

LA REVISIÓN DE LA HISTORIA EN EL CINE DE JAIME CAMINO¹

ANGEL LUIS HUESO MONTÓN

Universidad de Santiago de Compostela

Recuperar el pasado. Ese ha sido uno de los sueños del hombre a lo largo de los siglos. Y para poder alcanzarlo ha recurrido a múltiples fórmulas, entre las cuales siempre han merecido una especial atención las relacionadas con las manifestaciones artísticas que llegaron a convertirse en modelos de «memoria histórica».

En la época contemporánea, el cine también ha respondido a estas premisas generales, asumiendo muchas de las características procedentes de modelos anteriores pero adecuadas a los tiempos presentes. Esto no debería merecer una especial atención, pero, sin embargo y teniendo en cuenta la fuerza de las imágenes animadas, es un hecho incuestionable que toda aproximación a épocas pretéritas realizada desde este medio alcanza una especial significación, si bien nos será muy conveniente recordar de vez en cuando los vínculos que existen entre este tipo de imágenes y otras formas artísticas de épocas anteriores o aún coetáneas a fin de no desvirtuar la importancia que tengan estas películas, pues podríamos pensar que son casos excepcionales en el contexto histórico-artístico.

También debemos tener en cuenta que son muy amplias las posibilidades con que puede realizarse este acercamiento cinematográfico al pasado, de tal manera que durante la existencia del cine encontramos modelos estéticos, narrativos e historiográficos muy distintos. Bien es

¹ Esta comunicación está incluida en el proyecto de investigación subvencionado por la DGCYT (PB97-0529).

verdad que un género (el denominado «cine histórico») concitó la mayor atención en este ámbito, pero ni aún este tipo de películas pueden ser entendidas de una manera unitaria y monolítica.

Al mismo tiempo encontramos cineastas que han concedido especial atención a este deseo de recuperar el pasado, de forma que en sus filmografías ocupan un lugar destacado este tipo de filmes; figuras como Cecil B. De Mille, Sacha Guitry o Ettore Scola serían ejemplos de directores que han dejado testimonio de esta preocupación y, sobre todo, de la diversidad de criterios que pueden aplicarse a esta reconstrucción del pasado.

Todas estas premisas las tenemos en cuenta al acercarnos a la personalidad y al trabajo de Jaime Camino pues en él se constata una evidente preocupación por nuestro pasado histórico, la cual ha configurado varias de sus películas y ha llegado a formar una especie de hilo conductor en su labor profesional, de tal manera que las que podríamos considerar como obras históricas se dispersan a lo largo de los treinta y seis años de trabajo escalonándose con una cadencia especial.

Nuestra atención no se va a centrar en todas las obras que Camino ha dedicado al pasado; hay tres películas a las que solamente les dedicaremos una mención como es el caso de *España otra vez* (1968), en la que un antiguo combatiente de las Brigadas Internacionales regresa a los lugares en los que luchó; *El balcón abierto*, programa televisivo de 1984 dedicado a la recreación de la personalidad de Federico García Lorca, y *Luces y sombras* (1988), interesante aproximación al Siglo de Oro español a través de una interpretación del cuadro de las *Meninas*. Todas estas películas poseen un indudable interés, pero a nuestro modo de ver suponen una visión complementaria de la historia en relación a un núcleo mucho más compacto que es el formado por aquellos filmes en los que se pretende una aproximación directa a la guerra civil española.

Este núcleo lo forman cuatro películas (*Las largas vacaciones del 36*, 1976; *La vieja memoria*, 1977; *Dragón Rapide*, 1986 y *El largo invierno*, 1991, siguiendo un orden cronológico de realización) en las que el conflicto armado es visto de forma peculiar, con una entidad muy significativa y estableciéndose entre ellas unos rasgos que nos llevan a poder establecer una progresiva complejidad de tipo estético-narrativo y de interpretación histórica, la cual intentaremos poner de manifiesto en este trabajo a través de la referencia a tres niveles o modelos cinematográficos.

