, 166-167) (fig. 5). Simbólicamente, estas obras de ingeniería consistieron, en no pocas ocasiones, en la puesta al día y el

³⁰ En la masonería el triángulo y el número tres son la base de todo. Los oficios trabajan de tres en tres, y la divisa antes citada es también una trilogía: «Libertad, igualdad y fraternidad». La cuerda también juega un importante papel, simbolizando esencialmente las ideas de unión y protección, como en los rituales *cabl-tow* de la masonería operativa inglesa o en la «cadena de unión», cordel de doce nudos que hacen referencia a los signos del zodiaco (Guéron 1995, 290-291).



mantenimiento de los enormes y robustos puentes levantados y remodelados bajo el dominio británico, a pesar de que algunos de los más emblemáticos habían quedado en territorio pakistaní después de 1947, como el Lansdowne y el Empress Bridge. El trabajo práctico alabado por Kipling se convirtió pues en la base del progreso económico del nuevo estado, mientras el puente, que en su día sirvió a los indios para iniciar el tránsito de la barbarie a la civilización según la alegoría de Stephen, figura ahora como el nexo de unión entre todos ellos.

Una unión por encima de las diferencias culturales para alcanzar la máxima prosperidad que es también el fundamento de la Commonwealth, comunidad de estados soberanos conectados entre sí por el «puente» del legado colonial británico. Aunque evidentemente este espíritu solidario no triunfó en todas las ocasiones: uno de los casos más dramáticos fue el *apartheid* en Sudáfrica, que daría lugar en 1961 a la célebre sentencia del político australiano (primer ministro entre 1975 y 1983) Malcolm Fraser, en la que equipara la Commonwealth con un puente: «I regard the Commonwealth as a bridge between the people of different races and colours, and we must try to maintain this bridge» (Fraser y Simons 2010, 490).

EL PUENTE EN *EL HOMBRE QUE PUDO REINAR* (1975)

Algunos críticos han insistido en que la diferencia sustancial entre el relato de Kipling y la película de Huston radica en la sustitución del trasfondo ideológico o civilizador de los protagonistas literarios por el vacío enriquecimiento y la acumulación desmedida de poder de sus remedos fílmicos, fruto de la diferente consideración del imperialismo a finales del siglo XIX (momento de su apogeo) y en el último tercio del siglo XX (cuando había sido reemplazado por el neocolonialismo, o dependencia económica de los nuevos estados de sus antiguas metrópolis). En palabras de Carlos F. Heredero:

Lo que Huston se entrega a dejar claro son las razones fundamentales que mueven a sus dos protagonistas (al establecimiento imperial) para su actuación: de todas las correrías que llevan a cabo, sólo las riquezas (la dominación económica) les interesan, aunque no sean éstas, sino el abuso de poder (la corrupción del poder político) lo que origine su caída. Estamos en el reverso de la óptica complaciente hacia el colonialismo de Rudyard Kipling, autor al que, incorporado por Christopher Plummer, Huston hace aparecer con enorme respeto, al comienzo y al final de una narración estructurada como un largo flash-back (Heredero 1984, 170).

En realidad, es muy poca la distancia que separa a los granujas literarios de los personajes encarnados por Michael Caine y Sean Connery, ya que, como se ha aclarado en el apartado anterior, el objetivo de Kipling en su relato no era otro que el de criticar los excesos del imperialismo, en especial la mala praxis colonialista, equiparando a Carnehan y Dravot con los desaprensivos embaucadores de la Compañía de las Indias Orientales. Es cierto que esta crítica pierde gran parte de su sentido si se desplaza de finales del siglo XIX, cuando los colonizadores eran vis-



tos como los grandes benefactores que llevaban el progreso a los pueblos atrasados («leyenda rosa»), al último tercio del siglo siguiente, cuando el colonialismo era ya exclusivamente identificado con la explotación descarnada («leyenda negra»). Pero también lo es que este desplazamiento aparece atenuado por los intereses y las preferencias del cineasta que adaptó el relato de Kipling, ya que Huston estableció un temprano contacto (en la niñez) con la producción literaria del escritor británico, revisándola de forma constante a lo largo de toda su vida, lo cual favoreció su interiorización, tanto desde un punto de vista literario como ideológico. Según confiesa en sus memorias:

Kipling siempre ha sido denunciado como un imperialista a ultranza debido a sus puntos de vista nacionalista [sic] durante la guerra de los bóers. Sin embargo, siempre me ha parecido que la versión de Kipling del imperialismo no carecía de un valor de redención, especialmente en un país como la India, donde, antes de la llegada de los ingleses, la mayor parte de la población eran esclavos de un puñado de príncipes guerreros. La India es hoy día [la primera edición de las memorias es de 1980] una democracia –débil quizá, pero democracia al fin y al cabo– con una clase cada vez más educada y formada. Es interesante especular sobre si este desarrollo habría ocurrido y cuándo, en ausencia del feo rostro del imperialismo (Huston 1998, 454-455).

La primera vez que el cineasta pensó en adaptar «The Man Who Would Be King» fue tras el estreno de *La reina de África* (*The African Queen*, 1951), también ambientada en el contexto del colonialismo (al inicio de la I Guerra Mundial)³¹, aunque no fue hasta 1956, tras terminar *Moby Dick*, cuando intentó poner en marcha la producción, con Humphrey Bogart y Clark Gable como protagonistas, pero la enfermedad y la muerte del primero lo obligó a aplazar el proyecto³². En 1960, durante el rodaje de *Vidas rebeldes* (*The Misfits*), Gable quiso retomarlo, pero también murió. Finalmente, en 1973, tras *El hombre de Mackintosh* (*The Mackintosh Man*), el productor John Foreman, responsable también de la exitosa *Dos hombres y un destino* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), animó a Huston a filmar la película, sugiriendo a la pareja formada por Paul Newman y Robert Redford como protagonistas. John Huston y Gladys Hill escribieron un guion y se lo enviaron a Newman, que quedó encantado con el texto, pero apuntó que los protagonistas tenían que ser ingleses: «¡Por el amor de Dios, John, consigue a Connery y Caine!» (Huston 1998, 455 y 462-463)³³.

³¹ Adaptación de la novela homónima de C.S. Foster publicada en 1935.

³² El interés de Huston por el cine de aventuras coloniales dio lugar entonces a *Las raíces del cielo* (*The Roots of Heaven*, 1958), sobre un francés, Morel, que en los años cincuenta del siglo xx emprende una campaña contra el exterminio de elefantes en el África ecuatorial francesa, adaptación de la novela homónima de Romain Gary publicada en 1956.

³³ No en vano las dos películas protagonizadas por el tándem Newman/Redford, *Dos hombres y un destino* y *El golpe* (*The Sting*, George Roy Hill, 1972), junto con *El hombre que pudo reinar*, que finalmente lo fue por el tándem Connery/Caine, prefiguran de forma muy clara los rasgos



Hill y Huston consideraron que era necesario explicitar la identidad del periodista (ahora Rudyard Kipling, con todas sus letras) y la de la ciudad en la que se encuentra su redacción (Lahore), aunque mantuvieron una denominación ficticia para el periódico: *The Northern Star*³⁴. Además, alteraron considerablemente la estructura narrativa del texto literario para que su película resultara más efectista e impactante: comenzaron la narración cuando Carnehan regresa maltrecho de Kafiristán concibiendo la práctica totalidad del film como un inmenso *flashback* que se abre con el primer encuentro entre Carnehan y Kipling y se cierra con la muerte de Dravot. Esta decisión provocó la desaparición de la figura del narrador principal del relato literario (el *alter ego* de Kipling) en favor del narrador cinematográfico característico de la focalización cero, que se alterna y se confunde con el narrador secundario, Carnehan. En cualquier caso, Hill y Huston subrayan el momento a partir del cual este personaje empieza a narrar lo sucedido a Kipling a través de la introducción de su *voice over* (cuando, acompañado de Dravot, atraviesa el paso Khyber), que reaparecerá en varias ocasiones, aunque, como ha apuntado Brill, en todo momento prevalece la focalización cero: «The information for most of the story comes from Peachy, but the camera nonetheless maintains a point of view separate from his. The «third-person» visual perspective of Huston's film thus puts another frame around both Peachy and Kipling, the character to whom he tells his story» (Brill 1997, 34).

Hemos dividido *El hombre que pudo reinar* en seis partes para facilitar su análisis: prólogo, que se desarrolla en el mercado de Lahore (1); regreso de Carnehan a la redacción de *The Northern Star* (2); dentro del *flashback* tienen lugar la presentación de los personajes (3), el viaje de la India a Kafiristán (4) y el desarrollo infructuoso de la empresa colonizadora (5); por último, la acción se desplaza de nuevo a la redacción y Carnehan deja la cabeza coronada de Dravot (6), momento en el que, a diferencia del texto literario, concluye la película.

En el prólogo se presentan unas escenas acompañadas de música tradicional india que supuestamente reflejan las actividades propias del mercado de Lahore a finales del siglo XIX (un hombre hipnotiza a una cobra, otro se mete dos escorpiones en la boca, una mujer bebe agua hirviendo, un niño se acerca dos serpientes a la cara), de una clara vocación propagandística muy acorde con el espíritu *kiplingiano* (a pesar de no tener equivalente exacto en el relato literario), cuyo mensaje se puede glosar en las siguientes palabras: unas gentes que se comportan así a pesar de la intensa labor civilizadora desplegada por los ingleses en la India nunca podrán ser plenamente autónomas.

esenciales del *buddy film* de los ochenta, subgénero centrado en presentar las bondades de la camaradería entre dos protagonistas masculinos de características físicas y psicológicas opuestas pero que resultan complementarias.

³⁴ Paradójicamente, como suele ser habitual en el cine, problemas diversos conducirían finalmente a que el país seleccionado para el rodaje, tanto de los escenarios de la India como de los de Kafiristán, fuera Marruecos, lo cual pondría a prueba la habilidad del genial director artístico francés Alexandre Trauner.

Justo a continuación se introducen los créditos sobreimpresos en negro acompañados de la música de «The Minstrel Boy», canción patriótica irlandesa que alude al pasado glorioso del pueblo irlandés y a su lucha por la libertad (fue escrita por Thomas Moore en homenaje a los caídos en la revolución de 1798): un mundo de arpas, bardos y espadas que se sitúa en las antípodas de los personajes, los bichos y los útiles del mercado (incluyendo los instrumentos musicales que tocan algunos indígenas), pero que prepara al espectador para contemplar una película de aventuras coloniales a la antigua usanza, tal y como explicitan las frases promocionales de *El hombre que pudo reinar*: «Long Live Adventure... and Adventurers!» y «Adventure in all its glory!», presentes en la parte superior de unos carteles con la imagen bien visible de Dravot y Carnehan agarrando sendos rifles. De hecho, «The Minstrel Boy» funciona como el auténtico *leitmotiv* musical de la película, reapareciendo en diversas ocasiones tanto en forma de música incidental como diegética (acompañado de la letra de una marcha militar en la boca de Dravot e interpretado por el ejército *kafiri*³⁵ comandado por los protagonistas), identificándose con el heroico espíritu (colonial) británico y contribuyendo por tanto a ennoblecer las acciones, casi siempre nada nobles, de unos personajes de muy dudosa reputación.

Hacia el final de los créditos, a través de un fundido encadenado, se introduce un plano general de Carnehan cojeando hacia la redacción de *The Northern Star* y «The Minstrel Boy» es reemplazada por una exótica melodía que genera el clima de misterio apropiado para el reencuentro entre el maltrecho superviviente de la aventura afgana y Kipling. Justo antes de ser interpelado por su misterioso visitante, este escribe concentrado en su escritorio los cuatro primeros versos de su poema «The Ballad of Boh Da Thone», publicado por primera vez en *Week's News* el 1 de septiembre de 1888:

Boh Da Thone was a warrior bold:
His sword and his rifle were bossed with gold,
And the Peacock Banner his henchmen bore
Was stiff with bullion, but stiffer with gore.

Entonces de la pluma de Kipling se desprende una gota de tinta, clara metáfora de la sangre derramada de Carnehan y Dravot, que ya han fracasado en su empeño por hacerse con el oro y las riquezas de Kafiristán (precisamente en el último verso se equipara la dureza del oro con la de la violencia o los hechos sangrientos)³⁶, aunque evidentemente el personaje del escritor todavía lo desconoce

³⁵ En la película, tanto en la versión original como en el doblaje español, se emplea la variante *kafiri* en lugar de *kafir*. En una ocasión, el *ghurka* Machendra Bahadur Gurung (Saeed Jaffrey), apodado por su regimiento Billy Fish, emplea la perífrasis *Kafiristan People* que se vierte al castellano como «kafiristanos».

³⁶ «The Ballad of Boh Da Thone» narra la historia de un célebre criminal birmano (Boh Da Thone), líder de una banda de ladrones y asesinos, perseguido por la compañía de soldados irlandeses del capitán O'Neil, que cuando cae herido exclama: «I'd give a hundred to look at his head». Pero O'Neil es apartado de esta misión y se casa. Entonces un empleado bengalí mata accidentalmente a



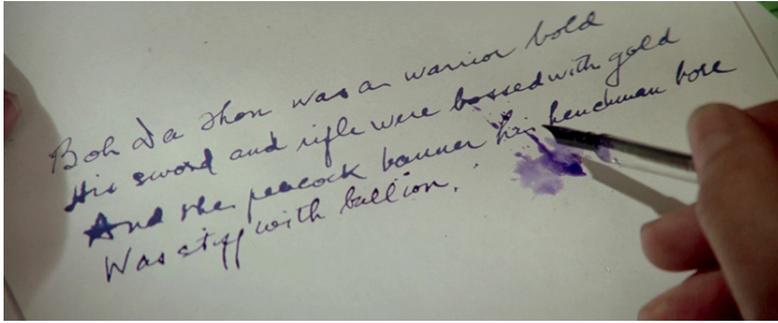


Fig. 6. La mancha de tinta sobre el pliego de Kipling (todos los fotogramas son capturas realizadas por el autor).

