

Pintor nacido en mi tierra
con el pincel extranjero,
pintor que sigues el rumbo
de tantos pintores viejos.

Antonio Machín, Angelitos negros.

1 Que a nacionalidade dun filme non ten nada que ver coa lingua próbao o cine mudo, ese intre pre-Babel do cine, onde os idiomas non eran un problema pois abundaba con que alguén os traducise en voz alta, onde a linguaxe era universal. Sen embargo, xa neses momentos onde as películas podían viaxar dun sitio a outro sen problemas de idioma, xa se pretendía facer un cine nacional, un cine que tivese pleno sentido só dentro das fronteiras onde fora feito. Kracauer en de Caligari a Hitler ou Marta García Carrión en Por un cine patrio estudárono e demostrárono: a loita pola noción de cine nacional. Este cine nacional non sería senón aquel que reflectise o espírito dun pobo, a súa cultura, a imaxe que ese pobo ten de si mesmo, ou de outra forma, a imaxe do papel que ese país e ese cine tería que desempeñar. É dicir, un cine posto ao servizo non da nacionalidade senón do nacionalismo, dunha idea de pobo construída dende o poder para servir a uns fins políticos.

A idea de nacionalidade no cine está moi ligada ao económico e ao financeiro: unha película é de onde se conseguiu o diñeiro para a súa realización, o cal leva a estupideces do tamaño de considerar Gladiador ou Vicky Cristina Barcelona como cine español.

Pero que as películas teñen nacionalidade a min péce-me un feito innegable. E se concibimos a nacionalidade dunha película como algo importante para a súa interpretación, para a súa análise, obviamente esta idea de nacionalidade non terá nada que ver co seu nacionalismo nin co seu financiamento senón coa súa linguaxe, coa súa sintaxe. E máis alá: co imaxinario que pon en escena, a tradición cultural e estética á que quere adscribirse.

Isto levaría a negar como españolas a moitas películas que imitan a linguaxe standard hollywoodiense, o Modo de Representación Institucional en palabras de Noel Burch. Pero non hai que esquecer que en todos os intentos de construír teoricamente un concepto de cine nacional (nacionalista ou non), a relación de mímese dese cine co cine de Hollywood foi un elemento central da reflexión.

Pero quizais a nacionalidade dunha película non só teña que ver con ese imaxinario ou esa actualización de formas culturais autóctonas. Non podemos esquecer ao público. Unha película é de onde os seus autores queren que sexa vista. Recordo as palabras de Semprún falando de Les Deux Memoires:

«Non é un filme comercial baseado na ambigüidade... é un filme feito para os españois porque está directamente arraigado na súa memoria».

2 «Exilio e emigración laboral resultan, nos dominios da produción cultural, termos frecuentemente sinónimos. En numerosas ocasións, a represión contra os traballadores culturais, ou contra os creadores si así se prefire, non se exerce directamente contra a súas persoas senón extinguindo as condicións materiais que permiten o desenvolvemento da súa actividade. Nesta sórdida operación, o réxime franquista distinguiuse polo seu celo. E aos numerosos e relativamente cuantificables casos de exilio (ou emigración) que suscitou a súa chegada ao poder, cabe engadir o nada desdeñable censo de persoas que tiveron que exiliarse durante os trinta e cinco anos do seu dominio¹.»

Paul Illie, historiador da literatura española, nun libro precioso, Literatura y exilio interior, escribe unha metáfora sobre o que significa o exilio. O exilio é un pedazo de terra que se aparta do seu terreo de orixe e que vai cara outra parte. Cando está nesta outra parte deixa de formar parte de

1. COMPANY, Juan M. «José María Berzosa. La verdad de la ficción», *Contracampo*, nº 31, marzo 1981.

Chateaux en Espagne

Luis E. Parés

onde viña pero non pode deixar de estar formado pola terra de onde viña. Eu prefiro pensar nun puzzle ao que se lle quita unha peza. No puzzle queda un burato, pero ademais, esa peza roubada, quitada, non encaixa en ningún outro sitio.

Isto explica todo moito mellor que eu: estean onde estean, os cineastas do exilio non se poden desprender da súa mochila. Isto leva ao exiliado artístico (ou ao artista exiliado) a buscar no seu desarraigo persoal a razón da súa creación. No caso dos españois en Francia, esta ruptura moral con España levounos a ser españois noutra cultura e noutra lingua. «Por outro lado, a proba do exilio enfronta ao escritor a súa propia verdade: ninguén pode gabarse de saír incólume dela» di Juan Goytisolo nun artigo explicitamente titulado *Porqué escogí vivir en París*².

