



762
diciembre 2013

**Cuadernos
Hispanoamericanos**

762 Índice

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Gonzalo Robles Orozco
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Guillermo Escribano Manzano

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo, Luis Rosales, José Antonio Maravall, Félix Grande, Blas Matamoro y Benjamín Prado.

Director: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 84 01. Subscripciones: 91 582 79 45
Administración y redacción: **Ana Dafaue Gutiérrez**
e-mail: anamaria.dafaue@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Estilo Estu Graf Impresores, S.L.
Pol. Ind. Los Huertecillos, nave 13 - 28350 Ciempozuelos (Madrid)
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3375/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-13-002-0
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
<http://publicaciones.administracion.es>
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

Dossier

Dossier: Poesía argentina actual

- Edgardo Dobry: *Darío Canton, la nota infinita al pie de un poema borrado* 7
Martín Prieto: *Notas sobre la construcción del canon* 15
Jorge Monteleone Conicet: *El poeta argentino* 25
Ezequiel Alemián: *Diálogo con Daniel Samoilovich* 43

Mesa revuelta

- Mario Martín Gijón: *Máximo José Kahn, una travesía hacia las raíces* 57
Francisco Fuster García: *Azorín y los libros: autorretrato de un lector* 71
Annalisa Mirizio: *La figura temida: All'armi, siam fascisti!* 85

Entrevista

- Carmen de Eusebio: *Rosa Montero: «La literatura consiste en dar vueltas en torno a un centro de silencio»* 107
Marie Curie: *Pierre Curie ha muerto...* 113

Biblioteca

- Juan Ángel Juristo: *Hablarte en silencio* 121
Marta Agudo: *Rumbo a la brevedad* 125
Arturo García Ramos: *Una épica del lenguaje* 129
Manuel Alberca: *La caja negra del yo* 134
Isabel de Armas: *El gran mediador* 139
Julio Serrano: *La venganza es de Roald Dahl: El gran mediador* 144

pequeños placeres que dan sentido a la vida también se pueden encontrar dando un paseo por el campo, al atardecer:

Libro a libro, a lo largo de cuarenta años, se ha formado la biblioteca de Arnaldo. Como Arnaldo ha alcanzado los buenos tiempos en que los libreros no sabían el valor de los libros extranjeros antiguos, Arnaldo ha podido adquirir casi de balde libros de otras literaturas de que no existen sino rarísimos ejemplares. ¿Y para qué quiere él estas preciosidades? ¿Para qué las quiere si a su edad apenas lee y cuando lee lo hace en ediciones modernas de esos rarísimos libros? Arnaldo ha llegado al momento en que se necesita ahorrar tiempo y fuerzas: no podemos despilfarrar las horas en lecturas vanas. Cada vez las fuerzas son menores, y cada vez el tiempo de que disponemos es más reducido. El joven que le envía su libro a un viejo debe saberlo. A cierta edad, más que leer de nuevo, se relea. Gustamos de despedirnos de los libros que nos han cautivado en la juventud; tenemos curiosidad –la curiosidad no se pierde nunca– por conocer qué nos parecerá ahora lo que antaño nos gustó o nos desagradó.

Y después de todo, ¿será tan necesaria la lectura? La lectura afina, sin duda, la sensibilidad; la afina y entristece a la vez el ánimo. Pero, ¿y la realidad viva? ¿Y la conversación que indicia los ajenos caracteres y abre la puerta al análisis psicológico? ¿Y la contemplación del paisaje y el seguir atentamente las labores del campo? Nos dice tanto como una docena de volúmenes la estancia de quince días en la campiña, y llega tan hondo como un poema en nuestro ser la visión, en la montaña o en el llano, del alba o del atardecer. Y no hablemos de la majestad de las noches campesinas, en que el cielo tachonado de puntitos brillantes mete en nosotros el misterio, aviva el problema del tiempo y nos hace meditar en nuestro destino («Los libros», *La Prensa* de Buenos Aires, 9-VIII-1942). ©

La figura temida: los bombardeos de Barcelona en el film de montaje *All'armi, siam fascisti!*

Annalisa Mirizio

En el primer volumen de su autobiografía, *Coto vedado* (1985), Juan Goytisolo situó la reconstrucción emocional de la muerte de su madre durante la visión, en París, de un noticiario semanal del Gobierno republicano. El contexto era el de los preparativos del montaje de la película de Frédéric Rossif, *Morir en Madrid* (1963). Los documentos cinematográficos, recuerda el autor, devolvían al bombardeo de Barcelona del diecisiete de marzo de 1938 la intensidad de la experiencia vivida: «sirenas de alarma, fragor de explosiones, escenas de pánico, ruinas, destrozos, desolación, carretadas de muertos, lechos de hospital». Después, un lento movimiento de cámara sobre «una hilera inacabable de cuerpos alineados» restituía a las víctimas sus rostros (1985, p. 64). Así, fotograma tras fotograma, las imágenes del desastre se sobreponían al canon de la memoria escolar, a los recuerdos mediados de la infancia; en fin, a la memoria pública de aquel acontecimiento edificada por «radio, periódicos, profesores, familia», que habían hecho de la muerte de su madre «una especie de abstracción [...] irreal y confusa» (p. 65).

La función clásica de la memoria es, como recuerda Beatriz Sarlo, la de «fundar un presente en relación con un pasado». No obstante, precisa la autora, en ella la relación con ese pasado no es nunca «directamente personal, en términos de familia y pertenencia, sino a través de lo público y de la memoria colectiva producida institucionalmente» (Sarlo 2005, p. 135). El proceso de construcción de la memoria implica, pues, la disolución

de la dimensión subjetiva del recuerdo en las formas sociales del discurso memorialístico que se resuelven en una totalidad «abstracta, irreal y confusa», según la expresión de Goytisolo. Al contrario, las imágenes del noticiero obligaban al espectador a reajustar el desfase entre recuerdo y memoria y le permitían recuperar la vinculación biográfica con los hechos. Más aún, a la abstracción representacional de los monumentos colectivos, las imágenes respondían con los rostros de las víctimas cuya singularidad apelaba a la dimensión individual de la experiencia.