(fig. 6). Se trata de un guiño de carácter jocoso muy propio del estilo de Huston³⁷ con el que el cineasta se sitúa en la estructura de conocimiento por encima del Kipling encarnado por un excesivamente maduro Christopher Plummer (con más de 45 años, el doble de la edad del escritor británico en 1888). Sin embargo,

Boh Da Thone y envía su cabeza al capitán para reclamarle las cien rupias que una vez ofreció por poder mirarlo a los ojos. El criminal birmano corre pues la misma suerte que Dravot, y en ambos casos sus cabezas son empleadas para dar fe de su identidad. Gladys Hill y John Huston introdujeron en su guion otras referencias a obras de Kipling que solo a veces son desveladas y no siempre se muestran explícitamente en la pantalla, como la aparición del soldado Mulvaney (Paul Antrim) en el paso Khyber, personaje presente en *Plain Tales from the Hills* (1888) y *Soldiers Three* (1888), o la identificación del *ghurka* Billy Fish con un perro, tal y como Kipling hace en «The Drums Fore and Aft», relato incluido en *Wee Willie Winkie and Other Child Stories* (1889) (Glance 2017, 95-96).

³⁷ Veamos solo un par de ejemplos más. En una escena de *Fat City, ciudad dorada* (*Fat City*, 1972), con guion de Leonard Gardner a partir de su novela homónima de 1969, asistimos a la discusión entre dos entrenadores de boxeo: Ruben (Nicholas Colasanto) asegura entusiasmado que la sangre del joven y prometedor Ernie (Jeff Bridges), su actual protegido, es densa como la gelatina y de color negro, mientras Babe (Art Aragon) recuerda que Chavez tenía la orina tan transparente como el agua potable. Por corte neto se pasa a una escena nocturna exterior: Ernie y su novia se encuentran dentro del coche de él (acaban de hacer el amor) mientras fuera está diluviando (agua transparente) y el terreno se halla encharcado (de barro oscuro y denso). El púgil se ve obligado a salir para empujar porque el vehículo se ha quedado encallado pero resbala y se pone perdido. Todo parece presagiar su incierto futuro como boxeador. Nótese además cómo nuevamente se recurre a la identificación de la sangre con otra sustancia, en este caso el barro. En *El tesoro de Sierra Madre*, con guion de John Huston y B. Traven a partir de la novela homónima de este último publicada en 1927, el comentario jocoso del cineasta a costa de sus personajes incluye su propia presencia física en la diégesis (sin acreditar) a través del acaudalado norteamericano de traje blanco que transita las calles de Tampico (México) y da limosna tres veces en un mismo día al vagabundo en busca de fortuna, también norteamericano, interpretado por Humphrey Bogart. La tercera vez Huston increpa al mendigo diciéndole que a partir de ahora tendrá que buscarse la vida sin contar con su ayuda (aunque le dobla la limosna), contribuyendo así a que la narración prospere (y comience la aventura).

este desplante se reconduce inmediatamente hacia el profundo reconocimiento de Kipling como la fuente primaria de toda la narración en lo que podríamos muy bien considerar una ajustada trasposición cinematográfica del ya mencionado grabado del artista escocés William Strang «Kipling with Puppets» (1900): la violenta agitación del folio con los cuatro primeros versos de «The Ballad of Boh Da Thone» por una oportuna corriente de aire desencadena la entrada en escena de Carnehan como si el personaje saliese literalmente del papel escrito a pluma. Su maltrecha y deformada figura tarda en abandonar por completo la penumbra para hacerse del todo visible, es más, su aparición va incluso precedida de la sombra que proyecta su cuerpo en la pared (referencia implícita a la naturaleza del espectáculo cinematográfico).

Este segmento expresa de forma muy condensada, ya en los primeros minutos de la película, el alto grado de interiorización del universo *kiplingiano* por parte de Huston, su *autoridad* basada en una larga y dilatada destilación de los textos literarios. Si bien el escritor británico proporciona el universo ficcional, en la articulación del guion cinematográfico quien manda es Huston: por eso él y Gladys Hill decidieron alterar el orden en que se suceden los acontecimientos, literalmente *adelantar* al principio algo que en el relato literario sucedía en otro momento, así como reemplazar al *alter ego* de Kipling por el auténtico Kipling y arrebatarle la función de narrador.

En esta segunda parte de la película (regreso de Carnehan a la redacción de *The Northern Star*), y también en la tercera (presentación de los personajes), aparecen de forma explícita, al igual que en el *hipotexto* literario, las huellas positivas de la colonización: cómo los británicos llenaron el vacío de barbarie articulando el territorio de la India a través del desarrollo de los medios de comunicación (*The Northern Star*) y, sobre todo, de transporte (el ferrocarril). De hecho, simbólicamente Carnehan cuenta su historia a Kipling en la redacción de un periódico, el mismo lugar en el que este seguramente la convirtió en relato, instalaciones que también contienen la maquinaria que hace posible la difusión de la prensa escrita, prefiguración de la impresión y tirada del volumen recopilatorio de relatos en el que apareció «The Man Who Would Be King». Igualmente, Kipling y Carnehan se conocen gracias a la existencia de una densa red de ferrocarriles que mantiene bien conectado el noroeste de la India. Aunque no aparece ningún puente, la redacción y el ferrocarril comparten con el primero su capacidad para conectar dos puntos salvando el obstáculo o los obstáculos que los separan (a unos emisores con unos receptores y a dos localizaciones geográficas respectivamente), funcionando como claras metáforas o sinécdoques suyas (el ferrocarril incluye incluso la existencia de la infraestructura en cuestión).

La cuarta parte, el viaje hasta Kafiristán, con poca presencia en el texto literario, es transformado por los guionistas en una auténtica epopeya equiparable a las de los grandes exploradores como Livingstone, ya que Carnehan y Dravot deben superar accidentes (nunca mejor dicho) del relieve tales como el río Push-tukan (inventado por Hill y Huston) y, sobre todo, la cordillera del Hindú Kush. En ambos episodios los protagonistas aparecen minimizados por las sublimes fuerzas de la naturaleza (según la estética del romanticismo), especialmente frente a la



fiereza del Hindú Kush, de la que casi no consiguen salir con vida³⁸. La completa desaparición del elemento humano define pues estos escenarios naturales como un tercer espacio alternativo a la India colonizada y al Kafiristán incivilizado (Codell 2010, 41-42).

El Hindú Kush aparece descrito de forma muy sintética y efectiva a través de una sucesión de estridentes choques de platillos y redobles de tambor sincronizados con planos de corta duración de los picos de la cordillera. La irrupción de la *voice over* narradora de Carnehan precede a este montaje sincopado: «So we starts forward into those bitter cold mountain parts and never a path broader than the back of your hand». Tras su cese, esta termina de perfilar el verdadero sentido del Hindú Kush al identificarlo con el fragor de la batalla en la que se encuentran inmersas las montañas permanentemente; mientras vemos a los protagonistas tomados en un plano general: «The mountains was tall and white like wild rams, they was always fighting, so you couldn't sleep for the din of their fighting»³⁹. A continuación, reaparece el montaje sincopado para terminar siendo absorbidos los aventureros por el sublime paisaje en un plano de gran angular netamente impresionista. Vamos a detenernos en este punto porque coincide con la primera aparición de un puente en la película, aunque se trata de un puente natural que solo puede asimilarse con las infraestructuras humanas en un sentido figurado o simbólico, a pesar de que, como enseguida tendremos ocasión de comprobar, Carnehan emplea el sustantivo *bridge* para designarlo.

Dravot camina agarrado a una mula (pronto la nieve lo cegará por completo) mientras entona los primeros versos del himno «The Son of God Goes Forth to War» (Reginald Heber, 1812) con la melodía de «The Minstrel Boy» (la misma canción que entonará momentos antes de su muerte):

The Son of God goes forth to war,
a kingly crown to gain;
His blood-red banner streams afar!
Who follows in His train?

Los versos adelantan parte de la trama de la película: la letra dice que el hijo de Dios va a luchar para conquistar una corona real, en alusión a Jesucristo⁴⁰,

³⁸ Según Ibn Battuta, viajero musulmán del siglo XIV, el nombre de la cordillera quiere decir «Asesino hindú» (*Hindoo slayer*), debido a que muchos de los esclavos indios morían al atravesarla de camino al Turkestan (Lee 1829, 97-98).

³⁹ Evidentemente esta poética caracterización del Hindú Kush está tomada del texto literario (Kipling 1890, 83-84).

⁴⁰ Con ello se alude a la identificación entre la labor de Cristo y la de sus seguidores, en este caso los europeos que se lanzaron a colonizar oscuros territorios ajenos a la fe, es decir, a la imposibilidad de llevar a cabo la misión civilizadora al margen del cristianismo, aspecto que, como ya hemos comprobado resulta recurrente en el texto *kiplingiano*. De hecho, «The Son of God Goes Forth to War» fue escrito para conmemorar el día de San Esteban (26 de diciembre), primer mártir que derramó su sangre por proclamar su fe en Jesucristo.





Fig. 7. Carnehan y Dravot atraviesan el puente de hielo.

y Dravot será confundido con el hijo de un dios pagano y coronado rey de Kafiristán⁴¹. Carnehan le advierte del peligro de provocar un alud, pero su amigo le contesta desafiante: «If a king can't sing, it ain't worth being King», y sigue cantando. Los aventureros atraviesan un puente de hielo (fig. 7) y se topan con dos enormes efigies protectoras que señalan el inicio de Kafiristán. Siguiendo el consejo de Dravot, Carnehan dispara para comprobar si los gigantes son humanos, pero los tiros provocan la caída del paso natural:

Dravot: What was that?

Carnehan: Our bridges have been burnt, so to speak.

Dravot: What do you mean?

Carnehan: The one we just crossed isn't there no longer.

La popular frase hecha británica a la que recurre Carnehan «Our bridges have been burnt» evoca el simbolismo del puente como transición de un estado a otro: «If you burn your bridges, you do something which forces you to continue with a particular course of action, and makes it impossible for you to return to an earlier situation or relationship»⁴². La frase expresa de forma muy ajustada una filosofía de

⁴¹ En el relato de Kipling estos versos aparecen en otra ubicación bien distinta, lo cual hace que funcionen como balance en lugar de como premonición: Carnehan los entona cuando sufre una insolación, tras haber abandonado ya la redacción del periodista, en el epílogo que, como ya adelantamos, Huston no incluyó en su película. Seguramente por ello el escritor británico reemplazó la palabra «God» del himno original de Heber por «Man», en alusión al fracaso de una misión civilizadora mal concebida por los protagonistas (Kipling 1890, 104). En el guion de Huston y Hill Dravot canta los primeros versos del poema de Kipling «The Young British Soldier», una de las *Barrack Room Ballads* publicadas por el escritor tras su retorno a Inglaterra en 1889 (esta concretamente en el *Scots Observer* del 28 de junio de 1890), en lugar del himno de Heber (Huston y Hill 1974, 40-41).

⁴² Definición de «burn one's bridges» (Collins 2023). En el doblaje al castellano de la película se prefirió reemplazar la frase hecha, menos empleada por los hispanohablantes, por su sentido literal: «Que ya no podemos volvernos atrás, Danny».



vida basada en el avance sin contemplaciones: la de los dos protagonistas (también la del propio Huston⁴³). Sin embargo, la caída del puente natural en sí misma es una imagen que, siguiendo con el carácter premonitorio de esta escena, inevitablemente hay que relacionar con la caída del puente de cuerda⁴⁴.

Los aventureros continúan su camino, pero enseguida se encuentran aislados: una enorme grieta les impide seguir adelante. Dándolo todo ya por perdido, se refugian bajo el saliente de una roca, encienden una hoguera y comienzan a recordar sus gestas. Sus voces y sus risas provocan un gran alud. Lo que resulta del todo extraordinario es que la avalancha rellene por completo la grieta sin pasarles por encima⁴⁵, abriéndoles de nuevo el camino. Este, en apariencia, gratuito *deus ex machina* cinematográfico disfrazado de arbitrario fenómeno de la naturaleza (no incluido en el relato literario) debe leerse en realidad como otra broma de Huston⁴⁶. No es pues baladí que sea el humor, literalmente las risas de Carnehan y Dravot burlándose de su inminente destino, lo que lo cambie todo de golpe.

En la quinta parte de la película, su núcleo duro, se desarrolla la fracasada empresa colonizadora de Kafiristán, que comprende el adiestramiento militar de los indígenas, la conquista violenta del territorio a través de la guerra, la coronación de Dravot como rey dios, la recepción de un inmenso tesoro, la administración de justicia por el nuevo soberano, la construcción de un puente de cuerda para comunicar la ciudad sagrada de Sikandergul y el intento de fundar una dinastía para perpetuarse en el poder.

El adiestramiento de los indígenas se presenta con un tono casi paródico, especialmente cuando Carnehan se ensaña con un *kafiri* muy torpe, pidiéndole rei-

⁴³ No en vano fue ideada por Huston y Hill, al igual que la presencia del paso de hielo y la de las dos estatuas.

⁴⁴ Curiosamente, en el texto literario de Kipling Carnehan se refiere a este trance final cuando relata su periplo por el Hindú Kush (Kipling 1890, 83-84) en un pasaje (reproducido anteriormente) que pudo inspirar a los guionistas la escena del puente de hielo.

⁴⁵ Tal y como le sucedió a la expedición de geógrafos que intentó llegar a Kafiristán varios años antes. Así se lo había adelantado Kipling y se lo constatará su único superviviente en Er-Heb, el *ghurka* Billy Fish, que vive bien integrado entre la población indígena hablándoles de las grandezas de la cultura victoriana (recordemos que en el relato Billy Fish era el jefe de uno de los poblados conquistados por Carnehan y Dravot): «Large mountain is falling on the head of Colonel Robertson and others. Everybody buried except your servant». Esta expedición fue inventada por los guionistas, aunque el apellido del coronel coincide con el de la primera persona que pasó un tiempo prolongado entre los *kafirs*, el médico y militar sir George Scott Robertson: su primer viaje a la región tuvo lugar entre 1889 y 1891 (al poco tiempo pues de publicarse el relato de Kipling).