LA FICCIONALIDAD

El primer nivel que podemos considerar es el que domina en la pareja formada por *Las largas vacaciones del 36* y *El largo invierno*. Se trata de dos filmes en los que la perspectiva de aproximación al pasado es claramente ficcional, de tal forma que la estructura novelesca no sólo está presente en los personajes que dan vida a la acción sino que embebe por completo los propios acontecimientos que la conforman.

Se ha resaltado¹ que uno de los rasgos más representativos de esta ficcionalidad es el protagonismo del grupo familiar que se convierte en el núcleo en torno al cual se desarrolla toda la acción; este aspecto adquiere un relieve nada desdeñable en los dos filmes que consideramos (aunque también aparece en otros varios del inicio de la transición política), llevando a una limitación de las posturas críticas ante los acontecimientos y resaltando todas las características de una pequeña burguesía, lo cual se reafirma con el carácter coral que adquieren las obras y el excesivo esquematismo de los personajes²

Entre las similitudes que pueden apuntarse en estos dos casos que ahora estudiamos se encuentra su reinterpretación de la sociedad catalana de la época (guerra e inmediata postguerra); dejándose llevar del carácter novelesco, Jaime Camino nos da una visión muy limitada de esos grupos sociales, centrando su atención en la burguesía como colectivo que considera de forma preferente y casi única.

Esta circunstancia produce una cierta distorsión del contexto social al cual quiere referirse, si bien tiene resultados distintos en los dos filmes. Mientras que en *Las largas vacaciones...* los otros grupos sociales aparecen de una manera bastante incidental, por lo que su aportación al conjunto es muy limitada y siempre en tanto en cuanto contrastan con los burgueses (recuérdese en este aspecto la figura de la criada andaluza o la visión de los miembros de la FAI), en *El largo invierno* la personalidad del mayordomo (interpretado con un gran equilibrio por Vittorio Gassman) se presenta como el claro testigo del desmoronamiento del grupo familiar de los Casals y por ello el transmisor de los valores que se han perdido.

¹José Enrique Montera: *El cine histórico durante la transición política*, en VV.AA.: *Escritos sobre el cine español. 1973-1987*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1989, p. 59.

²José Luis Guamer: *La guerra civil según Camino*, «Cuadernos para el diálogo», nº 173 (21-agosto-1976), p. 53).

En esta línea no puede dejarse de lado la visión crítica de la burquesía. Los miedos y cobardías que les llevaban a defender sus intereses personales y a no tomar partido ante los grandes hechos que se estaban produciendo (como ocurría en *Las largas vacaciones...*)¹, adquirirán una nueva dimensión en la postguerra reflejada en *El largo invierno*, cuando las diferencias entre los mismos miembros del núcleo familiar se agudicen de forma radical.

Otro rasgo en el que se apoya la ficcionalidad en que se mueven estas películas es la referencia al mundo infantil y su contraposición con el ambiente de los adultos². Frente a la cobardía que apuntábamos anteriormente, los niños poseen rasgos de valor (en parte debido a su inconsciencia) y de saber afrontar las dificultades de la nueva vida; es curioso que, mientras los adultos permanecen inalterables en sus mezquindades, los niños evolucionan y sobre todo maduran. Se ha resaltado de manera especial el ejemplo de Quique en *Las largas...* con su descubrimiento del sexo, el amor, el compromiso político y la muerte, de manera similar a la actitud de los dos hijos del doctor Casals en el otro filme.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que las semejanzas a la hora de abordar la ficción por parte de Jaime Camino en estas dos películas han tenido como resultado una muy distinta valoración por parte de la crítica y del público. Y es que aquí entra en juego un aspecto que es necesario evaluar de manera detenida en relación a los filmes para poder comprender su vinculación social: el momento socio-político en el que se estrenan.

Solamente con recordar que el estreno de *Las largas vacaciones...* se produce en 1976 y el de *El largo invierno* en 1992 caemos en la cuenta de las grandes diferencias de la sociedad española en esos dos momentos ante un hecho como era la guerra civil. La inmediatez al final del franquismo (no podemos olvidar que la película se rodó durante los último meses del antiguo régimen) y la fuerza con que se vivía el deseo de empezar una nueva situación llevó a que las posturas ante el primero de los filmes fueran muy radicales; así, se concedió una importancia capital a los matices políticos de la obra, y mientras unos la defendían por su

¹Marcel Oms: *La guerre d'Espagne au cinéma*. Paris, Editions du Cerf, 1986, p. 281.