Goytisolo insiste en subrayar que el temor y la aprensión que las imágenes despiertan en él derivan de la posibilidad de borrar el límite entre recuerdo familiar y memoria colectiva sobre el que se fundó su relación con aquellos bombardeos. En efecto, el terror que el autor advierte en la sala está ligado a la amenaza de que las imágenes desplacen la vaga e imprecisa definición de «víctimas» y le devuelvan el rostro de su madre, obligándole así a un «traumático reencuentro» con «la ausente». La aparición del rostro anularía los lindes entre lo público y lo privado y por ello se convierte, de repente, en una «figura temida»:

La cámara recorre con lentitud, en primer plano, el rostro de las víctimas y, empapado de un sudor frío, adviertes de pronto la cruda posibilidad de que la figura temida aparezca de pronto. Por fortuna, la ausente veló de algún modo en evitarte, con pudor y elegancia, el reencuentro traumático, intempestivo. Pero te viste obligado a escurrirte del asiento, ir al bar, tomar una copa de algo, el tiempo necesario para ocultar tu emoción a los demás y discurrir con ellos del filme como si nada hubiera ocurrido (1985, p. 64).

En la experiencia de la visión de estas imágenes se consume la quiebra de las estrategias diferenciales de la memoria colectiva. No obstante, el desarreglo de las fronteras no es exclusivo de este fragmento sino que marca toda la estructura de la obra. Nora Catelli destaca que en el texto «la alternancia, de modo diferenciado, de una escritura “referencial” y una “poética” permite a Goytisolo poner en evidencia lo engañoso de esa dicoto-

mía entre ficha autobiográfica y expansión literaria» (1985, p. 33). Además, precisa la autora, todo *Coto vedado* se podría leer como un cuestionamiento de cualquier posibilidad de fijar confines entre la autobiografía y la novela o, dicho de otro modo, entre la verdad y la creación. Escribe Catelli:

En efecto, al unir y oponer dos modos narrativos, Goytisolo desnuda la cuestión, la pone sobre el tapete, e interroga al lugar común. Y lo hace también, al utilizar la primera persona para el relato referencial, informativo (y subjetivo, no objetivo, como suele decirse, ya que la omnisciencia es el máximo lujo de una subjetividad), y la segunda –que cumple la función de la tercera– para la gran explosión de la interioridad, los cruces de voces, de la pérdida de la primacía de una visión sobre las otras, en los capítulos en cursiva (1985, p. 33).

Y es esta «pérdida de la primacía de una visión sobre las otras» de la que habla Catelli la que se hace evidente en el fragmento sobre la experiencia en la sala del cine donde a la imagen-visión de los bombardeos mediada por las diversas instancias educativas se sustituye la imagen-visión del documento fílmico.

Como Goytisolo, también el poeta italiano Franco Fortini sólo pudo ver las imágenes de los bombardeos fascistas en España veinte años después de su rodaje. Y, también en su caso, la visión tuvo lugar durante el montaje de un film (*All'armi, siam fascisti!*, 1961) que, por primera vez, se proponía denunciar el carácter criminal, no bélico, del ataque contra la población civil de Barcelona por parte de la Aviación Legionaria.

Como es sabido, las 43 toneladas de explosivo que los aviones fascistas descargaron sobre la capital catalana fueron el castigo que la mente de Mussolini concertó para el pueblo que había derrotado a sus mercenarios en Guadalajara. Una aportación del «genio itálico» a la causa de Franco, como amaba definirla, pensada para «sorprender gratamente» tanto a los altos organismos militares alemanes como al mismo general español. Dino Messina (2013) ha recordado recientemente un muy citado párrafo del diario del ministro de Asuntos Exteriores, Galeazzo Ciano, que anotó la reacción del Duce a las protestas

internacionales: «se declaró complacido –escribe Ciano– por el hecho de que los italianos lograran alguna vez provocar terror por su agresividad, en lugar de suscitar satisfacción por su dominio de la mandolina»¹.

Pese a esta satisfacción declarada con la habitual bufonería, las imágenes de las masacres civiles en Barcelona nunca aparecieron en los noticieros (*Giornale Luce*) producidos por el Instituto Luce «para la propaganda y la cultura por medio de la cinematografía»². Desde 1927 hasta 1945, estas actualidades semanales –proyectadas obligatoriamente en todas las salas del reino de Italia– representaron el medio más popular de celebración del régimen y también del mismo Duce, que era su primer espectador y su único censor.

En los archivos del Luce, de aquellos días se encuentran dos documentales de 1938 sobre las «proezas» de la Aviación Legionaria en el cielo de España, un noticiario del dieciséis de marzo de 1938 que informa sobre la «Conquista de Teruel por parte de las fuerzas nacionales» y un reportaje genérico sobre «Algunos episodios de la guerra de España», mientras el material del diecisiete de marzo de 1938 resulta todavía «no montado»³.