⁴⁶ El cineasta ya había socorrido de una forma similar a la pareja protagonista de *La reina de África*, con guion adaptado del propio Huston y James Agee: cuando la pequeña embarcación que da nombre a la película se queda varada y todo parece perdido, la infatigable Rose Sayer (Katharine Hepburn) reza una oración y esa misma noche, mientras duermen, cae el diluvio y el agua pone de nuevo en circulación al African Queen. La salvación final de los personajes también sucede, en este caso a diferencia de *El hombre que pudo reinar*, *deus ex machina*: el barco de guerra alemán Königin Luise choca con los torpedos caseros fabricados por Charlie Allnut (Humphrey Bogart) que todavía permanecen bien situados en la proa del African Queen, a pesar de haber sufrido un violento naufragio, justo cuando Rose y Charlie ya tienen la soga al cuello para ser ahorcados como traidores.

teradamente al soldado *gurkha* que les sirve de intérprete que le haga entender sus órdenes⁴⁷. Ya en el campo de batalla, su rápido avance no se deberá a la estrategia militar de los dos exsargentos⁴⁸, ni a la buena formación de sus soldados, sino al hecho de que en la primera contienda una flecha impacte sobre la bandolera de Dravot, los indígenas crean que es inmortal y lo identifiquen con el hijo de Sikander⁴⁹. El interminable desfile de soldados *kafiri* provenientes de todas las aldeas vencidas, vestidos con ropas de colores distintos, al son de «The Minstrel Boy» (primero interpretada por una banda indígena, luego como música extradiegética), resulta realmente grotesco.

Tras ser coronado como rey dios en Sikandergul y recibir el enorme tesoro de Alejandro Magno, Dravot administra justicia sobre la marcha, dictando leyes en función de las necesidades de cada caso, hasta el punto de que se lía haciendo cuentas para calcular las vacas que debe pagar un ganadero que se ha aprovechado de la costumbre local de sancionar el adulterio femenino con el pago de ganado al marido agraviado. A continuación, promulga una ley para que exista una reserva de grano y ningún pueblo, como el del hombre que viene a pedirle ayuda (el suyo se ha incendiado), se quede sin alimento. Dravot imparte justicia con el amuleto del reloj de Kipling⁵⁰ colgando de su cuello y una flecha de oro en la mano, atribu-

⁴⁷ El ejército es uno de los pilares de la idiosincrasia británica, es el artífice del imperalismo, pero también de la monarquía parlamentaria inglesa desde el momento en que, en plena guerra civil del parlamento contra Carlos I, Cromwell comenzó a adiestrar las nuevas tropas que en 1645 pasarían a constituir el New Model Army, punto de partida del ejército profesional británico, tal y como se recoge en *Cromwell* (Ken Hughes, 1970). El adiestramiento de *El hombre que pudo reinar* muy bien podría contemplarse como una versión paródica, preludeo del fracaso en la organización política de Kafiristán, del que aparece en esta superproducción británica consagrada a ensalzar la figura de Cromwell.

⁴⁸ Ambos visten el uniforme de la infantería británica propio de los años ochenta: casaca roja y salacot blanco, y van armados con sendos rifles Martini-Henry (dos de los veinte que compraron con el dinero que le sacaron al rajá de Degumber). Billy Fish va armado con un fusil más antiguo (un Snider-Enfield) y con el icónico cuchillo largo curvo de los *ghurkas*, el *kukri*.

⁴⁹ Episodio inventado por los guionistas para poder conectar con el espectador cinematográfico del último tercio del siglo xx, no versado en los detalles asociados al empleo que Dravot hace de la masonería en el relato literario. De hecho en el film se incluye una definición de la Orden a través de la conversación que Kipling mantiene con el escéptico comisionado de distrito que ordena detener a los dos granujas en la frontera de Degumber:

District Commissioner: Just what is Masonry, Kipling?

Kipling: Oh, It's an ancient order dedicated to the brotherhood of man, under the all-seeing eye of God.

District Commissioner: We should have done well to leave that sort of things behind us in England, my friend. It can never work here.

Kipling: There are tales that it did work here, before we ever came. Some audacious scholars even trace it back to the builders of Solomon's Temple.

District Commissioner: Old wives' tales, I suspect.

Kipling: Yes, in all likelihood, sir.

⁵⁰ Tal y como sucede en el relato, el personaje recibe el colgante del reloj como regalo antes de iniciar su viaje, aunque a diferencia de aquel en la película este objeto tendrá un decisivo protagonismo cuando el sumo sacerdote de la antigua acrópolis helenística, Kafu Selim (Karroom Ben Bouih), intente verificar la inmortalidad de Dravot: la presencia del amuleto en su pecho terminará





tos de un falso poder que está empezando a cegarlo: pide a Carnehan que, como el resto, se incline ante su presencia. El irónico comentario de este (a través de su voz narradora) no se hace esperar: «You have to take your hat off to Daniel Dravot. He dealt out justice as tough he wrote the book». La escena parece una burla, casi una parodia, de la idoneidad de la presencia inglesa para controlar, guiar y asistir en todo momento a los indígenas de sus colonias⁵¹.

La figura del autocomplaciente Daniel Dravot con la flecha de oro bajo el brazo, protagonista absoluto del encuadre, da paso, a través de un fundido encadenado, a la primera aparición del icónico puente de cuerda, que permite el acceso directo a Sikandergul, situada entre dos profundos valles. Se trata de una breve escena que condensa en un solo plano la finalización de sus obras bajo la dirección de Carnehan, ausente del encuadre en todo momento, contraponiéndose así hábilmente los caracteres de los dos protagonistas (idealismo vs. pragmatismo⁵²): un *zoom* de retroceso nos muestra el puente de punta a punta, deteniéndose sobre tres nutridas filas de *kafir*s bien acompasadas en el trabajo colaborativo (fig. 8). La presencia de Carnehan se hace patente sin embargo a través de su voz narradora: «Peachy was the general of all his armies, but there was no more battles to be fought. So, Danny put him to building a bridge that would span the chasm bellow the Holly City. It'd help keep Peachy occupied until the spring came». Esta breve escena posee un innegable carácter simbólico que va mucho más allá del relato literario en sentido estricto, evocando diversos elementos propios del discurso colonial y postcolonial en torno al puente a los que ya nos hemos referido⁵³.

de convencerlo de que se trata del verdadero hijo de Sikander. Kafu Selim ordena levantar la mesa de un altar que lleva el mismo símbolo grabado en su reverso y los personajes comprueban atónitos que, como ellos, los *kafir*s también son masones. En el relato aparece un episodio en el que el símbolo del mandil de Dravot coincide con el que aparece en una piedra sagrada de Imbra, la deidad principal de Kafiristán (Kipling 1890, 90-91). Todo lo referente a Sikander, el nombre que le dieron los persas a Alejandro Magno (quiere decir «guerrero», «defensor»), es, evidentemente, invención de los guionistas.

⁵¹ Resulta inevitable relacionar al juez Daniel Dravot con el alocado juez Roy Bean (Paul Newman) de *El juez de la horca*, exforajido obsesionado con extender la civilización al oeste del río Pecos (Texas) tras sufrir un violento ataque en Vinegaroon que dicta leyes improvisadas sobre la marcha, levanta una incipiente ciudad y también terminará perdiéndolo todo. Recuérdese que Huston concibió *El hombre que pudo reinar* para el productor John Foreman, pensando que Newman interpretaría a Dravot; no en vano sus dos películas inmediatamente anteriores, ambas a las órdenes de Foreman, este irreverente biopic sobre el legendario *saloon-keeper* norteamericano (guion original de John Millius) y *El hombre de Mackintosh* (adaptación de la novela de Desmond Bagley *The Freedom Trap* [1971] firmada por Walter Hill) estaban protagonizadas por él.

⁵² Es Carnehan quien siempre idea los planes y resuelve todos los imponderables de la aventura. Recuérdese que simbólicamente los dos personajes viajan hasta la frontera disfrazados de un sacerdote loco (Dravot) y su sirviente (Carnehan), según uno de los planes de este, estereotipos que remiten en última instancia a la contraposición entre don Quijote y Sancho (indiscutible germen del *buddy film*). Suya es la idea de prolongar el engaño tras el impacto de la flecha en la bandolera de Dravot, aunque con una única finalidad práctica: saquear el país con mayor celeridad. En absoluto pensaba Carnehan que esa decisión pudiera contribuir a desatar el idealismo trastornado de su compañero.

⁵³ Curiosamente, en la versión del guion de la que disponemos, fechada el 15 de noviembre de 1974 (la película se rodó entre enero y abril de 1975), este único puente de cuerda (recordemos



Fig. 8. La laboriosa construcción del puente de cuerda que comunica Sikandergul.

La envergadura de la obra obliga a la participación de decenas de indígenas, convirtiendo a Carnehan en un remedo de los ingenieros ingleses, como Findlayson. El espíritu solidario y colaborativo que transmite la estampa puede también equipararse con el del anuncio propagandístico de la India postcolonial «One Country, One People. Together They Work»: resulta imposible localizar a Carnehan en la pantalla, como si su presencia al frente de la obra se hubiese diluido en todos y cada uno de los constructores. En el relato de Kipling no se proporcionan detalles sobre el tamaño de los puentes ni el número de indígenas involucrados en su construcción, pero todo hace suponer que son de menor envergadura que el de la película de Huston.

La construcción del puente de cuerda aparece además tras haberse evidenciado que el poder militar y la administración de justicia desplegados por los colonizadores, los dos pilares del robusto puente de la alegoría de Stephen, son muy poco consistentes, invirtiéndose con ello el sentido original de dicha figura retórica: expresar la solidez, ahora debilidad, del poder de Inglaterra, ahora de Carnehan y Dravot, en la India, ahora en Kafiristán.

Otro encadenado funde las obras de finalización del efímero puente colgante con un plano general de aves volando (fig. 9), síntoma inequívoco del final de la estación de las lluvias y por lo tanto de que ha llegado el momento de pensar en marcharse. Carnehan se asoma a la ventana y comenta ilusionado: «Look, Danny, the geese, skeins of them flying north! Another fortnight and the pass should be open! Now, what we ought to do is make camp high up on the mountain and wait on the weather». Si los gansos se van al norte, Carnehan y Dravot deben preparar su regreso a Inglaterra (largarse, huir con el botín). Las aves son una metáfora del alma humana y se relacionan con la liberación espiritual (desde el fénix de la mito-

que en el relato literario se menciona la construcción y la reparación de varios) ya existía antes de la llegada de Dravot y Carnehan (Huston y Hill 1974, 85-86).





Fig. 9. La laboriosa construcción del puente de cuerda se funde con los gansos del cielo.

logía griega), por lo que este plano, asociado con el que lo precede, podría interpretarse como un adelanto de la redención final de Dravot (la caída de su cuerpo a la tierra y el ascenso de su alma al cielo)⁵⁴. Aunque también se podría entender como otra broma *houstoniana* expresada esta vez en forma de augurio: «el puente en construcción tiene muy poco futuro porque es tan liviano y frágil como las aves». De hecho, las aves son las portadoras de los buenos y los malos augurios⁵⁵, su capacidad de volar las convierte en mediadoras entre la tierra y el cielo (el cristianismo las identifica con los ángeles)⁵⁶. Las pinturas murales de la estancia en la que se desarrolla toda la escena, representaciones naturalistas de plantas y pájaros volando, refuerzan este simbolismo.

Un Dravot completamente enajenado confiesa a su camarada que ha decidido no regresar con él a Inglaterra porque se considera predestinado a ocupar el trono de Kafiristán, y ha decidido tomar como esposa a la joven *kafiri* llamada

⁵⁴ *Los que no perdonan* (*The Unforgiven*, John Huston, 1960), con guion de Ben Maddow y Alan Le May a partir de la novela homónima de este último publicada en 1957, se cierra con un plano similar: los granjeros que la protagonizan han visto destruidas todas sus posesiones por el violento y devastador ataque final de los indios *kiowa*, y con ello la posibilidad de vender el ganado en Wichita para promocionar socialmente, pero los hermanos Zachary han logrado la liberadora victoria espiritual sobre sus enemigos al conseguir mantener al margen de la tribu a su hermana adoptada Rachel (Audrey Hepburn), robada a los *kiowa* por el padre de la familia cuando era solo un bebé.

⁵⁵ La etimología del vocablo no puede ser más oportuna: proviene del latín *augurium*, que a su vez viene de *augur*, el sacerdote que en la antigua Roma interpretaba el vuelo de los pájaros.

⁵⁶ En *Moby Dick*, con guion de Ray Bradbury y John Huston a partir de la novela homónima de Herman Melville publicada en 1851, las dos apariciones de la diabólica ballena blanca van acompañadas de la presencia de bandadas de pájaros. No en vano el capitán Ahab (Gregory Peck) grita lo siguiente con ocasión de la segunda y decisiva entrada en escena de Moby Dick: «Mastheaders, the birds mark the place. Watch the birds!». La película se cierra con un plano de las aves sobrevolando el ataúd de madera que salvó la vida a Ishmael (Richard Basehart), el marinero que relata la historia, aludiéndose en este caso a su condición espiritual y de mediadoras entre la tierra (el mar) y el cielo.

Roxanne⁵⁷ para que le proporcione descendencia. Los dos amigos discuten: Carnehan le pide que no se complique la vida con mujeres recordándole el contrato, pero Dravot considera que este ya ha expirado (tal y como sucede en el relato). El rey de Kafiristán explica entonces su colosal proyecto de futuro:

The bridge we are building is the first of many. They'll tie the country together. A nation I shall make of it with an anthem and the flag. I shall treat on equal terms the viceroy and other kings and princes. When I've accomplished what I set out to do, I'll stand one day before the queen, not kneel, mind you, but stand like an equal and she'll say: «I'd like you to accept the Order of the Garter as a mark of my esteem, cousin». She'll pin it on me herself. It's big. I tell you, it's big!⁵⁸.

El personaje se refiere a los puentes imprimiéndoles un doble sentido. De forma material permitirán cohesionar el territorio salvando «the ravines which cut up the country horrid» según el relato literario (Kipling 1890, 92), tal y como ya habían hecho los ingleses en colonias como la India, fundamentalmente a través de la expansión del ferrocarril. En un sentido ya más figurado permitirán acercar a sus gentes y mantener al país unido, de acuerdo con el simbolismo colonial y postcolonial del puente como homogeneizador de la diversidad étnica y cultural de las colonias primero y nexo de unión de las gentes de los países resultantes de la descolonización (bajo el paraguas de la Commonwealth) después. «They'll tie the country together», la frase empleada por Dravot, recuerda mucho a «One Country, One People. Together They Work» (el eslogan del gobierno indio); en ambos casos se alude a un mismo espíritu ya presente en la escena de la construcción del puente de cuerda. Tan emblemático valor le concede Dravot a los puentes que los menciona por delante de dos de los símbolos más reconocibles de cualquier nación: su himno y su bandera.