²Véase en relación a este tema el artículo de Marsha Kinder: *The Children of Franco in the New Spanish Cinema*, «Quarterly Review of Film Studies», vol. 8 n° 2 (spring 1983), pp. 57-76.

oportunidad¹, otros olvidaron el carácter de ficción que poseía el film para hacer hincapié en las incongruencias o desajustes ambientales o cronológicos², dando la sensación de que se negaba a las imágenes cinematográficas la posibilidad de «interpretar» los hechos históricos.

Por el contrario cuando aparece *El largo invierno* a principios de los noventa la sociedad española se encuentra muy distanciada de aquella cierta crispación de la primera transición y los problemas de interpretación del pasado se contemplan con mucha más frialdad; por ello los desajustes históricos en que pueda caer la película no merecen casi crítica frente a las que se hacen a los problemas narrativos y de ritmo interno que posee el film³.

LA RECONSTRUCCIÓN

El segundo planteamiento que utiliza Camino a la hora de acercarse a la guerra civil es conceder una gran importancia al carácter reconstructivo; con esta denominación queremos referimos a una manera claramente ficcional de interpretar el pasado, pero que incide sobre un mundo real, sobre unos acontecimientos claramente reconocibles que no pueden ser ignorados en su peculiaridad y que, sin embargo, podemos enriquecer con nuestra visión personal.

Esta fórmula la encontramos plenamente aplicada en una película como *Dragón Rapide* (1986), en la que uno de los principales problemas que se planteó a los guionistas y al director fue acercarse a un personaje como el de Francisco Franco, asumir el riesgo y el reto de darle vida ante las cámaras y conseguir un grado mínimo de credibilidad para su recreación, lo cual afrontó con éxito Juan Diego. Por ello este filme se aleja de la mera ficcionalidad que envolvía a los dos citados

¹Manuel Vázquez Montalbán hablaba de «urgente necesidad política por lo que tiene de normalización del derecho a la libertad de «memoria histórica», *Triunfo*, n° 691 (24-abril-1976), p. 19.

²Una antología de estas críticas es recogida por José María Caparrós en su obra *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-1989)*. Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 116-119.

³Una situación similar la vivirá el también director catalán Antoni Ribas con dos filmes ambientados igualmente en la sociedad catalana; mientras *La ciutat cremada* será presentada en 1976 como una obra representativa de la nueva catalanidad, la trilogía de *Victoria* (1983), aparecida en un contexto social muy distinto, será rechazada por su megalomanía.

anteriormente, para resaltar otro punto de vista a la hora de ver los hechos del pasado.

La complejidad del trabajo planteado quedó de manifiesto en los diferentes juicios que se emitieron en relación a la recreación de este personaje; hubo autores que alabaron el nivel de credibilidad que se alcanzaba en la aproximación a la vida cotidiana¹, mientras otros criticaban esa visión de Franco como «tipo mediocre y sin personalidad, casi inofensivo, que se convierte en el primer mandatario de una nación, con poderes omnímodos, casi por causas ajenas a su voluntad»².

Pero no se trata solamente de recrear la figura de Franco, sino que toda la película se presenta con una evidente proximidad a los acontecimientos que sucedieron entre el 4 y el 19 de julio de 1936, tomando como hilo conductor el avión De Havilland que da nombre a la obra.

Por ello se ha hablado de «crónica» al referirse a este filme³, resaltando que la necesidad narrativo-expositiva que había adoptado el director le obligaba a una linealidad cronológica que hace referencia a las fórmulas usadas en los relatos de este tipo. Hay que tener en cuenta, además, que la pretensión de transmitir un sentido casi periodístico, apegado al día a día y a los distintos lugares donde suceden los acontecimientos (Madrid, Santa Cruz de Tenerife, Biarritz, Londres, Pamplona, Llano Amarillo, Casablanca, etc.) lleva a una excesiva fragmentación que cansa al espectador y diluye el núcleo narrativo.