Un atisbo de conciencia cinematográfica hizo temer a Mussolini el poder de reconstrucción emocional de aquellas imágenes

¹ En un artículo publicado en *La Vanguardia* del 17 de marzo 2013, Dino Messina, jefe de opinión de *Il corriere della sera*, diario de gran difusión y larga historia tanto en la Italia fascista como en la republicana, señala que en los últimos sesenta años abundan estudios sobre «la guerra contra la población civil en el suelo italiano» sin embargo faltan estudios en dirección contraria y se aprecia todavía una obstinada reticencia a hacer visibles, en ámbito divulgativo, las responsabilidades de «los italianos en el papel de agresores». El 23 de enero de 2013 la Audiencia Provincial de Barcelona ha finalmente admitido el recurso presentado por la Asociación *Altra Italia* (Otra Italia) contra el archivo de una querrela a los pilotos italianos por crímenes de lesa humanidad durante los bombardeos de 1938.

² El Instituto L.U.C.E. (La Unión Cinematográfica Educativa) fue creado en 1924 con finalidades didácticas para un país con un alto porcentaje de analfabetismo. Desde 1925, Mussolini lo convirtió en un órgano de propaganda nacional que, durante los años del conflicto, llegó a publicar incluso cuatro-cinco ediciones por semana.. Cfr. el archivo del Instituto Luce, <http://www.archivioluce.com/archivio/>, consultado el 17/03/2013.

³ Respectivamente, *Giornale Luce* B1271 17/03/1938 y *Giornale Luce* B1278 30/03/1938.

cuya dureza, como hemos recordado con las palabras de Goytiso-lo, se mostraba irreductible a todo intento de domesticación por parte de los disciplinados locutores del régimen. Por otro lado, los diversos medios informativos de la Italia republicana se guardaron bien de romper el silencio y prefirieron seguir con la más segura letanía sobre las agresiones alemanas a los civiles después del armisticio, una retahíla que alimentaba la unidad nacional con la antigua excusa del enemigo común.

Hubo que esperar quince años, no de la masacre, sino de la caída del fascismo para que aquellas imágenes llegasen a mostrarse en Italia; y no fue en las pantallas de televisión, sino en unas pocas salas de cine custodiadas por los carabinieri. El film que desafiaba la voluntad de autoamnesia de la sociedad italiana tomaba el título de una bien conocida canción de la época prebélica, *All'armi, siam fascisti!* [A las armas, ¡somos fascistas!], y reconstruía, con material de archivo, la relación entre el fascismo italiano y las otras dictaduras europeas, su progresiva confraternización hasta la constitución del frente común en la guerra civil española, para terminar destacando sus legados políticos y culturales en los años sesenta. Su lugar era, como en el caso de la reconstrucción memorialística republicana, la esfera pública y allí se proponía competir con ella.

Sus autores eran los documentalistas Cecilia Mangini y Lino del Fra, y el futuro historiador de cine Lino Micciché⁴. Los primeros dos eran ya conocidos por el público italiano gracias a sus

⁴ Cecilia Mangini es actualmente considerada una de las máximas figuras del documental italiano. En sus más de sesenta años de actividad, ha realizado cuarenta documentales, algunos en colaboración con P.P. Pasolini y Vasco Pratolini. En su obra, cabe destacar *Ignoti alla città* (1958), *Firenze di Pratolini* (1959), *La canta delle marane* (1961), *Essere donne* (1965). Lino del Fra, crítico, cineasta y documentalista realizó numerosos trabajos sobre la migración interna del pueblo italiano durante los años del «milagro económico». Su documental *Fata Morgana* (1961) ganó el León de Oro en la Mostra de Venecia de 1961 y su largometraje *Antonio Gramsci: I giorni del carcere* (1977) fue premiado con el Pardo de Oro al festival de Locarno en 1977. Lino Micciché fue docente de historia del cine en las universidades de Trieste, Siena y Roma Tre y también crítico cinematográfico. Fundó en 1965 la Mostra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro y publicó estudios de ineludible relevancia académica sobre el cine italiano entre los que destaca el volumen acerca de Visconti y el neorrealismo (1990).

trabajos de denuncia de la destrucción del tejido social y cultural del país que se estaba llevando a cabo en nombre del «milagro económico». Esta vez se proponían ahondar en este proyecto de comprensión del presente rescatando la conciencia del pasado y mostrando los olvidos estratégicos de la Italia democrática. Su film aprovechaba, en efecto, la huella de la canción fascista en el imaginario de los espectadores para producir una «exposición» sobre la que se instalaban «los recuerdos-imagen configurados por el material de archivo», en un proceso no disímil del que seguirá en mayor medida *Canciones para después de una guerra* (1971) de Basilio Martín Patino (Català 2001, p. 40).

Los tres autores invitaron Fortini a componer el texto para el film. Un año antes el poeta había salido del partido socialista y renunciado a cualquier adscripción política; reticente, aceptó visionar el pre-montaje reservándose la posibilidad de declinar la invitación. Mangini recuerda (2011, p. 36) que durante las imágenes de la guerra civil española, Fortini no pudo contener las lágrimas. Como en el caso de Goytisolo, el horror del material cinematográfico se imponía a las historias recursivas de la razón de estado «con abrumadora nitidez» (Goytisolo 1985, p. 64).

La respuesta del poeta a aquella visión fue la composición de un texto que interroga la memoria contraponiendo a la retórica victimista del estado republicano las imágenes de la adhesión de la clase dirigente, laica y religiosa, al régimen fascista que ordenó la masacre de Barcelona: desfiles, saludos romanos, elogios para «el hombre todo mayúsculo» cuyo destino Fortini resume recordando la sentencia de Pio XI que había acompañado el pasaje de la monarquía a la dictadura: «Si Mussolini periclita, periclita el país».

El film fue presentado en 1961 en Venecia durante la semana de la Mostra Internazionale del arte cinematográfico, pero tardó siete meses en obtener el permiso de censura, entonces necesario para su proyección en las salas. Compartirá su calvario con *Senilità* (1962) de Mauro Bolognini, *Una vita violenta* (1962) de Pier Paolo Pasolini y *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel que, en memoria de una antigua amistad, seguía prohibida en Italia porque así era en España.