Pero si analizamos el simbolismo del puente en relación con el deseo del incipiente monarca de tomar esposa para fundar una dinastía, entonces el elemento funcionará además como una adecuada metáfora de la continuidad del poder real/

⁵⁷ El mismo nombre de la mujer que Alejandro Magno tomó como esposa, según el supuesto texto de la *Enciclopedia Británica* que Carnehan lee en voz alta en la redacción de *The Northern Star*: «Kafiristan. 10 000 square miles. Mountainous terrain. Religion: unknown. Population: unknown. Conquered by Alexander in 328 B.C. According to Herodotus, he defeated King Oxyartes whose daughter, Roxanne, he subsequently took to wife...». Y decimos supuesto porque nada se parece el presente texto a la verdadera entrada de la *Enciclopedia*, muy rica en información y detalles (otra cosa bien distinta es que todos ellos sean precisos o ciertos). Destaca especialmente el escaso protagonismo concedido a Alejandro Magno, al que solo se menciona para subrayar la incorrecta genealogía griega de los *kafirs*, tradicionalmente considerados descendientes de sus tropas (Yule 1881, 821). Sin embargo, al abordar la religión aparece lo siguiente: «The temples are said to be stored with the accumulated spoils of ages» (Yule 1881, 822), afirmación coherente con el tesoro de Sikander inventado por los guionistas.

⁵⁸ En el guion de Huston y Hill el diálogo aparece de forma algo diferente: evidentemente Dravot no menciona los puentes y en su lugar junto al himno y la bandera introduce como tercer elemento «a standing Army» (Huston y Hill 1974, 106).



divino, que pasa de padres a hijos de forma ininterrumpida⁵⁹. Este simbolismo conecta indirectamente con la identificación entre puente y pene establecida por el psicoanálisis, faceta que se explotará durante los preparativos de la boda.

La escena se cierra de forma abrupta, con un exaltado Carnehan que deja plantado a su antiguo compañero de fatigas y se marcha dando un portazo: «And may you rot in hell, Daniel Dravot!». No en vano en ella hemos asistido a la escisión del interés común de los protagonistas (engañar a los indígenas para saquear el país) en dos objetivos claramente diferenciados: regresar a Londres con el tesoro de Sikander (Carnehan) y ser el rey vitalicio de Kafiristán (Dravot), algo que no sucede en el relato. Si retomamos ahora la iconografía de las aves volando (los gansos que Carnehan ve por la ventana y los pájaros pintados en las paredes de la estancia) podremos constatar que representa en sentido literal los intereses del primero (regresar) y en sentido figurado, metafórico, los del segundo (su imaginación vuela tan alto como ellas).

El anuncio de la boda causa estupor en los sacerdotes, que no creen posible enlazar la estirpe divina con la mortal, aunque piden que sea Imbra, el principal dios de los *kafir*s cuya colosal escultura preside la ciudad sagrada⁶⁰, quien tenga la última palabra. La tensión va en aumento y se suceden los malos presagios. Carnehan termina de separar su parte del tesoro mientras conversa con Billy Fish, que llega a la siguiente conclusión: «But then, priests must be mistaken about Imbra. He not angry because god marrying a mortal but because son of man pretend to be god». Su razonamiento condensa de forma muy clara el sentido del oscuro pasaje del Génesis (6, 1-4) al que se hace referencia en el relato de Kipling.

El nuevo puente de cuerda cobra un especial protagonismo durante el ritual de la llegada de Roxanne la víspera de la boda: no en vano comunica la ciudad sagrada de Sikandergul (aislada en la cima de un cerro) con la tierra de los mortales, y por lo tanto hace posible el acceso de la novia hasta la morada del rey dios Sikander II. Se trata de la segunda aparición física del puente de cuerda en la película, la primera totalmente concluido. Roxanne lo atraviesa seguida de su séquito para llegar hasta Dravot, que aguarda sentado en su trono (fig. 10). El puente puede contemplarse pues como una prolongación del personaje (él mismo lo mandó construir), más exactamente como su propio miembro viril, ya que el fin esencial del enlace entre el (falso) dios y la mortal es la procreación de un heredero.

⁵⁹ En la siguiente escena, el anuncio a los sacerdotes de sus intenciones, Dravot lo expresa de la siguiente manera: «From Sikander the First to Sikander the Second was a long time between kings and a country needs a king like a king needs a crown, one is the glory of the other. Therefore, I shall leave a son behind me who will in turn, beget other sons so the royal succession will be unbroken and kings will be guaranteed forever. To which end, I have chosen a wife: Roxanne of Khawak».

⁶⁰ El ídolo se representa como una figura humana dotada de un único y gigantesco ojo buscando la afinidad con el símbolo de la masonería, que, recordémoslo, es también la marca de Sikander.



Fig. 10. Roxanne atraviesa el puente de cuerda para llegar hasta Dravot.

El mordisco de la novia que hace sangrar a Dravot pone al descubierto todo el engaño⁶¹ y echa por tierra, en sentido estricto y figurado, todas las riquezas griegas del tesoro de Sikander, ya cargado en las mulas, tal y como sucede en *El tesoro de Sierra Madre* con el polvo de oro. Pero aún hay más: la huida resulta imposible. Billy Fish muere heroicamente y Carnehan y Dravot serán conducidos hasta el puente de cuerda, que, como en el relato, servirá de escenario al ritual de la definitiva ruptura de los lazos entre la civilización británica (europea) y la *kafiri* (indígena), aunque también al de la eterna consolidación del nexo que une a los dos amigos. Este episodio adquiere un considerable desarrollo en la película, sobredimensionando la emotividad y el dramatismo. Veamos cómo.

Dravot pide perdón a Carnehan por haber sido tan vanidoso y no dejarlo regresar millonario, que le contesta: «That I can, and that I do, Danny. Free and full and without let or hidrance». Entonces el falso rey dios asume satisfecho: «Everything's all right, then» y entona los tres primeros versos del himno «The Son of God Goes Forth to War» con la melodía de «The Minstrel Boy», tal y como cuando atravesaban el Hindú Kush⁶²:

⁶¹ Como suele ser habitual en el cine de Huston, una mujer se presenta como desencadenante del fracaso de los protagonistas. Dravot figura pues como una víctima más dentro del misógino universo ficcional houstoniano, como antes lo fueron el viejo doctor Erwin Riedenschneider (Sam Jaffe), que dilata su huida para deleitarse viendo bailar a una jovencita y es capturado por la policía en *La jungla de asfalto* (con guion de Ben Maddow y John Huston a partir de la novela homónima de William R. Burnett publicada en 1949); la familia Zachary, que ve frustrados sus deseos de promocionar socialmente por culpa de la ascendencia *kiowa* de la hija adoptiva (Audrey Hepburn) en *Los que no perdonan*; o el juez Roy Bean (Paul Newman), que pierde todo su imperio mientras acude a ver el espectáculo de su idolatrada Lily Langtry (Ava Gardner) en *El juez de la horca*.

⁶² La letra adquiere en cambio ahora un sentido muy distinto al de entonces, tras haber quedado constatado que el verdadero pecado de Dravot no fue suplantar a un dios pagano, sino la deslealtad hacia un compatriota, amigo, militar de igual graduación y hermano de la Orden. El hecho





Fig. 11. Dravot comienza a cantar poco antes de su caída del puente.

The Son of God goes forth to war,
a kingly crown to gain;
His blood-red banner streams afar!

Los *kafir*s sujetan a Carnehan y Dravot es obligado a cruzar el puente de cuerda. El personaje se pone su corona de oro y camina solemnemente hasta la mitad (mientras, Kafu Selim ordena destruirlo), entonces se detiene, increpa a los indígenas y comienza a cantar la tercera estrofa del himno de Heber (fig. 11):

A glorious band, the chosen few
on whom the Spirit came;
twelve valiant saints, their hope they knew,
and mocked the cross and flame.

El triunfo frente al fracaso característico del cine de Huston se hace extensible a Carnehan, que también canta, interpretando ambos a dúo los tres siguientes versos⁶³.

He met the tyrant's brandished steel,
the lion's gory mane;
He bowed his head the death to feel:

de que el himno vaya acompañado de la música de «The Minstrel Boy» también introduce el espíritu trágico y a la vez heroico de los tres primeros versos de esta canción:

The Minstrel-Boy to the war is gone,
In the ranks of death you'll find him;
His father's sword he has girded on

⁶³ De aquí en adelante la letra se altera cambiando la tercera persona del plural por la del singular, sin duda para referirse a Cristo en lugar de a los doce apóstoles. Con ello se quiere hacer extensiva a Dravot la identificación entre Cristo y Carnehan presente en el relato.

En ese instante un indígena termina de romper las cuerdas y Dravot se precipita⁶⁴ sin entonar el último verso de la estrofa, que Carnehan pronuncia desgarradoramente en solitario: «Who follows in His train?»⁶⁵. Todo está perfectamente dosificado para cargar de intensidad el punto culminante del clímax de la película: los planos de los dos amigos se alternan con los de un único indígena cortando laboriosamente las cuerdas que sujetan el puente del lado de la ciudad sagrada, el ruido de los machetazos enturbia el dueto y además se introduce una música extradiegética para potenciar más si cabe el dramatismo y la emotividad. A ello hay que sumarle que, como ya indicamos al inicio, la caída de Dravot se presenta en un solo plano general, con la cámara estratégicamente situada para que, a pesar de realizar esta una leve panorámica vertical descendente, el borde del barranco nos impida ver su parte más escabrosa, como si la tierra absorbiese al protagonista de golpe, ratificándose con ello su recién asumida condición humana⁶⁶. Aunque también se puede entender que es condenado a una eterna caída al vacío (la barbarie según el discurso colonial británico) que llenaba el puente de cuerda (epítome de su frustrada misión civilizadora). Así, esta planificación, que seguramente respondió ante todo a condicionantes de índole práctica (hubiera resultado complicado e incluso de mal gusto mostrar de forma realista la secuencia completa de la caída), terminaría generando una enorme riqueza significante⁶⁷.

⁶⁴ Justo cuando el himno dice que Él inclinó la cabeza para sentir su muerte. La identificación Cristo/Dravot no puede ser más clara. En la canción original no se hace referencia a la cabeza, sino a los cuellos (*necks*) de los apóstoles. El cambio tiene sentido porque, como ya sabemos, una vez muerto los *kafir*s le cortarán la cabeza al protagonista. Recordemos que «The Son of God Goes Forth to War» fue escrito para conmemorar el día de Saint Stephen, el primer mártir del cristianismo, y un mártir es un *alter Christus*.

⁶⁵ En el doblaje español de la película solo se respetaron los versos de la primera estrofa del himno de Heber (entonados por Dravot nada más ser perdonado), aunque se cambió «Dios» por «Sikander». El resto se alteró considerablemente para convertir a Carnehan y Dravot en sus protagonistas y romper la simbiosis entre lo cristiano y lo militar, reorientándose el primer componente hacia la exaltación épica:

La gloria es mar de infinitud
de espíritu y pudor.
Dos hombres van de ella en pos
y buscan su esplendor.
La espada extienden sin temor
y triunfan contra el mal.
Saben luchar hasta el final
y mueren con honor.

⁶⁶ Este retorno a la tierra del protagonista supone en última instancia equiparar su caída con la de Adán, que tras pecar fue convertido en mortal por Dios, condenando con él a toda la humanidad futura a una vida de esfuerzo y trabajo hasta el final, cuando la muerte retornará al hombre a la materia de la que originariamente fue hecho. La referencia completa del Génesis (3,19) es la siguiente: «Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, de la que fuiste formado, porque eres polvo y al polvo volverás». También se pueden invocar los versículos del Eclesiastés (12, 5-8) a los que nos hemos referido anteriormente, ya que la vanidad, frecuentemente denominada soberbia, es el mayor pecado posible, y en él incurrieron tanto Adán como Dravot.

⁶⁷ Para filmar la toma el equipo levantó bajo el puente una estructura compuesta por decenas de grandes cajas de cartón vacías recubierta de una gruesa capa de gomaespuma. Huston pagó





Fig. 12. Carnehan se funde con Kipling para volver del pasado al presente.

El episodio de la muerte de Dravot⁶⁸ supone la definitiva unión de los dos protagonistas en uno solo al descender el falso rey dios, ataviado con su peculiar disfraz, al pragmatismo (no en vano se cae al barranco) y elevarse Carnehan, vestido con su uniforme de sargento, al idealismo (enseguida iniciará el viaje de regreso guiado tan solo por el espíritu del fallecido)⁶⁹. La voz de este último resuena muy profunda, con eco, al finalizar el último verso del himno (se pregunta «quién lo seguirá»; se refiere a Cristo, pero también a Dravot) porque en ese punto concluye el extenso *flashback* que ocupa la práctica totalidad de la película y la acción retorna a la redacción de *The Northern Star*, fundiéndose el plano medio del personaje agarrado por los *kafir*s con otro de Kipling horrorizado (fig. 12), subrayándose con

un extra de 10 000 dólares a Joe Powell, el especialista que reemplazó a Connery, por lanzarse desde una altura de más de veinte metros (Meyers 2011, 363-364). Las imágenes y los comentarios sobre el rodaje pueden verse en *Call It Magic* (Ed Apfél y Lawrence Tetenbaum, 1975), *making of* promocional de *The Man Who Would Be King* incluido en la edición norteamericana en Blue-ray de la película (Warner Home Video, 2011).