De ahí deriva, igualmente, otro de los problemas que se evidencia en el filme, como es su deseo inicial de presentar un número importante de sucesos que enriquezcan la historia, que llega a convertirse en una amalgama en la que se difumina lo especialmente histórico. Siempre se ha resaltado que el cine de reconstrucción histórica tiene que luchar por mantener un difícil equilibrio entre los aspectos que pueden ser más atractivos para el espectador (aunque pequen de superficialidad) y aquellos otros que suponen una auténtica aportación a la narración que se aborda; y esto mismo sucede en *Dragón Rapide* puesto que su director no ha llegado a encontrar el modo de armonizar todos los elementos integrantes.

¹ Esteve Riambau: *Entre la Historia y lo cotidiano. Dragón Rapide*, «Dirigido por», nº 138 (julio-agosto 1986), p. 58.

² Rafael de España: *Franco después de Franco*, en *Dossier: Franco en el cine español*, «FilmHistoria», vol.V, nº 2-3 (1995), p. 203.

³ Eduardo G. de Muro: *Dragón Rapide*, en Equipo Reseña: *Cine para leer 1986. Historia crítica de un año de cine*. Bilbao, Mensajero, 1987, p. 148.

LA CREACIÓN DE LA HISTORIA POR LA IMAGEN

Como cierre de esta visión plural de la historia que nos ha dado Jaime Camino a través de sus películas, tenemos que referimos a aquella que supone un nivel más interesante, tanto desde el punto de vista cinematográfico como histórico; nos referimos a *La vieja memoria* (1977).

El subtítulo que hemos adjudicado a este apartado viene a reflejar de manera muy explícita la singularidad mayor de este filme. Siguiendo los planteamientos de Robert Rosenstone,¹ creemos que las imágenes cinematográficas pueden ir más allá de la mera recreación de los sucesos del pasado y que merced a sus peculiaridades técnicas y narrativas pueden llegar a crear una visión propia de la historia.

Y en gran parte ese ha sido el planteamiento de Camino en esta obra que posee una serie de rasgos especialmente singulares. De manera similar a lo que apuntábamos anteriormente, también en *La vieja memoria* debemos tener en cuenta los condicionantes del momento en que aparece; es una película plenamente enraizada en los primeros momentos de la transición política española, y como hemos señalado en otra ocasión², un claro ejemplo del deseo de recuperación de aquellas etapas históricas que habían sido ocultadas por el franquismo y de los personajes que dieron vida a momentos de gran trascendencia para el país.

Este encuadramiento cronológico también se plasma en la propia estructura del filme, que recoge unas fórmulas vinculadas fundamentalmente al mundo televisivo pero que habían sido tratadas con gran fuerza en algunas películas anteriores (recuérdese el impacto de *Le chagrin et la pitié*, realizada por Marcel Ophuls en 1969, aunque no estrenada en España). Aquí también nos encontramos con una aproximación a los hechos del pasado a través de la alternancia de las entrevistas actuales a los que fueron protagonistas del pasado e imágenes coetaneas de los hechos que se estudian.

Con estos puntos de partida Camino y Román Gubern, que colabora en la idea original, estructuran dos aspectos de especial singularidad; por una parte, no intentan reflejar todas las circunstancias que entraron a formar parte de la guerra civil, sino que se centran principalmente en una

¹Robert A. Rosenstone: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

²Ángel Luis Hueso: *La vieja memoria*, en Julio Pérez Perucha (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997, p. 780.

serie de momentos singulares del conflicto (sublevación de Barcelona, la revolución, la defensa de Madrid, ¿guerra o revolución?, los sucesos de mayo en Barcelona, la derrota, entre otros a los que se concede menor atención).

A ello unen, por otra parte, la selección de personajes a los que entrevistan, intentando ofrecer un muestrario bastante equilibrado (frente a lo que había sucedido en filmes como *¿Por qué perdimos la guerra?* realizado en 1977 por Diego Santillán con una clara intencionalidad pro-anarquista¹), de forma que se da cabida a protagonistas tan representativos y distintos como Federica Montseny, Enrique Líster, Raimundo Fernández Cuesta, José María Gil Robles, Dolores Ibarruri, Julián Gorkin, Diego Abad de Santillán, Frederic Escofet, Josep Tarradellas o José Luis de Vilallonga entre otros varios.