All'armi, siam fascisti! no salió indemne de la censura que impuso algunos cortes; entre otros, fue retocada la explícita

mención que hacía el texto de Fortini al apoyo del Vaticano a la masacre civil en Barcelona («fue bendecida la matanza de los pobres») que se convirtió en la más oblicua afirmación «en Roma, y no sólo en el Palacio Venecia, se exaltó la matanza de los pobres»⁵. No obstante, si se tiene en cuenta que la película de Bolognini sobre la novela de Italo Svevo seguía sin obtener el permiso porque los censores pretendían suprimir no únicamente algunas aportaciones del director, sino unos pasajes cruciales del texto de Svevo considerados «amorales», se puede concluir que la batalla por la integridad de *All'armi, siam fascisti!* había terminado felizmente.

La ya mencionada presencia de las fuerzas policiales en ocasión de las proyecciones, aun en 1962, apunta de por sí a los desórdenes que derivaban de la visión de aquellas imágenes de archivo. Hay que tener en cuenta, además, que el material no provenía, como en el caso de otros filmes de montaje sobre el fascismo⁶ de los archivos del Instituto Luce sino directamente del Gobierno Republicano Español en exilio en París y que había llegado a la embajada francesa en Roma por valija diplomática.

Temiendo la salida de material espinoso, el gobierno democristiano italiano había recuperado una práctica del régimen que lo había precedido y había cerrado a los tres documentalistas el acceso a los archivos del Instituto Luce aduciendo que el material sobre el fascismo no podía ser consultado, *sic et simpliciter*.

Los archivos de Europa no estaban tan preocupados por la tutela del pasado italiano, así que del Fra consiguió en lo que entonces era Yugoslavia algunos noticiarios del Luce así como imágenes de la guerra partisana, mientras Mangini obtuvo en Francia el material sobre el Frente Popular custodiado por los «Amigos de Marceau Pivert» y, con la ayuda del futuro embajador francés Gilles Martinet, el material sobre la guerra civil que conservaba el Gobierno Republicano Español en el exilio.

⁵ Todas las citas de Fortini provienen del film. Si bien existe una versión publicada del texto (Fortini, 1963), ésta no siempre corresponde a la forma final que asumió en el film tras haber sido adaptada al ritmo de las imágenes.

⁶ *Benito Mussolini. Anatomia di un dittatore* (Mino Loy, 1962) y *Benito Mussolini* (Pasquale Prunas, 1962).

All'armi, siam fascisti! mostraba por primera vez al público italiano las imágenes de la derrota en Guadalajara, los bombardeos de Barcelona y los de Madrid filmados por Karmén y Makaseiev, los cadáveres, los heridos de aquella acción, así como la larga secuencia de la salida de los republicanos a la frontera con la Francia por el paso de Le Perthus: imágenes de «una humanidad deshecha pero no humillada, en lágrimas pero no desesperada», como escribió el crítico Vittorio Bonicelli (1961, p. 25).

Vicente Sánchez-Biosca y Sonia García López precisan que, ya en los años de la guerra civil, las imágenes de los ataques aéreos sobre Madrid se habían convertido «en modelo y emblema de lo que podemos denominar *escena del bombardeo*», símbolo «de la indefensión de la población ante el ataque feroz de las tropas fascistas» (2007, p. 128). A ellas, los autores de *All'armi, siam fascisti!* sumaron los planos de las calles llenas de escombros de Barcelona y las devastadoras imágenes de los muertos de Lérida recopiladas por J. Marsillach en *Catalunya màrtir/Le martyre de la Catalogne* (1938).

El montaje combina imágenes rodadas en las diversas ciudades que sufrieron la agresión de los italianos, sin pretender reconstruir ninguna continuidad espacio-temporal, porque no se trata de sostener otro relato de la historia sino de armar delante del público italiano la visión de aquella masacre que Mussolini celebró y ocultó. La estructura del film de montaje permite realizar una «migración icónica» (Sánchez-Biosca y García López 2007, p. 131) de aquellos planos de diversas localidades que, separados de su referente original, acaban por prolongar la «ilustración» del bombardeo y la matanza fascista en Barcelona.

Para poder entender el impacto que esta visión causó hay que recordar que la salida de *All'armi, siam fascisti!* precede en dos años el estreno en Italia de *Morir en Madrid* de Frédéric Rossif (1963). En aquel momento, como puntualiza Mino Argentieri (1963, p. 25), el público italiano no había podido ver nunca ni *L'espoir* de Malraux (1939), ni *Ispanyja* (1939) de Shub; las películas *Return to Life* (1938) de Henri Cartier-Bresson y Herbert Kline, *El corazón de España* (1938) de Hurwitz y Strand, así como *Tierra de España* (1937) de Joris Ivens sólo habían hecho fugaces apariciones en una decena de cineclubs y en algunas retrospectivas en el marco de los festivales cinematográficos.

Al contrario, seguían circulando comercialmente y con la autorización de los censores democristianos *L'assedio dell'Alcazar* (1940) de Augusto Genina, *Le fête espagnole* (1961) de Jean-Jacques Vierne y *The Angel Wore Red* (1960) de Nunnally Johnson; todas películas que, como *Los novios de la muerte* (1938) de Romolo Marcellini (film-respuesta del gobierno Mussolini al documental de Ivens), asociaban la república con el caos, la anarquía con el crimen, el socialismo con el desgobierno, el pueblo con la plebe sedienta de venganza. En ellas, se ensalzaba «el poderío militar, reduciendo el enemigo a un simple objetivo, sin imágenes de la repercusión de los bombardeos en las ciudades y la población civil» (Sánchez-Biosca y García López 2007, p. 131n).