Estes artistas, que se exiliaron no que algúns autores denominaron 'Segundo exilio' eran escritores como Fernando Arrabal, Ramón Chao, Juan Goytisolo, Jose Corrales Egea, ou entre os que escribiron en francés, José Luis de Vilallonga, Jorge Sempún, Carlos Semprún-Maura, Jacques Folch Ribas, Adélaïde Blázquez, Agustín Gómez Arcos, Michel del Castillo, Rodrigo de Zayas. Tamén había pintores (Antonio Saura, Eduardo Úrculo, Eduardo Arroyo, Pablo Palazuelo, Jose Antonio Sistiaga, Miguel Amate...), músicos (Paco Ibáñez, Amancio Prada, Alberto Cortés...)... e tamén houbo algúns cineastas.

3 Sempre que se pensa no exilio cinematográfico pénsase en Latinoamérica. Pero os cineastas que chegaron a Latinoamérica, cineastas dotados de coñecementos industriais, polo idioma e a pobreza estrutural do cine alí, non tardaron en atopar un oco profesional nos países de orixe, limitándose a realizar o seu papel técnico. De máis difícil implantación foi a chegada dos cineastas españois a Francia. E sen embargo, habelos hainos: Joan Castanyer na década dos corenta, Joan Baptista Bellsollé nos cincuenta, os guións de Semprún nos sesenta. Aínda que sempre hai unha especie de 'marca de auga' de dor a España (moi obvio nos casos de Andorra, película de Joan Castanyer rodada en 1942, onde se narra a Cataluña idílica ou *La Guerre est finie*, de Alain Resnais con guión de Semprún, sobre un militante comunista) as películas destes cineastas non son antifranquistas. O caso de Jesús Franco á claro: foise de España para facer cine de xénero con liberdade e óptimas condicións económicas.

Mais a partir do ano 67 algo cambia: Arrieta chega a París, Berzosa comeza a traballar regularmente en televisión, Arrabal comeza a escribir o guión da súa primeira longametraxe xunto ao seu 'conseiller technique et panique'. Dous anos máis tarde chegaría a París Joaquín Lledó e Jorge Amat. A eles uníronse esporadicamente outros, como Roberto Bodegas (que en 1971 realiza *Españolas en París*) ou Cayetano del Real, realizador de dúas películas hoxe desaparecidas, *Sintagma nacional* e *Antonio Saura pintor*.

A partir de 1967 é posible falar de un cine español realizado no exilio.

4 O corpus do cine español no exilio en Francia durante os setenta pódese cuantificar en arredor de 20 películas, entre longametraxes e curtas. Aínda que non sexan españolas, porque é obvio que non o son, si que son importantes para unha lectura, unha reinterpretación pensar un cine español, identidade do cine español, máis pertinentes para o cine español, que moitas outras películas, mímese de realizacións culturais alleas a nós.

Dá a casualidade de que case todos os españois que fixeron cine en Francia nestes anos fixeron un cine que se pode denominar 'a marxe', radical, independente. Juan Antonio Gaya Nuño, historiador de arte de esquerdas, que non se exiliou, que foi por conseguinte represaliado e ao que lle foi denegado sistematicamente o acceso á universidade, a pesar de ser quizais o historiador de arte máis importante durante o franquismo, escribiu no seu libro *El arte español en sus estilos y sus formas* que a arte española se caracterizaba polo seu barroquismo, entendendo barroquismo por anticlasicismo (e que por iso a arte española é barroca moito antes do barroco)³. Usando a mesma nomenclatura, podemos dicir que o cine español no exilio é un cine 'anticlásico', e incluso barroco no sentido do movemento artístico: con estruturas fragmentarias pero rítmicas, con un collage de dispositivos, cunha narración asistemática.

Tamén dá a casualidade de que a gran maioría desas películas amosa o tema español: a guerra civil, o tema do exilio, a cultura española (o flamenco, a pintura) ... temas todos eles que exercen unha interlocución perfecta co público español.

E todas estas películas teñen unha certa intencionalidade política, máis ou menos explícita (máis explícita no caso de *Arriba España* ou *Les Deux Memoires*, menos explícita no caso de *Les intrigues de Sylvia Cousky*), pero que o poder político, o aparato franquista, si viu con claridade. Por iso ningunha destas películas se estreou en España antes da morte de Franco, por iso *Arriba España* se estreou nunha versión censurada, e por iso a estrea de *El árbol de Guernica* se saldou cunha bomba que un grupo de extrema dereita puxo no cine Palace. Esta intencionalidade política denota unha vontade de intervención, e esta vontade de intervención denota unha busca (unha necesidade quizais) de interlocución. E a interlocución, que dúbida cabe, era con España.

5 «Je ne suis pas d'accord avec les idées traditionnelles au sujet des «racines» qu'un homme perdrait en changeant de place. C'est, à mon avis, une image folklorique et superficielle. Je pense qu'un être humain porte toujours ce qu'il est en lui-même. Où je me trouve, où j'irai, je serai moi. C'est-à-dire profondément espagnol. Mes racines spagnoles ne sont pas enfoncées dans tel ou tel endroit d'où elles ne peuvent pas s'exprimer. Elles voyagent avec moi.»⁴

Poderíase dicir máis alto. Máis claro, non. Agustín Gómez Arcos é un escritor nado en Almería, en 1933, que se exiliou en París (tras un breve paso por Londres) en 1968, debido ao insufrible clima intelectual que o franquismo impuxera, e que fixo que censurasen todas as obras de teatro, a pesar de ter gañado dous anos seguidos o prestixioso premio Lope de Vega. En París, empézanse a representar obras súas en cafés-teatro do barrio latino, e nunha representación o editor de Stock encárgalle a publicación dunha novela en francés. A novela chamaráse *L'Agneau carnivore*, sobre dous irmáns, fillos dun xefe provincial da Falanxe, que manteñen unha relación incestuosa. O clima irrespirable da Guerra Civil e a posguerra en Andalucía é o pano de fondo desta obra. Despois virán máis, sempre en francés sobre tema español: Ana non, sobre unha muller que cruza España de Almería ata o norte de España para ver ao seu fillo preso; *L'Enfant pain*, sobre a súa infancia en Almería, durante a guerra e a posguerra; *Scène de chasse* (furtive) sobre a morte dun sádico comisario de policía en Asturias...

2. GOYTISOLO, Juan. «Por qué escogí vivir en París», *El País*, 02/02/1986

3. GAYA NUÑO, Juan Antonio, *El arte español en sus estilos y sus formas*. Barcelona. Ediciones Casanova, 1949. Pag. 14

4. KOHUT, Karl, *Escribir en París*, Barcelona, Hogar del Coleccionista, 1983.

Nas novelas sempre está presente a realidade de España, a crúa realidade de España. O seu estilo Barroco, con frases longas que se xustapoñen e se encadean pero sen florituras, dunha forma realista e visceral, como os grandes prosistas españois. Mais están escritas en francés. Sen embargo, na cerimonia de entrega de Oficial da Orden das Artes e das Letras de Francia, dixo: «Eu sempre fun fiel á memoria, é esta fidelidade o motor da miña obra. Por iso a miña obra, aínda que escrita en francés, é española. Por iso eu, que vivín e Francia máis que en España, son ante todo, un escritor español».

6 «Cría que cambiando de castelo cambiaría de pantasma» di Cocteau en El testamento de Orfeo. Quizais, a fin de contas, un sexa de onde son os seus fantasmas.

Arrabal di que a súa obra está baseada na imaxinación e que a imaxinación é poñer o seus recordos a xogar. E os seus recordos son españois, o mesmo que as súas fobias, os seus medos, a súa crueldade. O mesmo acontece con Joaquín Lledó, que mostra a deriva dun exiliado español polas rúas de París, o seu encontro coa liberdade, a súa difícil adaptación, o seu forte acento. O mesmo acontece con Berzosa, preocupado por limpar os mitos españois, a tradición cultural española, do politiquero franquista que os fixera esvaecer ata convertelos en aparellos utilitarios. E o mesmo acontece con En el balcón vacío, seguramente a película que mellor mostra a ferida, a cicatriz non pechada, o baleiro que se abre ante os ollos cando vives nese país imaxinario e inexistente que se chama exilio.

(Tradución de María Villamarín)

CINECLUBE DE COMPOSTELA

FILMAR O EXILIO

Ciclo programado por Luis E. Parés

PROYECCIONES

Todos os mércores na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)
Entrada de balde
Bono-axuda: 1€

ASOCIACIÓN

O Cineclube tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)

① cineclubedecompostela.blogaliza.org
@ cineclubedecompostela@gmail.com

5 DE FEBREIRO | 21:30

A miña ideoloxía
(*Mi ideología*, Luis E. Parés, España, 2013, 12', VO)
O suxeito ou O escritorio das mil e unha gabetas
(*Le Sujet ou Le Secrétaire aux mil et un tiroirs*, Joaquín Lledó, Francia, 1975, 72', VOSG)
Presentación de sesión e ciclo por Luis E. Parés

12 DE FEBREIRO | 21:30

Arriba España!
(*¡Arriba España!*, José María Berzosa, Francia, 1976, 120', VOSG)

19 DE FEBREIRO | 21:30

Sangre e ouro (*Sangre y oro*, Fernando Arrabal, Francia, 1978, 17', VOSG)
Viva la muerte (*Viva la muerte*, Fernando Arrabal, Francia, 1971, 86', VOSG)

26 DE FEBREIRO | 21:30

No balcón baleiro
(*En el balcón vacío*, Jomí García Ascot, México, 1961, 70', VO)