⁶⁸ Nuevamente existen importantes diferencias entre el clímax de la película y el previsto en el guion de rodaje fechado el 15 de noviembre de 1974: en este último los dos amigos atraviesan el puente juntos tras perdonar Carnehan a Dravot, pero el primero tropieza y se agarra instintivamente a una cuerda (justo antes Dravot grita: «It's me they want, Peachy. Save yourself!»), lo cual le permitirá incluso bajar a recoger la corona del difunto rey de Kafiristán, cuyo cuerpo ha caído dando tumbos hasta impactar con una roca (Huston y Hill 1974, 124-128). Nótese cómo esta versión de la escena se parece bastante más al ya mencionado homenaje final de *Indiana Jones y el templo maldito* que la que finalmente se rodó (indudablemente Spielberg conocía el guion de noviembre del 74).

⁶⁹ Según el propio Huston: «The two men in this picture are indeed one man, and it's a dialogue that one man has with himself. They are divided into two men, because it cannot be all that introspective, in film. When the story calls for them to be divided, it's a kind of a division of a single personality, and when they come together again, the individual is united. One half of 'him', as one half of ourselves very often does, falls prey to that illness that attacks us when we get to high places, *folie de grandeur*. Imagining that we are more than we are. Gods, in fact. The other one is that half of ourselves that chides us and says that we are absurd» (Bachmann 1976, 22).



Fig. 13. La cabeza de Dravot según Huston.

ello el vínculo existente entre Dravot, Carnehan y Kipling; el triángulo tan bien construido en el relato.

El maltrecho colonizador frustrado describe la caída de su compañero hasta estrellarse contra las rocas; su propia crucifixión, mostrando como prueba las llagas de sus manos (se presenta pues como un segundo *alter Christus*); y su largo viaje de vuelta a la India ayudado por la cabeza del rey depuesto. Luego se despide apresuradamente dejando un objeto envuelto en piel sobre la mesa. El film se cierra tras descubrir el propio Kipling esta segunda prueba de mucho mayor calado: la cabeza coronada de Daniel Dravot, personaje que finalmente no hallaría la inmortalidad en una dinastía real sino, gracias a la narración de Carnehan, en el relato que Kipling escribirá de inmediato y en la película a la que este dará lugar, que ahora toca su fin (con ello el texto literario y el fílmico quedan entrelazados de forma inextricable en un ciclo infinito). Quizás por ello Huston situó como último plano la cabeza coronada sobre la mesa, encuadre muy cercano formal y temáticamente a una *vanitas*: a diferencia del texto literario aquí es casi una calavera, enfatizándose con ello el efímero poder terrenal de Dravot⁷⁰ (fig. 13). La cámara se acerca con un *zoom* a la corona y esta se desenfoca por completo para subrayar que las letras y el audiovisual son más duraderos que el oro, emulando con ello Huston al mismísimo Horacio.

⁷⁰ La *vanitas* barroca, subgénero pictórico de la naturaleza muerta que reflexiona sobre la fugacidad de la vida, suele incluir en sus composiciones calaveras acompañadas de coronas y otros objetos que aluden al poder y los placeres terrenales. El reencuentro entre Kipling y Dravot (el periodista se ve obligado a sentarse por el impacto que le produce el aspecto del último rey de Kafiristán) parece además la glosa audiovisual de un conocido pasaje del *Discurso de la Verdad* (1671) de Miguel Mañara: «Repara, hermano mío, que esto sin duda has de pasar, y toda tu compostura ha de ser deshecha en huesos áridos, horribles y espantosos, tanto que la persona que hoy juzgas más te quiere, sea tu mujer, tu hijo ó [sic] tu marido, al instante que expires se ha de asombrar de verte; y á [sic] quien hacías compañía has de servir de asombro» (Mañara 1878, 14).

No en vano sobre esta imagen se superponen la correspondiente música incidental y los créditos⁷¹.



⁷¹ En la versión del guion de noviembre del 74 el mismo Carnehan entrega a Kipling la corona de oro, pero no aparece la cabeza de Dravot.

REFERENCIAS

- AHUJA, Ravi. 2005. «The Bridge-Builders»: Some Notes on Railways, Pilgrimage and the British «Civilizing Mission» in Colonial India». *Colonialism as Civilizing Mission. Cultural Ideology in British India*, editado por Harald Fischer-Tiné y Michael Mann, 95-116. London: Anthem.
- ALLEN, Charles. 2007. *Kipling Sahib. India and the Making of Rudyard Kipling*. London: Little, Brown.
- BACHMANN, Gideon. 1965. «How I Make Films: An Interview with John Huston». *Film Quarterly* 19 (1): 3-13.
- BACHMANN, Gideon y HUSTON, John. 1976. «Watching Huston». *Film Comment* 12 (1): 21-22.
- BRILL, Lesley. 1997. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BURKE, Edmund. 1784. *Mr. Burke's speech, on the 1st December 1783: upon the question for the Speaker's leaving the chair, in order for the House to resolve itself into a committee on Mr. Fox's East India Bill*. London: J. Dodsley. <https://archive.org/details/mrburkesspeecho00burkgoog/mode/2up>.
- CANTERO, Marcial. 2003. *John Huston*. Madrid: Cátedra.
- CODELL, Julie F. 2010. «The Ideological Adventure of *The Man Who Would Be King*». *John Huston. Essays on a Restless Director*, editado por Tony Tracy y Flynn Roddy, 33-46. Jefferson: McFarland.
- COLLINS. 2023. *Collins English Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.
- CONRAD, Joseph. 1899. «The Heart of Drakness». *Blackwood's Edinburgh Magazine* (165). <https://archive.org/details/1899heartofdarknessconradfebmaraprilblackwoodsmagazine>.
- Corfield, Penelope J. 2024. «Egalitarian greetings: the social spread of the handshake in urbanizing Britain, 1700–1850». *Urban History*: 1-20. <https://doi.org/10.1017/S0963926824000385>.
- FERENCZI, Sándor. 1921. «Die Symbolik Brücke». *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (7): 211-213. <https://archive.org/details/InternationaleZeitschriftFuumlrPsychoanalyseVii-1921Heft2/mode/2up>.
- FERNÁNDEZ, Antonio. 2006. *Historia Universal: Edad Contemporánea*. Barcelona: Vicens Vives.
- FERRO, Marc. 2000. *La colonización. Una historia global*. México: Siglo XXI.
- FRASER, Malcolm y SIMONS, Margaret. 2010. *Malcolm Fraser. The Political Memoirs*. Carlton: The Miegunyah Press.
- FREUD, Sigmund. 1933. *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag. https://archive.org/details/Freud_1933_Neue_Folge_k.
- GIEDION, Sigfried. 1992. *El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid: Alianza.
- GILMOUR, David. 2002. *The Long Recessional. The Imperial Life of Rudyard Kipling*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- GLANCE, Jonathan G. 2017. «A Screenplay-centric Analysis of Huston's *The Man Who Would Be King*». *John Huston as Adaptor*, editado por Douglas McFarland y Wesley King, 91:103. Albany: State University of New York Press.
- GUÉNON, René. 1995. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós.
- HEREDERO, Carlos F. 1984. *John Huston*. Madrid: JC.



- HUSTON, John. 1998. *Memorias*. Madrid: Espasa Calpe.
- HUSTON, John y HILL, Gladys. 1974. *John Huston's The Man Who Would Be King* (guion de rodaje fechado el 15 de noviembre). <https://cinephiliabeyond.org/empires-end-john-hustons-the-man-who-would-be-king/>.
- JOHNSON, J.A. 2003. «Russians at the Gate of India? Planning the Defense of India, 1885-1900». *The Journal of Military History* 67 (3): 697-743.
- KIPLING, Rudyard. 1890. «The Man Who Would Be King». *The Phantom 'Rickshaw and other Eerie Tales*, 66-104. Allahabad: A. H. Wheeler & Co. <https://archive.org/details/phantomrickshaw00kiplrich>.
- KIPLING, Rudyard. 1898. «The Bridge-Builders». *The Day's Work*, 1-44. London: Mcmillan. <https://archive.org/details/dayswork07kiplgoog>.
- LA CASA de la Biblia. 2006. *La Biblia didáctica*. Madrid: SM/PPC.
- LEE, Samuel (ed.) 1829. *The Travels of Ibn Batuta*. London: The Oriental Translation Committee. <https://archive.org/details/in.gov.ignca.21238/page/n7/mode/2up>.
- MAÑARA, Miguel. 1878. *Discurso de la verdad: dedicado a la alta imperial majestad de Dios*. Madrid: Imprenta de Alejandro Gómez Fuentenebro. <https://patrimoniodigital.ucm.es/s/patrimonio/item/445603>.
- McFARLAND, Douglas y KING, Wesley. 2017. «Editors' Introduction. Huston as Reader». *John Huston as Adaptor*, XIII-XIX.
- METCALF, Barbara y METCALF, Thomas R. 2014. *Historia de la India*. Akal: Madrid.
- MEYERS, Jeffrey. 1968. «The Idea of Moral Authority in "The Man Who Would Be King"». *Studies in English Literature 1500-1900* 8 (4): 711-723.
- MEYERS, Jeffrey. 2011. *John Huston: Courage and Art*. New York: Crown Archetype.
- PIONKE, Albert D. 2014. «The Epistemological Problem of British India in Rudyard Kipling's "The Man Who Would Be King"». *Victorian Literature and Culture* 42 (3): 335-350.
- RAVASI, Gianfranco. 1992. *El libro del Génesis (1-11)*. Barcelona/Madrid: Herder/Ciudad Nueva.
- RAVERTY, Henry G. 1859. «Notes on Káfiristan». *Journal of the Asiatic Society of Bengal* 28 (1-5): 317-368. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.24458/mode/2up>.
- ROBERTS, Frederick S. 1897. *Forty-One Years in India. From Subaltern to Commander-in-Chief*, vol. 2. London: Richard Bentley and Son. <https://archive.org/details/fortyoneyearsini02robe/mode/2up>.
- ROGERS, Ayesha y BALOCH, Gulam. 2017. «The Values and Significance of the Colonial Steel Railway Bridges of Pakistan». *Built Heritage* 1 (4): 11-21. <https://doi.org/10.1186/BF03545654>.
- SARRIS, Andrew. 1968. *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*. New York: E.P. Dupont.
- STAPE, J.H. 2004. «The Dark Places of the Earth: Text and Context in *Heart of Drakness*». *The Conradian* 29 (1): 144-161.
- STOKES, Eric. 1959. *The English Utilitarians and India*. Oxford: Oxford University Press. <https://archive.org/details/dli.ernet.507470>.
- SULLIVAN, Zoreh T. 1993. *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*. Cambridge: Cambridge University Press.



- VITTORINI, Simona. 2006. «Representing the Nation: Competing Symbolic Repertoires in India». Tesis doctoral. University of London. <https://eprints.soas.ac.uk/29237/>.
- YULE, Henry. 1881. «Káfiristán». *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences and General Literature*, 9.^a ed., XIII, 820-823. Edinburgh: Adam and Charles Black. <https://archive.org/details/encyclopaedia-britannica-9ed-1875/Index%20193479114.23/>.



ENTREVISTA / INTERVIEW

ENTREVISTA A ANTXÓN GÓMEZ: LA HUELLA DE LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Ruth Barranco Raimundo

Universidad de Zaragoza

ruthbarrancoraimundo@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9759-5167>

RESUMEN

Antxón Gómez es un director artístico y diseñador de producción español, tanto de publicidad como de cine. Su comienzo en el ámbito publicitario data de 1978 y su primera colaboración cinematográfica fue con la película *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1982), aunque su introducción definitiva en el medio como director artístico se produjo gracias al director y guionista de cine español Bigas Luna, con el que trabajó en *Huevos de oro* (1993). Su afición por las artes y el coleccionismo marcan sus proyectos y ha obtenido el reconocimiento del Barcelona Film Awards en 2006 por su trabajo en *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), el Premio Goya a la Mejor dirección artística en 2009 por *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008) o el Premio de la Academia del Cine Europeo (EFA) al Mejor Diseño de Producción por su trabajo para *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

PALABRAS CLAVE: cine, dirección artística, diseño de producción, Antxón Gómez, Pedro Almodóvar.

INTERVIEW WITH ANTXÓN GÓMEZ:
THE TRACE OF ARTISTIC DIRECTION

ABSTRACT

Antxón Gómez is a Spanish artistic director and production designer, both for advertising and film. His beginning in the advertising field dates back to 1978 and his first cinematographic collaboration was with the film *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1982), although his definitive introduction into the medium as an artistic director occurred thanks to the Spanish film director and screenwriter, Bigas Luna, with whom he worked in *Huevos de oro* (1993). His love for the arts and collecting marks his projects and he has obtained recognition from the Barcelona Film Awards in 2006 for his work in *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), the Goya Award for Best Artistic Direction in 2009 for *Che: Part one* (Steven Soderbergh, 2008) or the European Film Academy (EFA) Award, for Best Production Design for his work for *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

KEYWORDS: cinema, artistic direction, production design, Antxón Gómez, Pedro Almodóvar.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.latente.2024.22.09>

REVISTA LATENTE, 22; julio 2024, pp. 205-220; ISSN: e-2386-8503

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



INTRODUCCIÓN

Antxón Gómez es uno de nuestros directores artísticos más conocidos a nivel internacional. Posee una dilatada trayectoria cinematográfica que arranca en España a comienzos de los años ochenta, con su primera incursión en la película *Tres por cuatro* (Manuel Iborra, 1982) y se ha ido consolidando desde 1997, colaborando en todos los trabajos de Pedro Almodóvar hasta la fecha, a excepción de *Volver* (2006). Durante estos años, ha realizado además proyectos para directores nacionales e internacionales como Bigas Luna, Manuel Hueriga o Álex de la Iglesia y Steven Soderbergh u Oliver Stone. Por varios de estos trabajos ha sido premiado en numerosas ocasiones, de entre las que destacamos el Barcelona Film Awards en 2006 otorgado por *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Hueriga, 2006), el Premio Goya a la Mejor dirección artística en 2009 por *Che, el argentino* (Steven Soderbergh, 2008), el Premio de la Academia del Cine Europeo (EFA) al Mejor Diseño de Producción por su diseño para *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019) o en 2022, el Premio Platino a la Mejor Dirección de Arte por su trabajo en *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021).