Pero la gran importancia de la película pensamos que deriva de la propia estructura que se encuentra subyacente en el mismo título: en *La vieja memoria* no se trata sólo de ofrecer el pasado, sino de contraponer unos acontecimientos concretos de otra época y la pervivencia de los mismos en los protagonistas que les dieron vida.

De esta forma Camino no ha querido hacer una película sobre la guerra civil, sino una interpretación histórica de los hechos a través de la memoria que de ellos se tiene en el presente. Si como dice Julio Llamazares «la memoria es una cámara que difumina el color», podemos constatar en esta película que el paso del tiempo condiciona la fuerza de los recuerdos e incide de una manera selectiva sobre la pervivencia de los mismos.

Y aquí es donde los personajes de los sucesos históricos adquieren especial importancia. La forma como valoran las situaciones, el deseo de protagonismo de algunos (recuérdese la narración de Escofet de los sucesos de mayo en Barcelona), el descrédito del oponente, las matizaciones a hechos incontrovertibles, los «olvidos» llamativos, la superficialidad ante sucesos monstruosos, son posturas que adoptan en momentos concretos, que el espectador va percibiendo de manera inmediata y ante las que va sacando sus propias conclusiones

¹Román Gubern: *1936-1939. La guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 177.

Además, a estas circunstancias debemos añadir la utilización de determinados recursos de la imagen por parte del director, merced a los cuales puede decirse que en *La vieja memoria* se crea una nueva visión histórica. Destacan tres aspectos de manera especial: en primer lugar, la inmediatez de la cámara que con su presión sobre los personajes (en ocasiones no se interrumpe el plano a pesar de haber finalizado el parlamento) intenta profundizar e interpretar las palabras, también los silencios, y los gestos, aunque a veces sean inconscientes (la crispación constante de Federica Montseny es un buen testimonio de ello).

Junto a ello, la planificación y la luz. No es gratuita la manera como se encuadra a cada personaje, de tal manera que podemos encontrar un deseo de definirlo plásticamente: la iluminación fantasmagórica y con un contrapicado que aumenta su volumen en el caso de Gil Robles, el mundo idílico que rodea a Dolores Ibarruri en Moscú (es el único personaje que aparece en exteriores), el hieratismo de Fernández Cuesta acompañado por el retrato de José Antonio, el primerísimo plano de Lister que casi impacta al espectador, la visión asamblearia de los miembros del POUM, la displicencia de Tarradellas, etc. son muestras de que no hay casi nada gratuito en este filme y que la utilización de los recursos técnicos condiciona el resultado final de la obra.

Y en tercer lugar, el reto con que Jaime Camino ha montado la película, yendo más allá de la mera yuxtaposición entre imágenes documentales y las entrevistas de los protagonistas. No se trata sólo de que surja un auténtico diálogo entre estos dos niveles, de manera que las primeras en unas ocasiones refrendan las opiniones o los recuerdos y en otras se convierten en negación de lo que se nos dice; véase, por ejemplo, la «inexistente» relación entre Dolores Ibarruri y Federica Montseny, ya que ellas dicen que no tuvieron contactos durante la guerra, que se ve negada de manera evidente cuando se nos ofrecen imágenes en sentido opuesto.

Se va más allá y se busca transmitir la sensación de que los personajes participan en un diálogo o coloquio cuando han sido rodados en momentos y lugares diferentes; de esta manera la unión de las imágenes origina una nueva dinámica, propia del filme a la hora de interpretar los sucesos del pasado desde una visión actual.

Podemos finalizar constatando, a través de los ejemplos de la filmografía de Jaime Camino que hemos comentado, que la aproximación al pasado en el ámbito cinematográfico y su conservación como ejemplo

Angel Luis HUESO MONTÓN

de la memoria colectiva puede realizarse desde muy diversos puntos de vista y con recursos narrativos muy diferentes, pero que ninguno de ellos es excluyente de los demás, sino que, por el contrario, vienen a poner de manifiesto la riqueza potencial de las imágenes.