

La realidad ficcionada en *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba

Carmen Rodríguez Fuentes. Profesora de Comunicación en la Universidad de Málaga (UMA). E-mail: rquezf@uma.es

Resumen: La relación entre los hechos ocurridos y el recuerdo que permanece de ellos –una parte de la realidad- es un asunto recurrente para el cine, como opción para crear una pseudo historia. El cine puede funcionar como escribidor de la Historia. Cualquier documento es el fruto de una selección subjetiva, por tanto, puede estar sometido a diferentes interpretaciones por la misma idiosincrasia del film. Resulta común encontrar películas de género histórico donde no se puede plasmar el hecho histórico tal y como ocurrió, y se deben esquematizar las distintas situaciones, y simplificar los acontecimientos en beneficio de la narratividad del film. Todo esto provoca que encontremos muchos errores con respecto a la historia real. Estos errores pueden estar provocados por el deseo de ajustar el acontecimiento histórico al buen devenir de la narración o, precisamente, porque por parte de los creadores audiovisuales exista una intención de construir una nueva realidad. Muchos son los ejemplos que podemos encontrar coincidentes con lo que acabamos de expresar; pero nuestro objeto de estudio se ha centrado en la obra de Fernando Trueba *La niña de mis ojos*. El interés por esta obra no surgió después de leer una crítica caracterizada por alabar las cualidades de la obra artística. Todo lo contrario, fue tras escuchar en la televisión una entrevista de la gran artista Imperio Argentina, donde se quejaba amargamente de la versión que Fernando Trueba había realizado con el relato que ella misma le había narrado. Imperio Argentina se sentía engañada, e incluso se arrepentía de haberse entrevistado con Fernando Trueba. Este fue nuestro punto de partida para realizar este trabajo. De ahí que estudiamos la relación del cine y la realidad, cómo es entendida por las diferentes escuelas y cuáles son los objetivos de aquellos autores que trabajan con ella. La creación de la identidad de un pueblo a partir del concepto nación-estado, y cómo son clasificados por otros, gracias a los medios de comunicación, en concreto por el cine. Estudiamos el cine, como documento histórico, y la necesidad del espectador de volver a ver en la pantalla aquella historia que le ha sido contada anteriormente.

Trueba contextualiza la nueva realidad que ha creado en el imaginario nazi transmitido por el cine de Hollywood, para un público que espera volver a ver lo mismo. Sería menos creíble para este público que Trueba hubiese narrado exactamente lo mismo que aquello que Imperio Argentina le había contado a él.

De ahí, que Trueba ficcionaliza la realidad para un espectador ingenuo, que acepta como verosímil la expresión “basado en hechos reales”.

Abstract: It is quite common to tell a story about the relationship between past facts and their recall – a part of reality -. A film may act as a historical document. A document is written from a subjective point of view and, thus, it may be interpreted in different ways. Often, we find historical films in which facts or events have been omitted or simplified due to narrativity reasons. They might be considered as mistakes. And such mistakes may be provoked by the idea of adjusting the historical event to the film, or by the idea of telling a different story than what had really happened. We find many examples about this, but our aim is to analyse Fernando Trueba’s film *La niña de mis ojos*. Our interest started not because we came across a review in which this film was extolled, but because the great actress Imperio Argentina bitterly regretted having narrated herself this story to Fernando Trueba. As he had built a tendentious story, different from what had really happened.

This was our starting point and the reason why we studied the relationship between a film and reality, the various film schools and what the aims sought by their members were.

We studied how the identity of a nation was built from the concept nation-state, and how other authors classify them, thanks to the mass media, especially cinema. We studied films as historical documents, and the need of the audience to watch on the screen the story previously told. Trueba actually adapts the new reality to the nazi image spread by Hollywood films. Trueba regards it shouldn’t be politically correct to describe this story as it had really happened according to Imperio Argentina. Thus, Trueba changes the real story, and a naïve and unwary member of the audience, therefore, might accept as truthful the sentence “based on a true story”.

Palabras clave: Medios de Comunicación; Realidad; Ficción; Historia y cine.

Key words: Mass media; Reality; Fiction; History and cinema; Movies.

La realidad ficcionada en *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba

1.Introducción

La naturaleza del film permite que este sea un objeto de estudio para la historia. En las relaciones entre historia y cine podemos destacar como mínimo estas conexiones:

1.El cine como fuente historiográfica.

2.El cine como representación de la realidad, que nos permitirá conocer la realidad oculta, aquella que no se aprecia a primera vista.

3.El cine entre la memoria y la historia, es decir, la relación entre los hechos ocurridos y el recuerdo que permanece –una parte de la realidad-.

4.El cine es una escritura de la historia, sea un documento de ficción o documental.

Ningún documento está garantizado por su objetividad, ni siquiera el documental que vemos de un hecho reciente. Cualquier documento es el fruto de una selección subjetiva y, como resultado, obtenemos un fragmento de la vida –suma de muchos fragmentos-. Todo documento puede estar sometido a diferentes interpretaciones. En el film se concentran distintos niveles de codificación, como los que equivalen a la imagen, sonido, espacio, tiempo, etc. Estos diferentes niveles son definidos como significantes complejos, que el receptor-espectador reconocerá a partir de sus propios contextos de producción de sentido.

En el momento de la proyección del film se encuentran dos gramáticas de sentido, lo que supone dos discursos sobre la misma historia, el de la película y el del espectador. Ambas se diferencian por tener distintas condiciones de producción. El contexto, el mundo anexionado al documento, ya no es el mismo que el del contexto del sujeto, y con ellos han variado las condiciones de producción de sentido en ambas. Por lo tanto, el paquete significativo complejo que resulta ser un film, se presta a distintas gramáticas de reconocimiento, y pueden variar las materias sensibles y significantes, porque se podrán realizar múltiples lecturas. La función narrativa que desempeña el film en estas ocasiones, adquiere mayor relevancia, si cabe, al proporcionar una explicación justificada, lo que equivaldría a una terapia histórica para el pueblo en general, y los intelectuales en particular. Un film que trata un tema histórico ya vivido aporta la escritura de la historia. Entre la realidad histórica, la vivida por los sujetos históricos, y su construcción posterior –representación de la realidad-, existe un gran abismo, porque en este último caso el director de la película ha utilizado diferentes fuentes; y, sobre todo, ha reelaborado la realidad, aportando sus reflexiones personales ante los hechos históricos. Es decir, el film es una reescritura de la historia.

Desde el nacimiento del cine, el género de cine histórico ha tenido un espacio concreto y, progresivamente, el cine ha creado una pseudo cultura transmitida a través de las películas históricas. No siempre la fidelidad a los hechos es el criterio determinante de un film que, por su propia naturaleza, necesita otros requisitos para su valor como documento o como objeto artístico. Además, por la misma idiosincrasia del film, resulta común encontrar películas de género histórico donde no se puede plasmar el hecho histórico tal y como ocurrió, y se deben esquematizar las distintas situaciones, y simplificar los acontecimientos

en beneficio de la narratividad del film. Todo esto provoca que encontremos muchos errores con respecto a la historia real. Estos errores pueden estar provocados, como decíamos, por el deseo de ajustar el acontecimiento histórico al buen devenir de la narración, o precisamente, porque por parte de los creadores audiovisuales exista una intención de construir una nueva realidad.

Los mayores anacronismos de una película histórica radican en la simplificación y en la tergiversación de los hechos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la fidelidad a la Historia requiere no sólo la representación veraz de los hechos, sino también una reconstrucción documentada y fidedigna del vestuario, el maquillaje, el atrezzo, la arquitectura, los diálogos, la música y la calidad fotográfica del film.

La mentalidad racionalista que nace con el renacimiento se mantiene hasta el siglo XIX y, sin llegar a desaparecer, se mantiene durante el siglo XX más en unas artes que en otras. Las artes plásticas, e incluso la literatura, avanzan desde el realismo a la abstracción, desde la ilusión de la realidad hasta la potenciación de la imaginación creadora del receptor. Quizá sea el cine el único arte al que se permita seguir insistiendo en lo tradicionalmente realista, como si no hubiese investigado en etapas anteriores el antirrelato abstracto o conceptualista. Los medios audiovisuales, empeñados en la representación "realista" de las "realidades", siguen afanados en crear aquella "ilusión de realidad". El cine, como otras muchas expresiones audiovisuales, está empeñado en crear la ilusión de realidad. El cine, a veces, sustituye incluso a lo real (en la medida en que podemos hablar de lo real), con imágenes que supuestamente lo duplican, cuando en verdad suplantán lo ortodoxamente real por su convencional doble imaginario.

En los comienzos del cine y hasta las primeras escuelas que estudian el realismo, existe la ferviente idea de que el cine reproduce exactamente la realidad tal y como es. Con el nacimiento del neorrealismo italiano, el cine se vuelca sobre lo inmediato y lo actual, capturando la vida en su densidad ontológica y de significado. En este momento, surgen distintas voces que hablan de realidad total. Otras escuelas opinan que se trata de una clara manipulación de la realidad; y además, en el espectador surge la duda sobre la verdad de esa realidad.

En la actualidad, se percibe, popularmente, cómo el cine es aceptado como reproductor de la realidad en sí. Las formas de representación realista en cine, y sobre todo aquellas animadas por la intención de crítica o denuncia social, son objeto privilegiado de referencia y, además, como creador de otras muchas realidades -acontecimientos no percibidos en el mismo momento en el que se producen-. El cine puede recrear estos hechos, y el espectador los acepta

como verdaderos y, todavía más, cuando en los títulos de crédito aparece la frase “basado en hechos reales”.

2. Metodología

El espectador acepta el “realismo” que nos aporta el cine, más fácilmente, cuando trata los conflictos humanos. Nuestro trabajo se centra en el estudio de la obra de Fernando Trueba *La niña de tus ojos*, donde a través de la ficción, nos transmite unos acontecimientos basados en hechos reales, que se desarrollaron en una etapa convulsa de la historia contemporánea.

La niña de tus ojos, película dirigida por Fernando Trueba, recibió varias nominaciones a los premios Goya. Fue aplaudida por la crítica y el público coetáneo a la fecha de estreno. Pero resulta ser un claro ejemplo para el objeto de nuestro estudio, que se centra en cómo, a partir de un film de ficción, se puede construir una realidad, que es más aceptada por una gran mayoría frente a la realidad histórica. Y lo que es más importante, esta nueva realidad está construida y modelada por la mano del director de la película.

“Se rumoreó durante un tiempo que esta película es real, solo que en la versión cinematográfica se han cambiado los nombres de los personajes. Se dice que el personaje que interpreta Penélope Cruz fue en la vida real Imperio Argentina” (Gregorio Maestro para Diario 16).

La realidad histórica y la ficción cinematográfica se entrelazan y se cruzan en la obra de Fernando Trueba. Lo que somete al espectador a la dura tarea de discernir entre lo propiamente histórico y lo inventado.

Fundamentalmente, la ficción y la imaginación sirven bien para rellenar las lagunas que la historia siempre deja; o bien incluso, para trastocar la realidad y verla deformada o transformada a través de la ficción.

En la película de Trueba, los personajes históricos hacen muchas cosas que jamás harían, o dicen cosas que jamás dirían, deformando un poco la historia, pero provocando con esa deformación un prisma distinto para la propia reflexión a partir de los sucesos históricos.

La idea de “identidad”, encarnada por el Estado-nación en lo colectivo, y por el individuo –ciudadano- en lo personal, da forma al imaginario con el que las ciencias sociales piensan su objeto mismo”; dice Gatti (2003:90), refiriéndose a los que denomina modalidades fuertes de la identidad, a las cuales se hayan ancladas desde sus orígenes las formas de representación de la sociología. El Estado-nación, entonces, sería la metáfora o el modelo simbólico con el cual la sociología piensa sobre la cuestión de la identidad. Pero esta forma de representación (y de construcción) de la identidad es, al mismo tiempo, germen de otras formas de identidades, que se establecen en los márgenes de esta representación: se trata de las modalidades débiles de la identidad. (Gatti, 2003:102). Hay dos especificaciones sobre este tratamiento del conocimiento

de las identidades que nos interesa señalar para nuestro trabajo. Primero, desde el método sociológico tradicional, es imposible captar a las identidades débiles como tales, ya que éstas son, y se definen, como lo que escapa a la representación sociológica. Y segundo, la relación entre las dos modalidades de la identidad es dinámica, no solo la existencia y despliegue de las identidades débiles requieren de la existencia previa de una identidad fuerte, sino que también se da un tránsito en el que las identidades débiles se pueden transformar en fuertes. Teniendo en cuenta las consideraciones precedentes, el punto que nos interesa en este trabajo es verificar, a través de los documentos de una época, el momento en que un determinado grupo social es percibido como “anómalo”, desde el punto de vista de las representaciones sociológicas, políticas, culturales, etc. Las películas de ficción crean un imaginario sobre este tema. Varios autores, en diferentes períodos, abordaron dicho tema, y nosotros queremos analizar su presencia en un film concreto: *La niña de tus ojos*.

Podemos decir que existe algún tipo de “politicidad” textual. Trataremos de reflexionar sobre qué conjunción de elementos argumentales y formales se instrumentalizan en las narrativas fílmicas capaces de producir politizaciones. Es decir, en lugar de pensar qué es el cine político en general, nos centraremos en reconocer cómo, por parte de quién y para quién, se produce la politización en el film elegido.

El film es un relato que participa de la representación de lo público, de las formas del recuerdo y de los dispositivos de subjetivación. Pero de qué forma, para quién y cómo participa el cine en la conformación de una memoria, son elementos que no deben ser dejados de lado. Creo que hay que rastrear los modos narrativos en que se instrumenta la politicidad, ya que el cine puede utilizarse para volver a escribir la historia, como terapia para el pueblo que ha sufrido crisis en el pasado, derrotas bélicas, o cualquier momento histórico no superado.

3.Resultados

Trueba hace ficción basándose en los hechos reales. Una técnica que sale de sí misma para proyectarse desde el conocimiento del autor. El director reelabora los acontecimientos del pasado, y los adapta a la concepción del espectador actual, sobre la historia pasada. Su obra, por tanto, dista mucho de la realidad histórica. Veamos qué entendemos por realidad.

La dicotomía formal y conceptual de “ficción versus realidad”, en la práctica cinematográfica, es una reflexión que pone de manifiesto una oposición entre conceptos como realidad-imaginario, objetivo-subjetivo y verdadero-falso. En el cine, la dicotomía establece dos ideologías contrapuestas frente al concepto de realidad. Esta dicotomía nace con el cine y se expresa en tres vertientes:

- a. Ideología documental –siguen la trayectoria de películas de Lumière-;

b. Centra su interés en la imagen, en los recursos expresivos –películas de vanguardias- c. centra su interés en la narración –películas de Méliès-. Esta última vertiente es la que prevalece por encima de las tres.

La afirmación de André Bazin (1990) de que resulta posible clasificar –si no jerarquizar- los estilos cinematográficos en función del nivel de realidad que representan, parece ser, hoy más que nunca, el parámetro que se utiliza para categorizar los productos que surgen de la práctica cinematográfica.

El problema no radica en descifrar qué es mejor, si la ficción o el documental, sino a qué tipo de ficción y qué tipo de documental nos enfrentamos, y con qué objetivo se utilizan. La ficción es una realidad imaginada en la que el espectador puede encontrar los principios de la vida que no encuentra en la realidad diaria. Las películas de ficción que se acercan a algún mundo real, lo hacen para comprometerse con la realidad. La representación fílmica, por la riqueza perceptiva, por la “fidelidad” de los detalles, es más realista que las otras artes de representación (pintura, teatro); pero, al mismo tiempo, sólo deja ver sombras registradas de objetos que están, en sí mismos, ausentes. El cine tiene el poder de “ausentar” lo que nos muestra: lo “ausenta” en el tiempo y en el espacio. En el teatro, lo que se representa es real y existe, aunque lo representado sea ficticio. En el cine, representante y representado son los dos ficticios. En este sentido, cualquier film es un film de ficción (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 1993). Habla Bazin de las cualidades ontológicas de la imagen, que provocan en la percepción del espectador una impresión de realidad. Explica “la dialéctica de lo imaginario”, que significa que hay una dualidad dentro de la imagen: el espectador sabe que es una película de ficción, pero dentro de su imaginario contribuye a crear una interpretación realista -por la historia y la manera de filmar-; así, el espectador tiene la impresión de estar ante una realidad posible. Además, para Bazin, el plano secuencia insta a una relación del espectador con la pantalla, en la que el espectador gana cierto margen de objetividad. El cine de ficción pone a su servicio la idiosincrasia del plano secuencia, facilitando recoger la realidad auténtica. Pero las alusiones de Bazin de una cierta objetividad, y en la no intervención del artista ante el film, son cuestionables. La base fotográfica del cine establece un vínculo directo con la realidad. Sin embargo, apunta Nichols (1997), que hablar de la mirada de la cámara supone mezclar dos operaciones distintas: la operación mecánica literal de un dispositivo para reproducir imágenes, y el proceso humano metafórico de mirar el mundo.

Plantearse el cine como registro de la realidad aparece a lo largo de su historia; pero es tras la Segunda Guerra Mundial cuando se consolida dicho planteamiento con el neorrealismo italiano. Dos razones son las desencadenantes de esta necesidad de plasmar la realidad: una, porque se impone la idea de que el cine es fotografía y, por lo tanto, tiene la facultad de

registrar lo que sucede; y otra, porque existe la necesidad de descubrir el mundo circundante, la realidad social de la posguerra. Existe deseo de realidad, necesidad de afrontar el mundo desde la conciencia social. Se inaugura una actitud ética del compromiso del cine frente a la realidad histórica. Como dice Deleuze, se pasa del cine de acción al cine de vidente. La teoría respecto a la relación entre cine y realidad contempla, en líneas generales, el debate entre la realidad que aparece frente a la cámara y la realidad que viene dada por la imagen que la representa. Es decir, que para algunos teóricos, la realidad en el cine viene dada por una expresión eminentemente documental, mientras que para otros, cabe la posibilidad de que esa realidad sea interpretada de algún modo. Casetti (1994:31) hace un análisis de las distintas etapas de investigación sobre este tema, y establece la diferencia entre “realismo inmediato” y “realismo crítico”. Así, podemos hablar de los modelos teóricos que representan la realidad directamente y los modelos teóricos que aceptan las mediaciones de dicha realidad. Entre los representantes de la primera tendencia nos encontramos a Zavattini (1997): “No se trata ya de convertir en “realidad” las cosas imaginadas (hacer que parezcan verdaderas, reales), sino de hacer significativas en grado máximo las cosas tal como son, casi como si se contaran ellas solas”. Por su parte, Aristarco (1968) se situará en el polo opuesto a Zavattini, y defiende el realismo crítico. Aristarco establece diferentes grados de realidad, entendiendo esta realidad como la que se percibe, y aquella que es descubierta por los directores según su tendencia y capacidad de profundización. Chiarini propone dos concepciones del cine: el espectáculo cinematográfico y el film. Mientras en el espectáculo cinematográfico predomina la ficción y la voluntad de narrar a un público receptivo, en el film se renuncia a la ficción, a la narración y a la puesta en escena, y se entra en contacto con la realidad. Este contacto directo con la realidad del que habla Chiarini, no descarta la mediación por parte del director que, de hecho, reelabora los datos iniciales. Así pues, el equilibrio entre la reelaboración creativa y el fundamento fotográfico del film es lo que identifica al cine. La cámara se erige como el testigo de la realidad, y hay que intentar desfigurar dicha realidad lo menos posible, tanto en el fondo como en la forma. Chiarini se encuentra entre Zavattini, quien reclama inmediatez, y Aristarco, que acepta las mediaciones, ya que establece un compromiso entre la fidelidad fotográfica y la recreación poética.

Jean Mitry opina que es absurdo hablar de condiciones objetivas de recepción o de ambigüedad inmanente a lo real, que en el cine siempre existe elaboración de una realidad segunda. Siguiendo a Mitry, entendemos que la realidad está siempre vista a través del artista. Así, muchos autores, como es el caso de Fernando Trueba, se valen de la ficción para dar a conocer una realidad, que el espectador aceptará como una parte de la historia de España.

Sin embargo, los protagonistas reales de aquellos acontecimientos la rechazan por su ficcionalidad.

Hablamos de ficcionalidad tal y como la entiende Francisco Gómez Tarín. Nos dice: “La mediación inscribe en la interpretación de lo real el factor ideológico; la realidad, como resultante, es ya una construcción producto de un punto de vista. Las mediaciones del cine son de diversa índole, a saber:

1.Un mecanismo tecnológico (el aparato cinematográfico), capaz de la impregnación fotográfica, el procesado y su posterior proyección: Intervienen en este sistema las actuaciones sobre el material filmográfico a partir de la incorporación del profílmico.

2.Un mecanismo representacional (el profílmico), sobre el que se ejerce una determinada manipulación de carácter gradual, mayor o menor, en función del nivel ficcional y de la utilización de intérpretes; en cualquier caso, el profílmico es la representación de una supuesta realidad (existente –caso del documental- o expresión de un mundo posible- caso de la ficción, que siempre es la representación de un mundo imaginario, por real que pueda parecer, con su propia coherencia y sentido).

3.Un mecanismo discursivo que incide en la significación y el sentido, dirigido o no, a través de la connotación.

Hablamos de un triple nivel de representación, que actúa en los supuestos en que en el seno de profílmico ya se dé un segundo nivel, es decir, el mecanismo tecnológico ya implica una mediación a través de la que se obtiene una representación (la plasmación fotoquímica sobre una realidad mediada) y, sobre ella, la interpretación de unos personajes (actantes) por parte de unos individuos (actores) que están en el profílmico en función de, y no como implicados en un espacio natural. Y, lo que es más, ese profílmico –durante la proyección- se mantiene como la expresión de algo que estuvo allí, pero que no es sino la imagen de una ausencia (en el caso de la ficción, la imagen de una ausencia, que es, a su vez, la de una representación de un mundo irreal)”.

Trueba se encuentra cerca de la opción de Chiarini, y siguiendo los postulados del cine clásico de Hollywood, introduce elementos “auténticos” dentro de la ficción, inventando historias lo más cercanas posibles a la realidad que él ha modulado. En estos términos, el film no puede ser separado de los modos de producción y exhibición. La película es producida por uno de los productores más representativos en ese momento del cine español, Andrés Vicente Gómez. El guión es encargado, entre otros, al ilustre Rafael Azcona. La fotografía a otro ilustre, en sus mejores momentos de creatividad, Javier Aguirresarobe; y la interpretación, a una de las jóvenes con más proyección internacional de nuestro cine, Penélope Cruz. Siguiendo a Williams (1997), se apoya en “el realismo democrático”, en el que predomina, a lo largo de todo el film, una estética realista en toda su concepción escenográfica. Su distribución y

exhibición supuso un verdadero dispendio para nuestro cine, acompañado de una labor de marketing publicitario poco frecuente en nuestras latitudes.

Lo que subyace tras las películas de ficción es la creación de un nuevo mundo, en el que se destierra lo aleatorio. La presencia de la mano del director se aprecia en la estructuración de un discurso, por lo que Trueba busca ocultar su presencia para facilitar la impresión de realidad, y conseguir puro acontecimiento histórico.

La forma cristalizada de ver y entender un audiovisual no tiene nada de natural, sino que es la resultante de múltiples determinaciones sociales, económicas y simbólicas. El efecto diegético resulta de un pequeño número de indicios pertinentes de la realidad fenoménica, en los que la ilusión de realidad enmascara la existencia de un sistema racionalmente selectivo de intercambio simbólico (Buchs 1995), en el que el punto de vista del realizador es parte constitutiva de la realización.

A través de la manera en que los realizadores construyen imágenes sobre su propia cultura, y períodos concretos, nos construyen un imaginario. La relación entre un público y el imaginario construido se funda en lo previsible, lo que permite reconocer la idea. Trueba pone una mirada acomodada a la idea que existe sobre el mundo nazi, y contraria a la que vivió Imperio Argentina.

“Adolf Hitler era un hombre muy atractivo (...) era un hombre atlético musculado, de buen cuerpo, que vestía de uniforme. Era alto, supongo que mediría en torno a metro ochenta, y se notaba que hacía deporte. Su rostro era regular, simétrico, bastante perfecto y muy lindo (...) los ojos (...) eran muy hermosos, profundos, rarísimos; eran de color gris pero con un toque azul y una orla verdosa; me recordaban a la mirada de las panteras, igual de impactante. Además, su trato personal era muy cordial, muy educado, y eso contribuía a hacerlo más atractivo aún (...) Hitler tenía magnetismo, y era encantador (...)” Villora (2001:108 y 109).

Nos hallamos en medio de una tensión irresuelta entre memoria y olvido, en la que los realizadores fílmicos dan forma a una memoria activadora del pasado, a un tiempo narrado, que no es coincidente con la memoria de quien vivió – Imperio Argentina- aquel acontecimiento pasado.

La pregunta es entonces ¿de qué manera en el cine puede darse la tarea de promoción de la memoria, de formas de identidad tendentes a la transformación de lo existente? Los recuerdos se ven afectados por la organización social de la transmisión, y por los medios empleados para la misma. (Burke:2000).

En este punto interesa desentramar las representaciones desde el punto de vista de una concepción esencialmente “realista”. Mi interés no se detiene en las preguntas por la categoría de representación en sí, sino ¿qué se representa? ¿quién lo representa? y ¿cómo se representa al otro? Esto es, las

preguntas por el objeto, el sujeto, los referentes, y la validación social de las representaciones. En definitiva, conocer las intenciones de Fernando Trueba cuando, partiendo de unos hechos, narrados en primera persona por Imperio Argentina, elabora un film muy alejado de la realidad que ella vivió. La película está más cerca de la concepción creada tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial de la Alemania Nazi, que la Alemania donde Imperio Argentina vivió alegremente.

“... me iba con mi cuñada a disfrutar de la abundante oferta musical de Berlín. Había días en los que asistíamos a dos o tres conciertos (...) otras veces nos dedicábamos al turismo cultural, visitamos Bonn, Bayreuth, Hamburgo, Leipzig, Francfort...” Villora (2001: 119).

Desmontar los procedimientos culturales que han modelado los elementos que van conformando la identidad de la Alemania Nazi y algunas de sus representaciones, implica recolocar los interrogantes sobre la cuestión de cómo se construye el film *La niña de mis ojos* política y estéticamente, neutralizando el discurso de Imperio Argentina.

“En 1937 estábamos en La Habana cuando recibí un telegrama de la distribuidora en Berlín de Cifesa. En él se me indicaba que Joseph Goebbels, ministro de Propaganda del Gobierno de Hitler, me invitaba a trabajar en Alemania. Para mí fue una sorpresa y lo consulté con Florián, quien consideró que era una buena oportunidad para trabajar. Además, en aquel tiempo, Alemania estaba atrayendo a numerosos profesionales extranjeros en un intento de relanzar su cinematografía en el mercado internacional” Villora (2001: 102).

La cultura sería el lugar donde las prácticas se vinculan con los otros, respecto de una verdad autorizada, lo que significa que el film *La niña de tus ojos* instaura una experiencia de ruptura con el orden real de los acontecimientos y, como consecuencia de ello, expone la voluntad de su creador, para producir y sostener esa nueva realidad.

Afirmamos que en los procesos por los cuales estas representaciones autorizadas circulan por el espacio simbólico de una cultura, los medios de comunicación, y en concreto el cine, adquiere un rol relevante, y su papel lo constituye como agente central del campo político que representen los creadores del film.

Ahora bien, la visibilidad, adquirida por un grupo a través de la promoción de la cultura producida por un grupo estético-político, no es sólo producto de la creación de un film, sino también de las condiciones de circulación y exhibición del mismo, de las formas en las que este film se presenta para ser experimentado.

Las películas de ficción alimentan y sacian la motivación del espectador respecto a la exploración del ser humano, pero lo cierto es que también pueden obedecer al deseo del espectador a que le cuenten la misma historia una y otra vez. Es decir, al deseo de Fernando Trueba de modelar una nueva realidad, se suma la del espectador del siglo XXI, que prefiere reconocer el imaginario nazi aprendido por medio del cine de Hollywood, que una variante de éste, narrada por una persona que lo vivió en primera persona. Sin embargo, sí se acepta que la reelaboración de Trueba es la misma realidad, porque se basa en “hechos reales”. Buscaremos desentrañar la realidad vivida por Imperio Argentina, a partir de sus propias palabras, frente a la elaboración que Fernando Trueba hace de ellas al construir *La niña de tus ojos*.

En *La niña de tus ojos* nos explican cómo un grupo de cineastas se traslada a Berlín para realizar una película; de alguna manera vienen huyendo de la guerra fratricida española. Sin embargo, los que salen huyendo son dos personas, el matrimonio de Imperio Argentina y Florián Rey, y se trasladan a París, no a Berlín; y además, aún no había estallado la guerra civil española.

“El levantamiento del 18 de julio de 1936 nos sorprendió a Florián y a mí en París. Días antes, mi marido había acudido a una cena sólo para hombres en la que se homenajeara al escritor Juan Antonio Cabero. Allí tuvo un violento enfrentamiento con el ministro Casares Quiroga, a raíz de un discurso que éste pronunció y al que Florián contestó. Las posiciones políticas de ambos chocaban, y al regresar a casa Florián me lo contó y me dijo: -Conviene que nos marchemos de España. Aprovechando que Cifesa nos había contratado para hacer en París la opereta de Jean Gilbert *La casta Susana*, salimos de Madrid el 12 de julio en el automóvil que conducía nuestro chófer (...) De pronto, los acontecimientos comenzaron a precipitarse, primero con el asesinato de Calvo Sotelo y poco después con la sublevación militar en Marruecos. Todo aquello dio al traste con nuestros planes, porque los hermanos Casanova, que eran los propietarios de Cifesa, se sintieron amenazados y abandonaron sus actividades...” Villora (2001:97).

Antes de llegar a Berlín, lugar en el que se realiza *La niña de tus ojos –Carmen la de Triana-*, sufren un largo peregrinar:

“... en París teníamos nuestras propias dificultades. Florián no podía trabajar, porque Francia no lo reconocía como director de cine ya que, en Joinville, siempre había colaborado con otros cineastas, y sólo había firmado individualmente en cortometraje. Carecíamos de fondos en el país y tampoco podíamos sacar nuestro dinero de España (...) En esas circunstancias, el empresario Norberto Soliño me ofreció actuar en Cuba, y decidí aceptar...” Villora (2001:98).

Es en 1937, y no cuando estalla la guerra civil española -en 1936-, cuando estando en La Habana son invitados por Adolf Hitler. Al llegar a Berlín, se

produce una anécdota que en el film de Trueba se trastoca lo justo, para que encaje con la nueva realidad que su autor teje a lo largo del film:

“... Poco después de aceptar, nos fueron enviados unos pasajes de primera clase para el Bremen, un barco alemán que partía de New York (...) Atracamos en el puerto de Bremerhaven, donde nos esperaban seis u ocho miembros de las SS que nos recibieron al pie de la escalerilla con varios ramos de rosas rojas. Pero no sabíamos que ese despliegue era para nosotros, y comenzamos a descender normalmente junto a los otros pasajeros. Entonces un soldado ordenó que todos nos parásemos y gritó: -Frau Imperio Argentina pasar primero. No me gustó esa actitud. Los privilegios no van con mi carácter, y menos cuando son innecesarios (...) pero ésta era una situación que debía aceptar. Así que pasé delante, me entregaron las flores y nos acompañaron hasta el tren, donde había todo un vagón reservado para nosotros. Ellos se encargaron de nuestro equipaje, nos acomodaron, y una vez en Berlín nos acompañaron al Hotel Eden...” Villora (2001: 102 y 103).

Respecto de la anécdota con las SS, Imperio Argentina la narra para dejar claro que ella no acepta privilegios innecesarios. Trueba la utiliza para dar a conocer un estado policial.

En la película se explica que este equipo de cine español ha sido contratado para hacer una película concreta, en la que incluso ya están realizados los decorados. Nada más alejado de la realidad:

“-Frau Imperio –me dijo Goebbels por medio de un traductor que era catedrático de lengua española y que siempre nos acompañaba-, el Führer está encantado de tenerla en Alemania dada la gran admiración que le tiene a través de sus películas, y quisiera que usted filmase la vida de Lola Montes. En estos momentos se celebra en Francia una gran exposición que deben visitar, pues allí encontrarán mucho material sobre ella, que necesitarían estudiar antes de concretar el proyecto. Aceptamos aquella propuesta de viaje... Alemania nos pagó una estancia de varios días en el Hotel Crillon (...) Había numerosos objetos personales y otros documentos de mucho valor, y de ellas sacó Florián abundante información. Al regresar a Berlín, nos entrevistamos nuevamente con Goebbels, y Florián le comentó la impresión que traía y lo que creía que podía hacer con ese material (...) Goebbels no estaba de acuerdo con esa idea (...) su idea era situar a Lola Montes en la actualidad de entonces, y que se convirtiese en una propagandista de la política hitleriana. Afortunadamente, mi marido tuvo el valor de negarse a aceptar semejante sugerencia. “Nosotros somos artistas españoles- le dijo al ministro-, y si el Führer ha visto *Nobleza Baturra* o *Morena Clara*, sabrá cuál es nuestro camino. Aparte, siendo extranjeros, somos los menos indicados para hacer política en Alemania.” Villora (2001: 104 y 105).

Tan solo es coincidente la existencia del traductor, que aparece a lo largo de toda la película.

El desarrollo del film corre paralelo a la producción cinematográfica que se está realizando en Berlín. Contemplamos el tema tan recurrente, y siempre efectivo, del cine dentro del cine; es decir, la reflexión que hace el cine sobre el mundo del cine. También observamos un cambio de enfoque en el cine histórico. Lo que importa ahora es el presente, no el pasado. Por eso, si se habla de ayer, será para decir algo de hoy.

Imperio Argentina y Florián Rey fueron invitados a Alemania para hacer una película por el expreso deseo del Führer. Es verdad que había otros equipos cinematográficos en Berlín, incluso españoles, como Benito Perojo, pero ninguno fue invitado expresamente como sí ocurrió con Imperio:

“Nos marchábamos ya cuando Goebbels aún me haría una proposición más: - Frau Imperio, ¿le apetecería visitar al Führer?- ¡Cómo no! Si él me invita, estaría encantada de conocerlo (...) y no se trataba sólo de que a Hitler le hubiera gustado *Nobleza baturra* y *Morena Clara*, sino que quien le gustaba era yo. La cita que había promovido Goebbels era para mí sola, pero yo no lo entendí así (...) o no lo quise entender, que también puede ser. Me vestí con mucha sobriedad, con apenas alguna alhaja pequeña y discreta sobre un traje muy elegante de terciopelo negro, y aparecí con mi marido. El ministro objetó que se trataba de un encuentro privado, y entonces le sorprendí con una reacción que casi podría considerarse violenta. -He venido a Alemania con mi marido- exclamé en voz alta, recalcando que yo era la señora de Martínez del Castillo, una mujer honesta, y no una cualquiera-, que es el director que me dirige y me dirigirá, así que pienso acudir a la entrevista con él. Mi marido no se puede quedar fuera. Eso se lo dije a Goebbels mientras Florián permanecía ligeramente apartado y sin enterarse muy bien de lo que pasaba. El ministro no me respondió, pero el ceño fruncido hablaba por él. Había instigado todo aquello sólo porque Adolf Hitler quería tenerme a solas, pero yo no estaba interesada en dar pie a las insinuaciones del Führer. Manteniéndome firme, me calmé y entramos en el Reichstag...” Villora (2001: 105,106 y 107).

Este capítulo de la narración de Imperio Argentina le da a Trueba la excusa perfecta para generar la trama de su película, en torno a los posibles amoríos entre Imperio Argentina y un ministro del Reichstag. En la película no aparece Adolf Hitler, aunque en la realidad fue precisamente con quien se entrevistó Imperio Argentina. En esa reunión fue donde se decidió verdaderamente que película rodaría Florián Rey, y no en ningún otro momento.

“Aunque estaba previsto que la audiencia fuese breve, Hitler rompió el protocolo y nos tuvo con él más de media hora. Y no sólo nos habló de su interés por el personaje de la bailarina irlandesa, sino que también tuvo cálidas palabras hacia España...” Villora (2001: 109).

“Nos confirmó lo que ya nos había dicho Goebbels: que quería incorporar el personaje a la época actual para proponer a los estudiantes un modelo conveniente de rebeldía frente al mundo. Florián expuso sus reparos, y añadió que nadie en España conocía a Lola Montes, que era un tema extraño a nuestra cultura. A su vez, propuso una alternativa: Carmen. Florián le explicó a Hitler que este otro personaje, aunque hubiese sido creado en Francia, sí pertenecía al contexto español; además, se adaptaba perfectamente a nuestra personalidad, porque también yo era una rebelde, y me permitía cantar y bailar como en las otras películas. Hitler escuchó a Florián y, con toda tranquilidad, nos señaló al ministro de Propaganda: -Hagan lo que ustedes quieran- nos dijo, háblenlo con Goebbels...” Villora (2001: 110).

“Este es el relato de la única ocasión en que coincidí con Hitler (...) aunque hubo más intentos para encontrarnos, pero afortunadamente el trabajo nos impidió a Florián y a mí aceptar las invitaciones a distintas recepciones que de vez en cuando nos hacían llegar...” Villora (2001: 110).

Como decíamos, la trama de *La niña de tus ojos* se centra en la posible relación entre Macarena -Penélope Cruz (Imperio Argentina)- y el Ministro de Propaganda del Führer. La construcción del personaje que hace Fernando Trueba dista mucho del que nos describe Imperio Argentina:

“Acudí con Florián al despacho del influyente ministro, y en esa primera visita todo se desarrolló de la manera más cordial. No descubro nada al decir que era un hombre muy inteligente, pero verdaderamente lo era y además lo aparentaba. Tenía una cabeza despejada y poseía un gran sentido de la astucia. También pude comprobar que era cojo, pero lo disimulaba muy bien...” Villora (2001:109).

En la película, entre los lances amorosos, cuando Macarena habla en español y Goebbels en alemán y no tienen en ese momento al traductor, ocurre que, mientras Macarena dice palabras de desprecio al ministro, éste le contesta entusiasmado que le gusta que le diga las cosas en español. Así, Trueba pone en boca de Goebbels lo que le transmitió Adolf Hitler a Imperio Argentina.

“Aseguró que le gustaba la música española, así como el idioma español, cuya sonoridad le agradaba tanto como la del francés; como ejemplo contrario, puso el caso del holandés, que al escucharlo le parecía que oía ladridos...” Villora (2001:110).

Continuando con el supuesto romance entre la folclórica y el ministro, él le ofrece una casa en el campo para ella sola, donde la visitaría con exclusividad. Macarena, al ver la casa, la desprecia por sospechar que haya sido sustraída a un judío –error histórico, aún los judíos no habían sido despojados de sus pertenencias-. Esta propuesta del film, sin duda, nace de una parte de la realidad, aunque más tarde es modelada.

“Como invitados oficiales del Gobierno alemán, nos ofrecieron un chalet en Gatov, que había sido residencia del embajador de Inglaterra y que estaba a pocos minutos de Berlín, al otro lado del río Havel. Era un lugar magnífico, con un amplio parque habitado por ardillas y pájaros, y un jardín repleto de bellísimas flores. Como vecinos inmediatos teníamos a Goebbels y a su esposa, que se llama Magdalena, igual que yo. Para terminar de instalarnos, compramos un automóvil, un Horch igual al del Führer, y contratamos a un chófer alemán que hablaba muy bien español: Bernard”. Villora(2001: 111).

Las condiciones reales del rodaje se distancian mucho de lo que nos cuenta la película. En *La niña de tus ojos* se muestra cómo la acompañante –Loles León-de Macarena encuentra una fuente de caviar y se lanza al disfrute de saborearlo. En la realidad:

“Estábamos terminando el rodaje de la versión española cuando un día encuentro una lata de caviar y me la como entera. Ni qué decir tiene que me apasiona el caviar, pero no aquel, que me produjo un tremendo ataque. Sintiéndome muy indispuesta, me bebí un vaso de leche con nata, porque supuse que así mejoraría. Sin embargo, al día siguiente amanecí con los ojos hinchados y con una terrible picazón que me recorría los brazos. El propio médico del Führer vino a casa y me diagnosticó un ataque de alergia. Asimismo, me recomendó un largo descanso junto al mar. Así, me retiré a Helgoland, una isla preciosa en el Mar del Norte... mi estancia en Helgoland duró mes y medio, pero no la pasé sola. Me acompañó Lucy Höfling, con quien seguía estudiando y quien tuvo la paciencia de ir traduciendo el guión de Carmen con un diccionario. Con su ayuda me resultó más fácil aprenderme los diálogos. Cuando por fin pudimos reanudar la filmación, Lucy seguía viniendo cada noche a mi casa de Gatov para repasar el diálogo del día siguiente...” Villora (2001: 118 y 119).

En cuanto al rodaje de la película –cine dentro del cine-, en la película se realizan las dos versiones a la vez. Sin embargo:

“Aunque las dobles versiones solían rodarse a la vez, me opuse a hacerlo mismo con *Carmen la de Triana* y *Andalusische Nachte*, que tal fue el título en alemán. Me habría resultado un trabajo agotador, tanto desde el punto de vista físico como mental. Por eso, comenzamos con la versión española, al tiempo que estudiaba y me preparaba con tiempo suficiente para rodar en alemán. Para ello conté con la ayuda inestimable de Lucy Höflich, que había sido la primera esposa de Emil Jannings y que fue para mí una profesora magnífica con la que tomaba clases cada día...” Villora (2001: 115).

En *La niña de tus ojos* aparece la figura de Emil Jannings, aunque de forma parcial; sin duda, Fernando Trueba tomó buena nota de todos los elementos que intervienen en la narración descrita por Imperio Argentina, y los trastocó,

según sus propios intereses, en beneficio de la narratividad de *La niña de tus ojos*, y de la nueva realidad que ha modelizado.

Otro tema que identificamos con la barbarie nazi es el genocidio judío. Inevitablemente Fernando Trueba recoge este hecho y lo sitúa incorrectamente -antes de que se produjese la noche de los cristales rotos-. Nos habla de presos judíos, cuando por aquel entonces no había comenzado la persecución a los judíos. El rodaje de *Carmen la de Triana* es muy diferente a lo que narra la película:

“Comenzamos, por tanto, a hacer Carmen, cuando nos encontramos con un problema: habían preparado unos decorados inspirados en las pinturas negras de Goya, que son muy españolas, pero nada sevillanas; y además, se habían convocado a unos extras altísimos y rubios, que nunca habrían podido pasar por andaluces aceitunados y morunos. La solución la dimos al proponer que nos desplazásemos a España para filmar los exteriores, sugerencia que fue bien acogida por los alemanes”. Villora (2001: 115).

Los extras, e incluso protagonistas de la película –don José-, no se encontraban en Berlín, como nos indica Trueba:

“...Volvimos a España atravesando Francia en automóviles y entrando por Irún. Paramos en San Sebastián para recoger a Rafael Rivelles, que iba a ser nuestro don José, y continuamos por Asturias y Extremadura hasta Andalucía, recorriendo lo que se llamaba zona nacional. En Sevilla nos recibió el general Queipo de Llano (...) En la plaza de toros de la Maestranza rodamos la escena de la corrida, lidiada por el famoso torero Fuentes Bejarano, que era el doble de Manuel Luna, quien hacía de Escamillo. El público se componía de toda una multitud vestida muy lujosamente, pues habíamos pedido a todas las señoras sevillanas que se presentasen con los vestidos de sus abuelos y bisabuelas, y luciendo sus mantones de manila (...) Después de Sevilla nos trasladamos a Ronda, para hacer exteriores en la sierra, y regresamos a Berlín”. Villora (2001: 115 y 116).

Al finalizar la película, aún no ha comenzado el estado de violencia en Berlín. Imperio Argentina y todo el equipo se encuentra en muy buenas condiciones, tanto que se plantean continuar con otras producciones.

“Los buenos resultados de *Carmen la de Triana* fueron determinantes para que nos ofreciesen hacer otra película, dándonos además completa libertad de elección. No era extraño, porque esto no hacía sino continuar con el excelente trato que habíamos recibido durante el rodaje anterior...” Villora (2001: 120).

“*La canción de Aixa* sería nuestra nueva película, y para ella escribiría su primera banda sonora cinematográfica el magnífico compositor Federico Moreno Torroba. Igual que habíamos hecho la vez anterior, también ahora decidimos rodar los interiores en Berlín y utilizar escenarios naturales para los exteriores. Pero ni siquiera en la serranía de Ronda los habríamos podido

encontrar y, por eso, decidimos ir más lejos todavía, hasta Marruecos (...) volvimos a repetir el mismo camino a través de la zona nacional española, llegando hasta Mérida, de ahí a Sevilla y más tarde hasta Algeciras, donde embarcamos para finalizar nuestro viaje en Ceuta...” Villora (2001: 125).

“...Al terminar nuestro trabajo en Marruecos, rehicimos el mismo camino para regresar a Berlín...” Villora (2001: 125).

Es al término de esta película cuando las condiciones de Berlín son más coincidentes con las que representa Fernando Trueba en *La niña de tus ojos*.

“Estábamos en noviembre de 1938 y Berlín había cambiado mucho en pocos meses. Ya no era la misma ciudad que conocí en mi primera visita ni la que nos había acogido tan cálidamente cuando Hitler nos invitó (...) la noche del 28 de noviembre las cosas se precipitaron (...) estuve allí aquella noche de los cristales rotos (...) me encontré cara a cara con el terror y la muerte, y tuve miedo, mucho miedo...” Villora (2001:125)

El término ficción –en cuanto enfrentado a documental- ha sido una fuente de polémicas a lo largo de toda la historia del cine. Polémicas que están lejos de despejarse y que, en última instancia, van ligadas a una determinada concepción de la representación y al ejercicio de un punto de vista. Ya que, en el cine no podemos olvidar que estamos ante un material previamente “registrado” sobre un soporte fotográfico, el término ficción está íntimamente unido al propio significante (Metz, 1975:31).

El cine actual es el cine de la modernidad, filmes en los que cohabitan el documental y la ficción, lo visible y lo narrativo. Son filmes en los que se plantea una convivencia entre las imágenes que hablan por sí mismas y las imágenes que se elaboran con el fin de darles un valor narrativo nuevo, como ocurre con la obra de Trueba.

Deleuze (1984) se refiere al neorrealismo como un movimiento que, de forma intuitiva, plantea cuestiones a las que más tarde la Nouvelle Vague dará cuerpo, por medio de la intelectualidad y la reflexión. Son los signos de la modernidad, que ya se plantea Rossellini, y que los cineastas de la modernidad reivindicaron. El cine de la Nouvelle Vague manifiesta la preponderancia del autor decidido a mostrar sus propias inquietudes. Es un cine que rompe con las formas tradicionales, reflexiona sobre el propio medio, y busca nuevas soluciones narrativas. Para Casetti (1994), tres son los aspectos que caracterizan a las nuevas tendencias cinematográficas: “la necesidad de mantener con la realidad una relación más directa y profunda; la exigencia de no reducir el discurso de la realidad a un puro reflejo de sus datos empíricos; y la especial atención al lenguaje a través del que se expresa”.

Como otros directores actuales, Fernando Trueba realiza una búsqueda hacia la modernidad del cine, y utiliza la elaboración de nuevas realidades – ficcionalidad de la realidad- para incluir en su texto una reflexión personal sobre

acontecimientos históricos. En contra de lo que podría parecer, el cine de autor no invalida la objetividad de las imágenes, sino que busca el realismo y no la simple verosimilitud. El nuevo cine trata de plasmar la realidad desde la perspectiva del autor, que busca aquello que se esconde tras las apariencias. Trueba contextualiza la nueva realidad que ha creado en el imaginario nazi transmitido por el cine de Hollywood, para un público que espera volver a ver lo mismo. Sería menos creíble para este público que Trueba hubiese narrado exactamente lo mismo que aquello que Imperio Argentina le había contado a él. De ahí que Trueba ficcionaliza la realidad para un espectador ingenuo, que acepta como verosímil la expresión “basado en hechos reales”.

Bibliografía

Adorno, W. (1980): *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Aristarco, G. (1968): *Historia de las teorías cinematográficas*. 1ª ed. Barcelona: Lumen.

Aumont, J. (1992): *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1993): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona: Paidós.

Aumont, J. y Marie, M. (2001): *Diccionario de teoría y crítica del cinema*. Barcelona: Paidós.

Bazin, A. (1990): *¿Qué es el cine?* 2ª ed. Madrid: Ediciones Rialp.

Bordwell, D. (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Burch, N. (1995): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.

Burch, N. (1985): *Práxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Carmona, R. (1993): *Como se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

Casetti, F. (1999): *Teoría del cine*. Madrid: Cátedra.

Chartier, R. (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Deleuze, G. (1986): *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1991): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Dudley, A. y Alsina, Th. (1981): *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gómez, F.J. (2004): *Ficcionalización y naturalización caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad*. En Actas del X Congreso de la AEHC. Córdoba: Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía.

Metz, C. (1979): *Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mitry, J. (2001): *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI

Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

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

Villora, P. M. (2001): *Imperio Argentina, Malena Clara*. Madrid: Ediciones temas de hoy.

Artículos

Gatti, G. (2009): *Identidades débiles. Una propuesta teórica aplicada al estudio de la identidad en el País Vasco*. Reis (Revista Española de Investigación Sociológica).

Williams, R. (2009): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Universidad Nacional de La Plata. Semiología e Investigación de las Producciones Culturales. U.N.L.P. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad. Francisco Gómez Tarín.