Esta entrevista a Antxón Gómez se produjo de forma presencial en Barcelona, el 7 de junio de 2017, en uno de los lugares favoritos del director artístico: la Biblioteca Jaume Fuster (fig. 1). Se trata de la cuarta de las varias reuniones establecidas con el creador durante la investigación de campo para mi tesis doctoral, titulada *El proceso creativo de la dirección artística cinematográfica de Antxón Gómez: la verdad del objeto en el arte de la ficción* (Ruth María Barranco Raimundo, Universidad de Zaragoza, 2024). A lo largo de la misma, se abordan numerosos puntos clave para entender su trabajo y su metodología como su dualidad publicitaria y cinematográfica, las *intermedialidades* artísticas, el valor semántico del objeto y su sustancial naturaleza en la construcción de la imagen. Pero también supone una panorámica de la dirección artística cinematográfica como disciplina y sus retos en la actualidad. Antxón Gómez, en su trabajo como director artístico y diseñador de producción, concede al espacio privado un protagonismo fundamental. Las casas y los objetos que albergan son para él un soporte narrativo que trasciende el guion, para aportar valores de autenticidad y una plasticidad llegada desde su concepción interna de la narración. El tratamiento de las viviendas en sus proyectos las transforma en un objeto más, pero uno habitable, que acoge otros muchos que forman parte de la memoria y la herencia vital de sus personajes, e incluso de la suya propia, imprimiendo así la huella de su dirección artística.





Fig. 1. Antxón Gómez, fuente: autora.

ENTREVISTA

RUTH BARRANCO: Buenos días, Antxón. Es un placer poder conversar de nuevo con usted. Me resulta difícil seguirle la pista, realmente, como suele decirse, ¡no para! Últimamente he visto muchos trabajos suyos en publicidad, como por ejemplo el nuevo anuncio para Estrella Damm. En él, además de su dirección artística, realiza un cameo, ¿no es así? ¿Cómo ha sido esa experiencia?

ANTXÓN GÓMEZ: Muy buena. No me corta nada salir en cámara, de hecho, salgo en dos *spots* de Estrella Damm. Fue muy divertido.

R.B.: Aunque me temo que no sale correctamente citado en los títulos de crédito...

A.G.: Puede ser. Una vez me llamó una productora para ver cómo se llamaban los constructores de decorados... Hay una problemática brutal con las nomenclaturas. De todas formas, la expresión *Production Designer* me parece algo confusa, sobre todo para definir mis trabajos. Es un término que se puede confundir, además, con el departamento de producción, en fin, es un lío.

R.B.: Bueno, otro de los anuncios publicitarios recientes suyos que me han impactado es el de *Compromiso Atresmedia: Pieza a pieza construimos un todo* (Atresmedia, 2017). ¿Cómo se pudo hacer esa virguería, esa anamorfosis?

A.G.: Ufff... fue muy laborioso. Era una planta muy grande y había muchos objetos, pero muy pocos juntos. Encaja muy bien, funciona la volumetría, hay infinidad de elementos. Parece hecho en posproducción, ¿eh?, pero no, no. Alguien del equipo hizo un corazón en 2D, que se proyectó y luego se rellenó con los objetos. Según qué ángulo se coge con la cámara, se ve distinto. Los



objetos en realidad están colgados, del techo, de las vigas o los pilares... Lo que fue divertido, fue realizarlo con moquetas de colores, recortando trozos, como en un puzzle. Es muy bonito ver cómo absorbe la luz. Era como si hubiera un *patchwork* y esa fue una de las claves. Es decir, fue una de esas cosas técnicas que se te ocurren... A mí me llega la idea de repente y lo probamos. Yo soy *freelance* y en estas cosas se nota. Había que formar el corazón del logotipo con objetos que se refirieran a diferentes áreas: educación, tráfico, etc. Nosotros elegimos un sitio y fue un acierto por los pilares, que fueron un buen soporte. Este tipo de trabajos con tantos elementos hay que planificarlos muy bien, para no poner cosas en el suelo que te molesten después con las cámaras. El productor que es amigo, dijo: «esto es para ti, es un poco 'pollo' (lío), tiene aroma, es para ti».

R.B.: Tengo la impresión de que el mundo de la publicidad le ha supuesto un campo de experimentación controlada y de continuo aprendizaje, ¿no es así?

A.G.: Sí, ya lo creo. Me ha dado mucha práctica, para enfrentarme a los problemas del cine. Ha habido, en cualquier caso, feísmo últimamente en el cine, un falso naturalismo, como una impostura en los últimos tiempos. Y eso es una falsa lectura cinematográfica, las cosas son como son, pero no como se encuentran en un sitio, porque el cine es una realidad recogida, pero es una realidad trabajada. Así como te lo muestran es feo y no explica nada, pero como es real, ya vale porque es auténtico, y esto es un error. Yo vengo de una época de la publicidad donde había que crear mundos, había que construir mucho. Yo mismo tuve una empresa de construcción de decorados, con tres socios, se llamaba A Punt. Esto fue en torno al 1988 o 1989. Trabajamos muchísimo, sobre todo para publicidad a excepción de *Huevos de oro*, por ejemplo. Yo diseñaba cosas, era una locura, he llegado a hacer veinte trabajos en un mes. Trabajaba para TV3 o para Madrid y, claro, eso me ha permitido afrontar retos en el cine complicados. También me he acercado a una publicidad más cuidada y esmerada que la tradicional en España en ese momento. El diseño del espacio y el de los objetos entonces debía tener un poco de *glamour*. Enfrentarte a decorar un espacio y conocer qué tipo de sillas había que poner y qué tipo de mueble más fuera de lo habitual o más específico era un diferencial, esto me ha permitido acercarme un poco más al mundo del diseño y entender más.

R.B.: Y un día conoce a Pedro Almodóvar. ¿Cómo fue ese encuentro?

A.G.: Bueno, pues un día, al hilo de lo que comentaba antes, pregunté: «¿oye, pero a mí por qué me habéis llamado para Almodóvar?». Y me dijeron: «te ha recomendado Pedro Lazaga», que entonces era ayudante de producción y era conocido mío. Él le dijo a Pedro: «tienes que conocer a Antxón porque te vas a entender muy bien con él...», además es un tío que viene del campo de la publicidad», y con Pedro, que es más detallista respecto a las cosas que quiere y como las quiere de determinada forma..., en fin. Pedro Lazaga le dijo: «un tío de la publicidad te va a entender más que un tío del cine, que dice una silla es una silla». Mi perfil le ofrecía manejar muchos más objetos, presentaciones de atrezos..., y es que con Pedro no basta un objeto, tiene



que ser el objeto. Elegir un teléfono supone decir: «vale, ¿qué teléfono ponemos?». Es una producción más detallista y esmerada, Pedro quiere estar a la última, pero más pendiente de cómo son las cosas. Con él me podía permitir el lujo de colocar piezas de Santa y Cole, los conozco y son superamigos.

R.B.: Perdón, esto fue en 1997, pero me gustaría retroceder a la película *Huevos de oro* (Bigas Luna, 1993). ¿Cómo se desarrolló ese rodaje dirigido por un artista polifacético como Bigas Luna?

A.G.: Se realizó con mi empresa de construcción. Alquilamos una nave enorme en Benidorm. Allí construimos dos o tres decorados: la casa del personaje de Maribel Verdú, el despacho de Javier Bardem, etc. Fue muy chulo, muy inspirador.

R.B.: El periodista Jordi Sánchez Navas lo cita en su reportaje sobre Benidorm. ¿Lo ha visto? Había muchas fotos e incluso unas plantas de escenario realizadas a mano.

A.G.: Sí, sí. Yo le envié las fotos y me lo agradeció mucho. Bueno, yo dibujo bastante mejor que esto (ríe). Yo sé explicarme sin problema con los alzados y con dibujo técnico. Ummm..., en algún sitio tendré los negativos, ¡yo no tiro nada! En Miami, el último día, nos fuimos a comprar Bigas, Javier y yo... Todos lo pasamos muy bien. Yo ya conocía a Bigas, lo conocía de vida, de sitios, gente y de la publicidad. En fin, yo hice un trabajo para la película *Tres por cuatro* y entré a participar en la producción Ovideo, que era la empresa de publicidad que hizo las Olimpiadas. La dirigía en su parte artística Pepu (Pepo Sol), que era el tío de mi mujer. Era muy fan mío: «tío, haces unos decorados que tienen algo, que no parecen decorados». Él quería que yo fuera realizador, pero a mí eso no me interesa, se gana más dinero, pero yo soy más *freekie*. Pepo se enteró del proyecto de Bigas y me propuso. Nos presentó oficialmente y fue todo muy bien. Bueno, la verdad es que al principio la mayor parte del equipo me esperaba con cierta expectación, pero hoy somos muy amigos todos. Al acabar la película, a Bigas le ofrecieron una superproducción en Francia. Me llamó para decirme: «¡Antxón, tengo un problema de la h****a! Me han dicho de la productora que la mitad del equipo debe ser francés y que debo sacrificar a alguien del mío». Y que por esto debía elegir entre Alcaïne (José Luis) y yo. «Estoy muy contento contigo, pero...», dijo, y se decantó por Alcaïne (ríe). Luego yo ya empecé con Pedro Almodóvar y a Bigas le seguí viendo mucho, por la vida. Él tenía un concepto de Pedro, como que se repetía. Ummm..., yo creo que existía una cierta rivalidad creativa. Bueno, de hecho hay ciertos directores que, si te especializas con uno, ellos ya no te quieren. Por ejemplo, me pasó con Isabel Coixet algo así. Bigas era un personaje muy suyo, muy a su rollo, muy especial, muy él. Mi mujer trabajaba en su despacho, mis hijos han ido a cumpleaños del suyo.

R.B.: Entonces, ¿de alguna manera trabajar con directores con estilo de autor marca en el cine y limita a un director artístico en su trayectoria?

A.G.: A ver. A mí en el fondo trabajar con Pedro Almodóvar me ha venido muy bien, también yo sé que con sus trabajos a mí me han catalogado, me han encasillado, un poco rollo... Por eso, a mí cuando me dieron el Goya por el *Che*



dije: «¡qué bien!»; sin embargo, nunca se lo han dado a ninguna película de Pedro, curiosamente. Y esto es para mí inexplicable, ¡nunca se lo han dado! Tanto con la cosa del estilo de arte, el estilo *almodovariano*, etc. En fin, porque no sé, es muy difícil de definir, además es que yo creo, y creo que en eso tengo que ver yo también, que el estilo de Pedro ha ido variando muchísimo.

R.B.: Sí, existe una evolución muy clara.

A.G.: Existe una evolución clarísima, la gente interpreta todo el estilo de Almodóvar como si fuera siempre lo mismo, y, sin embargo, es un estilo donde todo el mundo sabe que la parte de arte tiene mucho que ver con la narrativa, su narrativa. Es un universo, el arte es un protagonista más de las historias y sin embargo nunca le han dado el premio. No lo entiendo.

R.B.: Por cierto, respecto a la Academia del Cine, es usted miembro de la Junta, si no me equivoco, ¿no?

A.G.: No, ya no. Dimítí porque la Junta está en Madrid y yo resido en Barcelona. Y cuando voy a una reunión pierdo todo el día de trabajo, tengo que hacer un esfuerzo brutal. No hubo del todo entendimiento en este aspecto. Bueno, Edmond (Roch) también es de Barcelona, él es productor y es importante que haya gente de Barcelona en la Junta.

R.B.: Otro de los trabajos sobre los que me gustaría conocer su opinión es *Salvador (Puig Antich)* (Manuel Huerga, 2006).

A.G.: Cuando no trabajo con Pedro, busco lo más distinto a su universo y así fue con *Salvador*. Es mi trabajo más personal. En él fui completamente libre... El director era Manel (Huerga) que es muy amigo, es de los que llega y te da un abrazo. Un día me encontré a Javier Bardem y me dijo: «¡menudo pelicolón vi el otro día!». Era *Salvador*, también es fan de la película. La verdad es que tiene un rollo..., ese tratamiento de la imagen, no sé, yo le llamo un poco la atmósfera. Y, ¡fíjate!, no fue ni nominada a los Goya... No sé. Me encantó hacerla. A ver, la historia de la película, la historia de *Salvador* es brutal, es para todo el mundo. Es una historia universal, como las de las madres de Argelès-sur-Mer... Personalmente, estoy supersatisfecho de haberla hecho, aunque hacerla me costó un disgusto con mi abogado y esa pausa con Almodóvar, aunque después tuvieron que llamarme de urgencia.

R.B.: Tengo una duda con este asunto de que el diseño de vestuario debe ser supervisado por el director artístico o, si lo hay, por el diseñador de producción. ¿Cómo funciona esta relación?

A.G.: Bueno, en general hablamos un poco sobre la paleta que vamos a utilizar o yo le digo por ejemplo al responsable: «mira este papel (pintado)». ¡... Bah! Ese es el deseo que tenemos todos, supervisar hasta el vestuario, pero en la realidad es un departamento muy independiente.

R.B.: Usted utiliza mucho papel pintado sobre todo con Pedro Almodóvar, ¿verdad?

A.G.: Tengo en mi almacén un montón de papeles, se los enseñé a Pedro y elige. Él hace muchas pruebas. Vamos viendo y me dice: «el que más me gusta es este...». El último sale en *Julieta*, y además ese papel lo puse en un local (Entrepanes Díaz) y fue el que eligió Pedro (fig. 2).





Fig. 2. Antxón Gómez mostrando uno de los rollos de papel pintado de su colección personal, fuente: autora.

R.B.: ¿El papel pintado del baño del bar Entrepanes Díaz es el mismo que el de la película *Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016)?

A.G.: Sí, está colocado desde antes de la película. He hecho su decoración, pero no con el rollo del Café Torino, no. La idea era que pareciera un bar de toda la vida, pusimos un mosaico antiguo de verdad e incluso la carpintería de diseño en la fachada. Kim Díaz, su dueño, es amigo. El Mut y el Mutis no los hice yo. El Mut ahora lo ha cerrado el Ayuntamiento. El Mut se llamaba Bar Luis y hace tiempo lo visité con unos amigos, porque buscaba montar un bar de tapas, yo que era el eje del proyecto, al final no me he dedicado a la hostelería, aunque he montado muchos bares. Por ejemplo, del Otto Zutz fui socio fundador, pero no lo decoré.

R.B.: Pero sí el Zig Zag, que era anterior, ¿verdad? Su diseño ganó un Premio FAD.