A través de aquellas imágenes que mostraban los rostros de las víctimas, *All'armi, siam fascisti!* anclaba los crímenes fascistas en la responsabilidad individual e imponía a la acumulación imprecisa de la memoria colectiva la singularidad de la adhesión personal al régimen.

Tras haber recordado la continuidad generacional entre los camaradas en camisa negra que se vanagloriaban de haber sembrado el pánico en las ciudades de España y los burgueses en camisa de seda sentados en la sala («nosotros somos los hijos de este régimen» afirmaba la voz en off sobre las imágenes de las paradas fascistas), el texto de Fortini negaba toda posible coartada y perdón:

Cien mil italianos para Franco contra España. Éste es el delito que el fascismo no podrá nunca expiar. Las armas de Mussolini confiadas en las manos de campesinos y pastores de Calabria, Apulia, Sicilia, para matar pobres como ellos y enviar a las familias su sueldo de mercenarios. [...] Sobre Guernica y sobre Madrid, sobre Barcelona y sobre Málaga, los aviones fascistas y nazis experimentaron el asesinato de masas.

Las imágenes de aquella primera masacre en una capital europea que el jefe del estado mayor de las camisas negras había celebrado como «un laurel más sobre la frente augusta de la Italia fascista» seguían a los largos planos de masas exultantes en las paradas fascistas que funcionaban como correlato visual de la adhesión al régimen. Una adhesión que, como recordaba el texto de Fortini, había sido compulsivamente conseguida pero no por ello

fue menos firme, a pesar de las diversas excusas individuales que el texto desgrana:

Helos diciendo que sí: sí
porque todos los dicen, sí
porque lo ha dicho monseñor el obispo
y el comendador que ha estudiado, sí
porque tengo cuatro hijos, sí
porque hay que hacer carrera, sí
porque no queremos ser más unos muertos de hambre, sí
porque tengo un crédito, sí
porque tengo un débito, sí
porque creo en ello, sí porque no creo en ello.
Porque nada vale nada.
Porque yo no valgo nada. Sí,
Porque no tengo más compañeros.

Una larga letanía que, como señala John P. Welle (1997, p. 46), funciona como «catálogo poético» de las imágenes que muestran los desfiles fascistas entre las masas exultantes.

En esta historia de seducción y consenso, la larga secuencia de «los hechos de España» ocupa una posición central en la arquitectura narrativa y funciona como bisagra entre el ascenso y consolidación de los fascismos al poder y sus derivas posbélicas.

Los autores construyen visualmente la consolidación de los dos bandos de la guerra civil a través de su mismo material de propaganda. Así, en montaje alternado, al silencio de París y Londres a la petición de ayuda de la España republicana, responden las imágenes de los campesinos del sur de Italia envueltos en sus harapos y cargados en las míseras furgonetas que los trasladaban al frente. En continuidad se encuentran los caricaturescos planos de *Los novios de la muerte* de Romolo Marcellini que introducen la llegada de las Brigadas internacionales a Madrid contrapuntadas por los largos desfiles de voluntarios llegados de todo el mundo que habían sido filmados por las tropas republicanas.

Las imágenes de la guerra revelan así la guerra de las imágenes que, como es sabido, fue considerada, por ambos lados, tan determinante y persuasiva como la lucha armada. A este propósito, cabe destacar que el film de Marcellini (uno de los

tantos directores que el Instituto Luce puso al servicio de la causa franquista) funciona en el montaje del film como símbolo del apoyo sin reserva que Mussolini brindó al proyecto militar franquista y que redujo Cinecittà a mero laboratorio, en el sentido material del término, del departamento de propaganda falangista. Este film es también un mediometraje de montaje que, según su guionista (Gian Gaspare Napolitano), debía proporcionar una respuesta «auténticamente fascista» al documental de J. Ivens presentando «un informe rápido y exacto sobre la aviación legionaria» (Cinema 60, p. 31). Con él *All'armi, siam fascisti!* entabla una relación de plano-contraplano y muestra a los espectadores italianos la otra escena de aquel informe silenciada por el cine de propaganda.

En la secuencia final del film, el texto de Fortini presenta la guerra civil española como el momento en el que los proyectos dictatoriales y las luchas internas en cada estado revelaron su más auténtica dimensión europea. El resultado es una lectura que no intenta complacer la memoria de estado ni la memoria de partido; más bien consigue interpelar a ambas. Se trataba de mostrar, como había escrito Fortini, que la guerra de España «ha tenido una historia», una historia que no es sólo la de España, sino que es también la historia de las relaciones y oposiciones entre intelectuales y partidos obreros en Europa, entre la política de los intelectuales y la política de los movimientos revolucionarios (Fortini 1957, pp. 42-51). En la línea de la interpretación de Fortini, los autores del film insisten en examinar las contradicciones que la guerra civil española había revelado dentro de la política de izquierda poniendo fin al silencio que había seguido a la victoria de Franco.

Esta dimensión de la guerra civil española como culminación de un proceso de separación entre los intelectuales y el movimiento obrero europeo, se construye contrastando la fragmentación de la coalición republicana con las imágenes de los cada vez más frecuentes apretones de manos entre los dictadores. Como escribe Fortini: «En aquellos años, cada apretón de manos es una frontera que se abre, una agresión premeditada o cumplida». Y entre los que «fraternizan» está también Stalin que, como señalarán los mismos autores en un film de montaje realizado dos años después

(*La statua di Stalin*, 1963)⁷, proporcionó ayudas al pueblo español hasta que éste «pretendió su propio Octubre», de modo que, sostenía Fortini, en España, «la mano que ayuda es la misma que frena» (1963, p. 123).