A.G.: Sí. El Zig Zag era un *bareto*, yo iba mucho por allí y me llamó el dueño para hacer una reforma, formé un equipo con otra gente, por ejemplo, con Alicia (Núñez), que era mi cuñada, con Ramón y Guillermo; en fin, nos juntamos gente y yo ya hacía publicidad y montamos el local. Alicia había trabajado en anuncios con Bigas Luna. Ufff... De ese equipo solo quedamos Alicia y yo... (apesadumbrado).





R.B.: Bueno, retomando la investigación de tesis, quería decirle que voy a titularla *El proceso creativo de la dirección artística cinematográfica de Antxón Gómez: la verdad del objeto en el arte de la ficción*. Creo que reúne todas las palabras clave de su trabajo.

A.G.: Mira, efectivamente mi formación ha sido totalmente autodidacta y además no, mi trayectoria no se resume a mis trabajos con Almodóvar. Es decir, tu planteamiento sintetiza muy bien, para mí el objeto es básico. El diseño de producción se queda en la volumetría. Gil Parrondo se dedicaba a la construcción y se olvidaba de todo, a mí me preocupa más el detalle. Es mi forma de trabajar. Con el tiempo además soy más cínico, tengo una opinión y es la que tengo, no miras tanto el cómo va a caer, es una opinión sosegada y tranquila. No creo que ofenda, porque no va contra nadie.

R.B.: Y en estos momentos, ¿qué tipo de proyecto le emociona más?

A.G.: Hay una cosa que me gusta mucho de lo que he hecho últimamente. Es un diseño para exposiciones. Lo que yo he hecho o hemos hecho es en un espacio que es una pasada de bonito, y hemos diseñado unos volúmenes, para que todo ese espacio quepa dentro. En él, cabe un mercado de fotografía, de poesía, de ilustración. Un espacio efímero dentro de uno definitivo. De lo que estoy más contento es de que se trata una cosa filantrópica, no hemos cobrado nada. Nos juntamos unos amigos *designers*, ex-Ovideos, ya sabes, la productora Ovideo, que fue absorbida por Mediapro. Así que el local lo han cogido un par de esos amigos. Buscamos cosas que nos diviertan, porque no hay dinero. La idea era montar el mercado con el mínimo dinero posible. El espacio estaba tapado, yo lo conocía, es un espacio maravilloso con claraboyas y casi 450 m². Nuestro objetivo es montar un espacio donde el artista exponga su obra y la venda directamente. Esto es muy de Barcelona: una sinergia que al final queda bien. He diseñado unos cubos, cuarenta y seis paradas, que ocupan lo que ocupa la barra y un kit que se guarda uno dentro de otro y no ocupa nada. Me ha salido bien... Había hecho otras exposiciones, pero no eran itinerantes, no de ese pelaje. En el año 1992 hice una exposición, cómo se llamaba, ummm..., *¿Hermana tierra...?* Me parece que fue un trabajo bonito de cine, con olores, de esos trabajos que dices está bien, porque son ingeniosos.

R.B.: ¿También exposiciones! ¿Alguna vez se ha realizado un *curriculum vitae* con todas sus intervenciones?

A.G.: Yo no me hecho nunca uno en serio. Me voy acordando de cosas, hace poco me preguntó Jaime (Roures): «oye, ¿tú no tienes una bovina de trabajo?». Pues no, ¿qué lío, no sabría ni cómo empezar...! El otro día estaba con Raúl Arévalo y me dice: «oye, ¿tú cuántos años llevas en publi?». Y yo le contesté: «pues no sé, yo el primer *spot* que hice fue un día yendo hacia mi casa» (ríe) Y él lo encontró en Internet, ¡era Cinzano Rosé en el año 1978...!

R.B.: Pero entonces, ¿cómo fue ese primer contacto con la publicidad?

A.G.: En 1978 estaba dando clases en Barcelona de física, química y matemáticas, en una academia. Yo vivía con Isabel (Núñez), una escritora famosa que ya ha muerto y que era hermana de Alicia. Vivíamos en un pisito, nos ayu-

daba también su padre. Estábamos muy enamorados. Con nosotros vivía también Darín, del PSUC, el partido comunista catalán. Isabel y yo nos dedicábamos a buscar chorradas en Los Encantes y hacíamos colecciones de botones, yo qué sé, buscábamos objetos, era divertido. También cuando viajábamos, encontramos unos botones de cristal, teníamos muchas cosas... Éramos fans de Tintín y había hecho Guillermo una vitrina. Teníamos una casa con bastante rollo... Se había roto la relación con mi familia a nivel económico, porque, entre otras cosas, yo había dejado la carrera. Un día llegué a casa a cenar y estaba Luis (Calvo), un amigo de José María de Madrid, y había venido a hacer unos *spots* desde Madrid con Pepe, tenían una persona para ayudar en Barcelona, pero se había tomado un ácido y estaba fuera de juego, así que había pensado en nosotros, porque teníamos muchas cosas. Lo convencí con una tortilla francesa con hierbas provenzales. Además, me asqueaba el director de la academia en la que trabajaba, un portugués perverso, que pretendía aprovecharse de su situación de poder. Así que, cuando me dijo Luis que lo que ganaba en la academia lo ganaría en tres días, me decidí. Aquello fue mi liberación, me dije «me tiro a la piscina con este» (ríe), ni avisé al de la academia. Así que me acuerdo de que en ese primer *spot* había una orquesta con unos señores de raza negra, vestidos con esmóquines rosas. Hicimos el anuncio. Recuerdo una vela rosa..., no tuve consciencia, siempre he sido muy lanzado... (ríe).

R.B.: Sí, un auténtico salto sin red, un poco como con el proyecto de Steven Soderbergh, ¿no?

A.G.: ¡Uy!, eso también fue un salto a la piscina. Yo no sé hablar inglés. Tenía a una persona para ayudarme. Me dijeron: «él te echará una mano, dibuja, habla inglés, él te ayudará» y yo me fui a localizar. Para esto llamé a Laia (Colet), que es otra kamikaze... ¡Me gasté 3000 euros en llamadas! El caso es que la persona que debía ayudarme empezó a dudar y pensé «esto va a ser un infierno». Le dije que no iba a contar con él. Yo tenía que presentar mi proyecto en 10 días en México, así que la productora me puso en contacto con Clara (Notari), una argentina, directora de arte de *Relatos salvajes* (Damián Sziffrón, 2014) y a partir de ahí, todo se fue armando. Yo creo en la sinergia del buen rollo, de trabajar. Siempre hay momentos de dudas, pero tú decides. No soy de acotar las ideas al principio, pero hay que saber cuándo cerrar las puertas y decir por aquí, este es el bueno y este es el camino que vamos a seguir. Debes conseguir que todo el equipo haga la misma peli, el mismo proyecto, hay que tener la autoridad, entre comillas, para convencer al equipo de hacer todos el mismo proyecto a la vez. Aunque parezca una perogrullada, a veces no es tan fácil, cuando todos son creativos. El mismo proyecto, además, siempre para el director...

R.B.: Claro, al final es al que hay que tener contento. ¿Cómo es la relación entre el realizador y el director artístico?

A.G.: Sí. Yo siempre trabajo en esa dirección, hay que dejar que el director se sienta tranquilo y cómodo. A lo mejor tú lo harías de otra forma, pero eso no importa. Por ejemplo, yo hice hace poco el anuncio de Estrella Damm,



hemos construido decorados y pregunté: «se ve el suelo cuando canta Peter (Dinklage), ¿no?». Yo creía haber tenido una idea buena. El anuncio era un poco difícil de contextualizar: el «mediterráneamente» (eslogan anterior de Estrella Damm) estaba un poco pasado, un chiringuito con el mar de muerte tampoco... Ha sido laborioso de hacer. En fin, yo creo que lo habíamos llevado a un terreno bueno. Resulta que Peter es un personaje que canta y que lleva a los personajes en el tiempo adelante y atrás. Buscábamos un sitio donde hacer una escena final con música, una orquesta, pero no terminábamos de contextualizar. Yo pensé que se debía tratar de un sitio mágico y se me ocurrió dibujar un reloj de sol en el suelo, pero no sale al final en pantalla. Hubiera bastado con colocar una plataforma, para mí era importante narrativamente, pero... El caso es que creamos un reloj de mármol viejo, que se ha quedado el Ayuntamiento (ríe). Para mí era el símbolo de ese personaje, que va adelante y atrás...

R.B.: Ha hecho miles de anuncios, un montón de películas... ¿y series para televisión, plataformas?

A.G.: Estoy metido en varios proyectos, están desarrollando un proyecto en Movistar, pero sus experiencias no han sido buenas. Es un proyecto que me va a gustar, el ideador de la serie es un chico de Barcelona, que me vino a buscar. Ahora está en Madrid desarrollando el guion y me dijo: «eres un *designer*, me gusta tu trabajo y además eres vasco». Yo he vivido la época que narra la historia y tiene que ver con gente que he conocido. La serie habla de la creación de ETA, de su formación ideológica y va a pararse justo cuando la banda se pone a matar. Cuenta cómo se les escapó de las manos a los que lo crearon, cuando entró la facción dura. Yo conocí a Pertur. Yo creo que ETA lo mató, porque se dio cuenta de que había que dejar las armas, que ya había pasado el momento armado. En fin, es una historia que me interesa mucho, porque es parte de mi rollo de la infancia. Yo soy de allí, me apetece muchísimo, aunque me temo que, si se pone en marcha, puede volver a coincidir con un trabajo de Almodóvar. No sé, ya hicimos un dossier, toda la parte de trabajos visuales en 3D. Habrá mucho trabajo de posproducción, un gran tratamiento visual. Creo que hay que pasar página, también a un amigo mío lo mató ETA, pero igualmente tengo tres amigos míos también muertos por la policía (dictadura). Uno en una manifestación, Jesús María Garcerri y el otro en un control, que venía con el padre de un amigo. Ha sido muy duro, como ocurrió en Irlanda. Ha sido una etapa durísima y mala. Yo viví la Transición, todos pasamos página, pero la policía de entonces siguió como si nada al principio. Aquí no se cierra nada. Yo he vivido como tiraban a amigos por la ventana, cómo tocaban a miembros de mi familia y torturaban a otro amigo. En la Transición hemos sido generosos... Bueno, tengo otro proyecto que va del Madrid canalla de los años veinte y treinta. Una historia con un cabaret, es una época muy desconocida, el franquismo lo borró, había un *mondo* brutal de tolerancia. Y fíjate, la película que más me apetece del mundo hacer sería la de la historia de las madres de Argelès-sur-Mer. Ahora Silvia Quer ha hecho una cosa, de la memoria histórica.



Esto trata de algo que el 90% de los españoles desconocen, es el exilio a los republicanos cuando Franco ganó la guerra. De todo lo que pasó después y es brutal, ¡déjate de *La lista de Schindler...*!, casi 500 000 personas pasaron la frontera tanto por Euskadi como por Cataluña. Francia no sabía qué hacer con ellas y las dejaron en las playas, ¡en febrero del 39! Se formó en diferentes playas una estancia vergonzosa. Hubo varios fotógrafos en estos campos, yo lloro cuando veo las fotos, Portbou, Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien..., niños, mujeres y hombres que llegaron andando con lo puesto y a dormir. La gente enterraba a los niños en la arena por el frío, pero morían de la humedad, era como un campo de concentración. Algunos iban desnudos. Uno de los campos era de 50 000 personas. Para controlarlos pusieron a africanos de una colonia francesa y fue alucinante. Este era el eje de la película que íbamos a hacer, teníamos cantidad de material. Pertenecía a Elisabeht Gender Berger, que era una enfermera voluntaria que se unió al ejército nacional en Valencia y después marchó a Austria, pero conoció los campos y dijo que no podía irse. Buscó dinero y alquiló una casa para montar allí la maternidad de Elna y consiguió que las parturientas, a partir del sexto mes, pudieran ir a allí. Esto salvó a miles de niños. Es una vergüenza, porque luego estos republicanos fueron los que formaron la resistencia francesa para luchar contra los nazis y después los llevaron a campos otra vez, como el de Mauthausen. Son los eternos olvidados y después están enterrados en cunetas. Hay que saber lo que pasó. Allí acabó saliendo al cabo de año y medio lo peor, prostitución, violación, abusos a menores. Tengo documentación de todo, 6000 fotos, de bombarderos, niños con fusiles, etc., y hay una constante que se repite, me llama la atención poderosamente, cómo hay señores desnudos al lado de gente totalmente vestida. Te juro que no lo entiendo. Este proyecto me llegó justo después del *Che*. Preparé mucho con Laia, pero era una película muy cara, el productor dijo: «Yo para hacer esta película quiero un buen *casting*». Nosotros preparamos un dossier, pero no se consiguió levantar ese *casting*. Dos años después, me llamaron de la productora porque lo iba a hacer Coixet, rehaciendo el guion, pero... Y hace poco, me volvieron a llamar para decirme que se movía otra vez y que estaban buscando un director internacional, este proyecto está parado y me parece una película brutal. Hace poco, en México, encontraron una maleta de Robert Kappa con fotos de los campos de Argelès-sur-Mer, incluso encontraron material filmado. Allí se ve cómo luego hicieron casetas de madera, letrinas..., lo tengo hablado con Manel, lo tengo muy trabajado.

R.B.: Su dirección artística está poblada de objetos, ¿pero tiene alguno favorito?

A.G.: Miro lámparas y objetos de todo el mundo. Me fijo y me fijo tanto, que el otro día me dicen: «¡tío, estás loco!», y es que estaba viendo un *spot* del Banco Sabadell y digo: «mira, hay cuatro lámparas: una de Gae Aulenti, la Tronconi, la Frankfurt de Ramón Bigas y una de Franco Albini». ¡Es una manía que tengo! Digo: «pero ¿quién ha hecho ese anuncio? Es buenísimo. ¿Quién ha hecho el arte o quién te las ha puesto?, porque estas lámparas estaban en algún sitio y porque estas lámparas son brutales. El que ha hecho esto sabe



que la Tronconi es muy difícil de conseguir». Yo la puse en una película, la tengo rota, y en el *spot* está entera.

R.B.: Bueno, y sobre este tema del atrezzo, ¿cómo son estas colaboraciones con firmas de mobiliario españolas como Sancal? En *Julieta* (Almodóvar, 2016) es protagonista uno de sus modelos de butaca.