El historiador Aldo Garosci (1959) había reconstruido la historia de las ideas políticas que se midieron y se enfrentaron en aquel conflicto decisivo para la historia de Europa. *All'armi, siam fascisti!*, siguiendo ese proyecto, se proponía ser una reconstrucción de aquel tejido político que quedó oculto por las diversas retóricas de estado y de partido, de todos los partidos y de muchos estados.

La diferencia con respecto a otras películas realizadas con posterioridad a la guerra, como por ejemplo la de Rossif, es que *All'armi, siam fascisti!* no es un film sobre el pasado sino un documento sobre la falsa memoria de aquel pasado que seguía circulando en el presente de los años sesenta. Mientras que *Morir en Madrid* no renuncia a la estructura circular que encierra los hechos de España en una narrativa con ecos decadentes, el film de Mangini, del Fra y Micciché posee una estructura interrogativa que niega cualquier posibilidad de liquidar el fascismo como tragedia conclusa. Además, *Morir en Madrid* es un film realizado desde Francia sobre «los hechos de España», un film donde los franceses, y no sólo los del Frente Popular, no destacan por su presencia, así que hay una asimetría entre quien arma el relato y el objeto del mismo⁸. En oposición, *All'armi, siam fascisti!* quiere ser un film que recuerda a una generación de italianos lo que esta misma generación quiere o pretende haber olvidado. Para el autor del texto, este film de montaje proporcionaba ante todo la ocasión para saldar «una tensión existencial inherente a un esquema histórico» (Fortini en Bellocchio, 1962, p. 12). Y John P. Welle precisa, a tal propósito, que todo el texto fortiniano podría leerse como la

⁷ En 1963, Cecilia Mangini y Lino del Fra realizarán, siempre con texto de F. Fortini, un film de montaje titulado *La statua di Stalin* sobre la «petrificación» del proyecto revolucionario en la política de Stalin.

⁸ María Antonia Paz Rebollo recuerda que, en los años de la posguerra, «los franceses, a diferencia de los italianos, no quieren descubrir la verdad: la historiografía y la filmografía se encargan de crear una memoria falsa» (1995, p. 228).

«biografía de una generación» (1997, p. 45) que formula preguntas e hipótesis sobre su propio pasado.

Marc Ferro afirma que el film de montaje permite crear «una nueva estructura histórica» de los acontecimientos y plantear, a través de la yuxtaposición de planos distantes, «semejanzas estructurales» ignoradas por el discurso histórico establecido (Ferro 1977, p. 140). Podría agregarse, en el caso de esta película, que la alternancia de las imágenes de los fascistas italianos derrotados en Guadalajara, y las de los voluntarios también italianos que habían salido en defensa de la república, se propone introducir un nuevo sentido histórico de la presencia italiana en la guerra civil española apuntando que, como escribió Alberto Moravia tras haber visto el film, «la *Resistenza* nació en España» (1962, p. 23).

Más allá de este rescate histórico y de su parcial efecto reparador, el film resiste a la tentación de erigirse en contramonumento y permanece anclado en el territorio del análisis. Sin embargo, se trata de un análisis mediado por el tono sombrío del texto de Fortini que recalca la separación temporal entre el tiempo de las imágenes y el tiempo de la visión y con ello la dimensión irreversible de los acontecimientos pasados. Como señaló certeramente André Bazin (1947), el film de montaje crea una nueva forma de tragedia específicamente cinematográfica que es la «tragedia del tiempo», en la que se consuma la impotencia de recuperar el tiempo perdido a través de su rescate en la memoria visual. En el caso de *All'armi, siam fascisti!*, esta tragedia es la de una generación que fue testigo –mitad cómplice, mitad víctima– del fascismo y que quiso hacer de esta película casi un acto de «redención de la realidad física» por parte del poder de las imágenes, como el que reivindicó Siegfried Kracauer en su *Teoría del cine* (2001), o sea un gesto de devolución, desde el cine, de la realidad de los hechos. Como escribe Kracauer:

Al familiarizarnos con el mundo en que vivimos, el cine exhibe fenómenos cuya aparición en el banquillo de los acusados tiene consecuencias muy particulares. Nos enfrenta con las cosas que tememos. Y a menudo nos desafía a comparar los sucesos de la vida real con las ideas que comúnmente albergamos sobre ellos (2001, p. 373).

Algunos años más tarde, Micciché (1995, p. 46) recordaría que el panorama cinematográfico italiano de aquellos años estaba impregnado de formas estéticas y temáticas que, de hecho, falseaban la memoria del fascismo o intentaban exorcizar mediante el costumbrismo, el humor y la farsa el peso de la responsabilidad civil. Por un lado, en *All'armi, siam fascisti!* se hallaba un cine que mostraba la confraternización victimista y la dilatación hipertrofiada de la conciencia antifascista de los italianos, haciendo del sacrificio de pocos el deseo latente de muchos; por otro, en la comedia costumbrista se encontraba en la farsa una vía de fuga de las contradicciones y, como explica Micciché, se consolaba el espectador de su ambivalencia frente al fascismo, más que de su duelo. El éxito del filón cómico demostraba, según este lucidísimo análisis, que el público quería reír «no sobre el fascismo, sino sobre la representación desdramatizada de la misma ambivalencia fascismo/antifascismo» (1995, p. 51).

Al contrario, *All'armi, siam fascisti!* pretendía explicar qué había sido el fascismo para desenmascarar la ambigüedad ideológica de su memoria presente en la sociedad, antes que en el cine, y por ello renunciaba a todas las «alquimias mercantiles» que, decía Micciché, «en general consiguen destruir culturalmente mucho más de lo que rinden económicamente» (1995, p. 54).

Se trataba de replicar, como defendía Fortini, a la «larga hipocresía oficial» historiográfica y política; no de decir lo indecible o explicar lo inexplicable, sino interrogar tanto lo indecible como lo inexplicable. Por ello Fortini eligió como instancia de discurso la primera persona del plural, que por un lado remite a la presencia del sujeto de la enunciación y por el otro al vínculo entre experiencia individual y responsabilidad colectiva. Esta dimensión coral resulta amplificada por la decisión de los tres documentalistas de confiar el texto del poeta no a uno, sino a tres locutores⁹ que con sus distintas voces permiten distinguir la crónica de los hechos, el discurso histórico institucional y la memoria de la experiencia individual. El resultado es un film de montaje «militante» en el sentido que daba a este término Marc Ferro cuando imaginaba un nuevo papel del cine para la historia:

⁹ Se trata de Giancarlo Sbragia, Emilio Cigoli e Nando Gazzolo.

El cine puede alcanzar un mayor dinamismo en su tendencia a volverse el agente de una toma de conciencia social o cultural, a condición de que la sociedad ya no sea únicamente un objeto de análisis, un objeto filmable por su peculiar valor de buen salvaje en beneficio de un nuevo colonizador, el militante-camera-man. «Objeto» antaño para una «vanguardia», hoy la sociedad ya puede asumir sus propias responsabilidades. Tal podría ser el cambio de orientación que sustituya las películas de militantes por películas militantes (1977, p. 13).

A las voces y las imágenes se suma la música compuesta por Egisto Macchi que funciona como una ulterior instancia discursiva, con igual presencia en el film e igual mérito que, moviendo de lo heroico a lo trágico, de lo cómico a lo grotesco, se eleva, en contrapunto a veces, mientras que en otras sirve de soporte de la lectura dialéctica de las imágenes.

Finalmente, en lo que se refiere al material de archivo específico de la historia de Italia, cabe destacar el trabajo de desvelamiento de los mecanismos de seducción del régimen que los autores realizan mediante el montaje. Aquellas mismas imágenes rodadas «a mayor gloria del Duce», como afirma Mangini, funcionan en el film como instrumento de «desacralización del fascismo» (2011, p. 38).

Jay Leyda, autor del primer estudio sistemático sobre el documental como género cinematográfico, sostiene que todo film de montaje es siempre y ante todo un film de ideas; ni registro, ni documento, ni recopilación de citas, sino, ante todo, discurso visual que imprime a las imágenes de archivo una nueva sintaxis y una nueva semántica creada por yuxtaposición. Sin embargo, precisa Leyda, este nuevo sentido se sobrepone sólo parcialmente al anterior, por lo que se puede percibir en todo momento la doble escritura de la que el film se compone.

All'armi, siam fascisti! se sirve de esta doble escritura que el género permite para mostrar que, más allá de la retórica del régimen, las imágenes dejaban al descubierto el «vulgarísimo temperamento de demagogo» de Mussolini, como lo definió A. Moravia (1962, p. 23). La nueva sintaxis creada por el montaje intensifica la percepción de esta vulgaridad y niega toda posibilidad de fundar en la ignorancia, en el «no sabíamos», el ma-

sivo apoyo que el régimen recibió durante más de dos décadas. Además, la estructura del film de montaje excluye cualquier ingenuidad acerca de la transparencia del medio; más bien insiste en la insoslayable dimensión ideológica del relato filmico. Y no obstante, como ha defendido Mangini (2011), esta dimensión no anula del todo la trama objetual del plano ni el contenido fáctico de las imágenes.

Al contrario, como explica Weinrichter en su monumental estudio sobre este género (2009), es la distancia que se crea entre el contenido de la imagen y su articulación en los diversos discursos, entre el sentido original de las imágenes de archivo y el nuevo sentido que ellas adquieren en el montaje lo que produce una lectura reflexiva del material visual. No se trata de hacer una lectura única, sino de dejar ver las varias lecturas que las imágenes devuelven.

En estas operaciones de recuperación y distanciamiento del pasado el cine de montaje permite la producción de nuevos discursos sobre la historia; discursos que no pretenden agotar el sentido de las imágenes sino subrayar su polisemia. Más aún cuando se trata de imágenes de archivo que, irreverentemente, como escribió Marc Ferro, siempre se niegan a coincidir del todo con «las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas de los teóricos, el análisis de la oposición, las conclusiones de los historiadores» (1977, p. 25-28).

A la doble escritura de la que habla Leyda se añade, además, en el caso de *All'armi, siam fascisti!*, un doble montaje: un montaje interno, que fija la continuidad cronológica de la historia, desde 1911 hasta 1961, y un montaje externo, que se basa en el contraste dialéctico entre las imágenes. La voluntad de los autores era la de subrayar que el fascismo no era un paréntesis de veinte años y por eso el film no se abre en 1922 con las imágenes de la marcha sobre Roma, sino con la celebración de los 50 años del Reino de Italia en 1911, cuando el poeta Gabriele D'Annunzio, «el superhombre de los semicultos», como lo define Fortini, canta a la «boca redonda» del cañón (cfr. del Fra, 1972, p. 32). Estas imágenes son puestas en contrapunto con algunas tomas rodadas en Libia por el que será uno de los operadores del fascismo, Luca Comerio: son las imágenes de los guerrilleros libios ahorcados en la Plaza del Pan a Trípoli en 1911. Los directores

del documental no caen en la tentación del contraste esperado, que hubiese sido el de los cuerpos de Mussolini y Clara Petacci colgados en el Piazzale Loreto de Milán, sino que le oponen las imágenes de las cargas policiales sobre los manifestantes antifascistas en 1961, apuntando así a la continuidad de aquel sistema político que había ordenado sembrar el terror entre la población civil que se oponía a Franco.

Como en el caso de J. Goytisolo, los autores de este film de montaje se sintieron hijos de la guerra civil, de «su mesianismo, su verdad, su saña» (Goytisolo 1985, p. 66). Y, como él, intentaron hallar en el arte una forma de contrarrestar su adulteración en la memoria pública.

Nora Catelli defiende que, en el horizonte de la cultura occidental desde el que escribe Goytisolo, subyace «la idea (de Freud tanto como de los románticos o de Kierkegaard) de que interrogarse sobre las filiaciones es la única forma de conocer el presente» (1985, p. 33). Aunque esta interrogación conlleve la amenaza de la repentina aparición de «figuras temidas». *All'armi, siam fascisti!* comparte este horizonte y este peligro. Sin embargo, en su caso, la figura temida no es el rostro de una víctima, ni el retorno de una ausencia, sino más bien el rastro de una presencia, de una cara exultante en las plazas, de una rodilla doblada, un saludo romano, que anule, de repente, la distancia entre el pasado de los padres y el presente de los hijos, entre los crímenes del fascismo y el pacifismo de la república, entre el agresor y el espectador.

Posiblemente en ambos casos se trató de una «tardía indignación histórica», según la define Goytisolo (p. 65), que llegaba en un momento en que la máquina de la promoción internacional de Italia como país democrático imponía una visión del pasado más acorde con su nueva estructura política. No por ello fue menos necesaria. Setenta y cinco años después, *All'armi, siam fascisti!* sigue siendo, en el panorama cinematográfico italiano, la única respuesta a la celebración del bombardeo promovida por el estado fascista. Este film, como observó del Fra, «no ha tenido la suerte de envejecer pronto», se proponía ser el promotor de un discurso más amplio y ha acabado siendo su conclusión (del Fra 1972, p. 33). ©

Referencias bibliográficas

- ARGENTERI, Mino (1963): «Morire a Madrid», en *Cinema 60*, n. 39, año IV, noviembre de 1963, pp. 24-28.
- BAZIN, André (1947): «A la recherche du temps perdu», en *L'Écran français*, 30 de setiembre de 1947, ahora en André Bazin, *Le cinéma français de la Libération a la Nouvelle Vague* (1945-1958), textos reunidos por Jean Narboni, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1983, pp. 167-169.
- BELLOCCHIO, Piergiorgio (1962): «All'armi siam fascisti! di Micciché, Mangini e del Fra (con una dichiarazione di Franco Fortini)», *Quaderni Piacentini* 2/3 (luglio 1962): 9-13.
- BONICELLI, Vittorio Bonicelli (1961): «Il mondo, com'è?», en *Le ore*, n. 432, año IX, 22 agosto de 1961, p. 25.
- CATALÀ, Josep M^d (2001): «La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo», en *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Jostexo Cerdán y Mirito Torreiro (eds.), Festival de Málaga Cine Español y Ocho y Medio, 2001, pp. 27-44.
- CATELLI, Nora (1985): «El estrépito autobiográfico de Juan Goytisolo», en *La vanguardia*, sección Libros, 14 de febrero de 1985, p. 33. En <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE08/HEM/1985/02/14/LVG19850214-033.pdf> (consultado el 05/04/2013).
- DEL FRA, Lino (1972): «Entrevista», en *All'armi, siam fascisti!*, Bruno Di Marino (ed.), Minerva, Rarovideo, 2011, pp. 29-33.
- DI MARINO, Bruno (ed.) (2011): *All'armi, siam fascisti!*, Minerva, Rarovideo.
- FERRO, Marc (1975-77): *Cine e historia*, traducción castellana de Josep Elias, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- FORTINI, Franco (1957): *Dieci inverni: contributi ad un discorso socialista*, Milán, Feltrinelli.
- FORTINI, Franco (1963): *Tre testi per film*, Milán, Edizioni Avanti.
- GAROSCI, Aldo (1959): *Gli intellettuali e la guerra di Spagna*, Turín, Einaudi.
- GOYTISOLO, Juan (1985): *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral.
- KRACAUER, Siegfried (1960): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona, Paidós, 2001.
- LEYDA, Jay (1964): *Films Beget Films*, Londres, Georg Allen & Unwin.
- MESSINA, Dino (2013): «El momento de pedir disculpas», en *La Vanguardia* del 17 de marzo 2013. <http://www.lavanguardia.com/vida/20130317/54368493322/momentos-pedir-disculpas-dino-messina.html> (consultado el 17/03/2013)
- MANGINI, Cecilia (2004): «Noi e "All'armi, siam fascisti!"», en Bruno Di Marino (ed.), *All'armi, siam fascisti!*, Minerva, Rarovideo, 2011, pp. 34-40.
- MICCICHÉ, Lino (1995): *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venecia, Marsilio.
- MORAVIA, Alberto (1962): «Nasce il socialismo nel cilindro», en *L'Espresso*, 11 de febrero de 1962, p. 23.
- PAZ REBOLLO, María Antonia y Julio Montero (1995): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Ed. Complutense.
- SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente y Sonia García López (2007): «Imágenes en migración», en *Políticas y (po)éticas de las imágenes de guerra*, Antonio Monegal (comp.), Barcelona, Paidós, 2007, pp. 113-132.
- SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México, Siglo XXI.
- WEINRICHTER, Antonio (2009): *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*, Pamplona, Festival Punto de Vista/Gobierno de Navarra.
- WELLE, JOHN P. (1997): «All'armi, siam fascisti!: Fortini e la parola nel documentario», en *Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60*, Fondazione Luciano Bianciardi, Milán, Giunti, 1997.