A.G.: Nosotros nos pusimos en contacto con ellos. Yo soy amigo del Quim Larrea y me dio las gracias por contar con su pieza Boomerang. Andábamos buscando modelos, intentamos buscar fidelidad. Miras en catálogos lo que tienen. Yo elijo la pieza con Pedro, porque hay un estilo que buscas y luego retapizamos, siempre buscando lo que pega con esto. El escritorio de *Julieta*, sin embargo, son unas patas de madera y un sobre de cristal, las patas son de Fede (Federico G.^a Cambero), que es mi ayudante, con un sobre de cristal, buscando la idea del vacío, por la fragilidad... Cuando vive con Antia tiene el papel de pared, allí el *hall* es como un blanco azulado. La nueva, con la pintura de Freud, es un poco más despersonalizada, Hay un verde, verde, es un verde además currado, con muchas texturas.

R.B.: ¿Qué tal la experiencia fotográfica con Jean Claude Larrieu en *Julieta*?

A.G.: Es lo último que he hecho en cine. Jean Claude Larrieu pasó algo de tensión, creo yo. Alcaine no estaba disponible. Mi experiencia fue buena, le decía: «a ver, Jean Claude, ¿cómo vamos a iluminar?». Las localizaciones venían dadas. Sobre Fanlo, que es un lugar precioso, el marido de Lola (García) y la secretaria personal de Pedro, que es de por allí, tenían una casa, Pedro había ido y dijo: «pues lo situaremos allí, como un sitio solitario y espiritual». Entonces no localicé en este caso, los sitios vinieron dados. En lo alto de aquello había un bar, que desmontamos, todo un tinglado que no nos gustaba nada. Hicimos como una especie de intervención, para dejarlo más exento. Había una especie de cubierta y lo desmontamos entero, bastante «pollo» (lío). Plantamos hierba como un jardín artificial. El sitio estaba claro con aquellas montañas de fondo... ¡Ah! Y la cerámica de Sargadelos es un clásico de Pedro. Nos han dejado piezas muchas veces, lo he utilizado en muchas ocasiones.

R.B.: Hablaba hace un rato de un trabajo de texturas en *Julieta*. Estas son muy características en su filmografía. ¿Por qué eran tan importantes en esta película?

A.G.: Bueno. Como la casa era muy grande, probamos metro y medio en las paredes de diferentes papeles pintados, cuatro o cinco, para ver y para probar con las actrices, cómo quedaban. Para decidir... Las texturas son muy importantes para mí, está la textura verde, buff..., la casa verde de *Julieta* en la fase dos, es esa textura buff...

R.B.: Sí, lo que yo denomino verde trémulo, pues aparece por primera vez en *Carne trémula* (Almodóvar, 1997), ¿no es así?

A.G.: Sí, eso es. Tuvimos una pintora que hizo pruebas y ahí decidimos: «ponemos el verde que nos gusta, ¿verdad, Pedro?». Sí, eso es, el verde de *Carne trémula*, la primera vez que lo utilizamos fue allí. Tenemos una pintora maravillosa que se llama Tania (Walhbeck) y que se pasó ahí dándole a las veladuras, ¡una currada! Sobre todo, pido que tenga texturas que se note que ha pasado





el tiempo, que se noten las huellas de los cuadros que se han quitado, que tenga la marca de ese paso. Tania se pasó dos semanas trabajando las paredes. Sé que se ve suave, no se ve muy bestia, pero ves que hay algo que no es un verde plano. ¿Sabes lo que pasa?, pues es que aquí hay una contradicción entre Pedro y la realidad, eso es el cine: cuando tú en el cine haces algo muy sutil, la luz, la cámara lo limpia, el cine limpia mucho y tienes que exagerarlo, pero si a Pedro se lo exageras al ojo, ¡ufff...!, no le gusta. O sea, a Pedro las texturas le cuestan, salvo las muy exageradas, como una humedad brutal, entonces vale. Por ejemplo, eso Gorostiza me lo dijo: «hay un momento en que ella está rota de dolor y tiene una grieta detrás, en el campo de baloncesto». Esta grieta está pintada, cuando fuimos a localizar, Pedro dijo: «¡esta grieta me encanta!», pero luego no correspondía con la situación del campo y se montó esta grieta. Estos detalles siempre cuentan en Pedro, se pintó como reflejo de persona rota. Por otro lado, en *Julietta* hicimos en estudio algo, pero buscamos una localización en una casa real. Cogimos dos pisos en el mismo edificio, allí es donde hicimos las casas, el portal, pintar la escalera, barnizar toda la escalera de madera, pintar toda la casa, etc. La casa de Xoan en Redes (Galicia), el exterior y todo el interior está rodado en estudio, y parte de la fachada también es de estudio. El tren es parte real y parte de estudio. Tenía que ser desmontable, con paredes móviles. Cogimos un tren abandonado gracias a la Asociación de Amigos del Ferrocarril y tuvimos que hacer el convoy entero. Y también el vagón de restaurante y el vagón de ellos, montarlos también. Además, tuvimos que llevar el tren a una estación, para rodar en Toledo. Rodamos en Madrid, Toledo, Sevilla, Galicia, Pirineo, miramos también casa en Huelva, en fin. Forramos toda una piscina con una madera traída de Portugal porque parecía cemento y para que pareciera una alberca. Cuando vas a localizar con Pedro, luego rueda y luego no ve eso, o se ve un trocito. Improvisamos un poco con Pedro, porque los decorados los hacemos antes del rodaje. Lo que sí que es muy bonito son unos azulejos en la cocina de Xoan. Cuando fui a Brasil a rodar lo de Claudio Coelho, fui a un edificio que había hecho Le Corbusier y le hice unas fotos porque me encantaron, se las enseñé a Pedro y le dije: «¡mira qué maravilla!». Con mi foto hicimos un *transfer* en vinilo mate y lo colocamos sobre los azulejos blancos son falsos, se trata de un dibujo de un pintor brasileño llamado Claudio Portinari. Otra película donde las texturas son muy importantes es en *Salvador*, las paredes de los pisos con vidas anteriores e incluso en la cárcel, la idea de huella de alguien más e incluso algunas inscripciones de que alguien más ha estado allí.

R.B.: ¿Qué tal si hablamos de *Não Pare na Pista - A Melhor História de Paulo Coelho* (Daniel Augusto, 2014)?

A.G.: ¿La has visto? Aquí no se ha visto, en España, pero tenía unos decorados muy chulos, como el del edificio Arpoador, que hice con moquetas de colores, como de los años setenta. Hice franjas con ese material.

R.B.: Bueno, este es un material llegado desde el interiorismo, ¿no?

A.G.: Sí, pero es que yo soy muy interiorista. Aquí hay un interiorismo maravilloso, el otro día estuve cenando en un sitio de los años setenta, que se conserva

igual. Es un proyecto de Correa y Milá, Il Giardinetto, Premio FAD de interiorismo en 1974. Da la sensación de ver árboles recortados con moqueta, es un recurso muy táctil y es muy bonito contemplar cómo absorbe la luz, es un mate brutal. Como en muchos tejidos, el color hace que la luz se meta dentro y lo convierta en una masa de un tono que es difícilísimo conseguir en pintura. La moqueta me gusta mucho, es un material que suelo utilizar mucho, como en el *spot* de Atresmedia. Tengo el punto de utilizarlo con Pedro, a la que tenga oportunidad. Yo esto de las líneas de colores ya se lo he sugerido muchas veces, pero...

R.B.: Si usted hiciera su película, ¿cómo sería?

A.G.: Siempre pienso que, bueno, tendría que ver presupuestos, me gustaría hacer una peli de personajes raros. Personajes un poco turbios, un poco como en las películas americanas. De esos personajes que están un poco colgados en el tiempo, que tienen universos personales propios. De esos personajes que tienen una casa extraña, pero extraña por todo. Me gustaría jugar con eso, con el papel de pared, la moqueta, con objetos que tengo y que son tan especiales... ¡H****a!, es que me lo estoy imaginando: este cenicero con este jarrón, y de repente... ¡esta silla!, este aplique de pared... ¡Tengo una cantidad de cosas en la cabeza! Es lo que yo llamo habitaciones imaginarias, es lo que yo hago, es una excusa mía para comprar algo. Me digo: «¡jolin!, esta pieza cómo me molaría para esto», entonces imagino a un tío con un diente de oro que fuma muy extraño, que vive en un sitio, pero con mucho rollo. Esta es una película que me digo que voy a hacer, pero luego surge algo extraño. Esta mesa, esta silla, es una excusa que tengo yo para comprar, de repente, unas oclusiones de resina. Yo tengo una buenísima colección de objetos raros. El otro día me compré una jarra que era un pez con seis jarritas de peces para *snaps*, en el mercadillo de una señora alemana, a ocho euros. Y guardo y guardo.... Tengo una colección de cuadritos de los años sesenta pintados en cristal con dibujos de negritas y flores. Y luego tengo una colección hecha con fieltro, todos vienen del mismo sitio. Tengo un gallo que tiene pelos que se pueden peinar, limones que son una currada. También me gustan las joyas, la bisutería extraña, cuando veo un objeto que me llama la atención no lo puedo dejar, me digo: «¡tú, se va perder!». Es apasionante, es una idea en mi cabeza, es mi excusa. *Ficcionalas* una historia. Por eso me interesa mucho el arte conceptual, me interesa mucho, porque es como un diálogo entre los objetos y eso me gusta mucho. Yo soy su amigo, Carlos Pazos hace lo que haría yo, aunque nunca me ha dado por hacerlo. Entiendo muy bien ese mundo, es un universo que sé leer. Es como un *collage* para mí, un *collage* es como un diálogo y me siento cómodo ahí. Tiene que ver conmigo, lo sé leer, lo sé interpretar, tiene dobles vidas. Una cosa es lo que ves, pero cuando ese objeto lo ha hecho otro, viene de otro lado. El objeto tiene algo de poético. Cuando es de diseño, está claro su valor expresivo, pero cuando el objeto no tiene ese valor concreto, tiene una lectura especial, tiene como más valor para mí, porque ahí hay algo que me interesa. A mí me gusta eso, me siento cómodo y además es que me sale de



una manera natural, es como mi casa del Empordà. Tengo varias cosas en ella: tengo un cuadro que ni fu ni fa, pero veo algo ahí y resulta que fuera tengo colocado lo mismo, o sea, tengo un cuadro que luego está fuera cambiado, un vaso con una botella, que es igual, pero en otro orden y luego tengo un cuadro que tiene una raja de melón y se repite fuera en alabastro. Es como un juego espontáneo que me apetece, ahora me ha dado por las conchas, llevo un mes que no me puedo creer lo que me estoy encontrando. ¡Qué pasada! Es una especie de almeja gigante negra, una concha de Santiago, otras grandes blancas, de momento tengo unas cuatrocientas, el caso es que las encuentras, ¡no las buscas!

R.B.: Muy poético, parecen tener relación con lo eterno o incluso el continuo retorno.

A.G.: Bueno, la vida, la muerte. Mi hermana está obsesionada ahora con la embolia, yo antes visitaba hospitales, pero desde que tuve un hijo se me pasó, me quedé tranquilo con la transmisión (ríe).

R.B.: No quiero dejar de preguntarle por *Bruc, el desafío* (Benmayor, 2010). Noto influjos goyescos en algunas partes de su puesta en escena.

A.G.: Bien. No nos fijamos de manera consciente en los grabados de Goya, pero en el imaginario colectivo tienes eso ahí. Yo tenía mucha documentación e investigué mucho de armas; de hecho, recreé una bola de petanca francesa como arma. Nos ceñimos a la idea del Bruc. Fue la primera batalla que perdió Napoleón, pero hay mucha ficción sobre esto. Se habla de desfileros, pero en Montserrat no hay casi. Es verdad que iban hacia Manresa, para cargarse una fábrica de pólvora: fabricaban pólvora con salitre de las cacas de murciélago.

R.B.: Y lo mismo recrea una leyenda popular histórica que un bar popular legendario como el Jamboree para la película *Tuya siempre* (Manuel Lombardero 2007)...

A.G.: Los bares me gustan, el de *Tuya siempre* era en realidad una tienda de lámparas. Sin embargo, me aburren las cocinas, en publicidad he hecho tantas... No me gustan nada las cocinas, ni los lavabos. Tengo fotos de cómo se construía en publicidad hace tiempo, probablemente soy el que más ha hecho publicidad en España de la época de la Transición. Empecé en 1978 y casi todo se hacía desde Barcelona. El *spot* más gordo que recuerdo fue el del año 1983 para Freixenet, en un avión con Shirley MacLaine y Miguel Bosé, pero también he hecho el de Penélope Cruz y Trueba cuando se ganó el Oscar...

R.B.: Mirando atrás, ¿es usted consciente de la extensión e intensidad de su trayectoria audiovisual?

A.G.: No, no me doy cuenta. No tengo perspectiva de la extensión de mi carrera porque no es fruto de una decisión consciente. Aún no me creo que esté en esto, no lo interiorizo. En el fondo, yo decidí ser químico y a mí me gusta mucho la química. A mí me encanta la arquitectura y la filosofía. Me encantaba ver en San Sebastián un cruce de carreteras, me hubiera gustado también esto y se lo dije a mi padre: «quiero ser ingeniero de caminos y hacer autopistas», y empecé a estudiar. Hice el primer curso de carrera, pero luego topé con el dibujo técnico, que es aburridísimo, y pensé: «yo no me veo haciendo esto». Luego me interese por la geología, que a mi padre le encan-



taba. Tenía una colección de minerales con él, mano a mano, pero seguí con la química porque mi abuelo era industrial y tenía una empresa. Luego empecé con Químicas y me convalidaron. Me interesa mucho la historia y la literatura y la filosofía pura, pero me da mucha pereza estudiar ahora. A mí me gusta coleccionar y déjame de estudiar. Yo me voy al Empordà a arreglar mis lámparas, me meto en mi taller y me olvido. La cosa es que me interesa todo. Pero yo una profesión que admiro es la de escritor, porque un escritor te lleva a su terreno y te conmueve.

Barcelona, 7 de junio de 2017





Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna