

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La conquista del infierno

Autor/es:

Català, Josep Maria

Citar como:

Català, JM. (2002). La conquista del infierno. La madriguera. (47):77-78.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42065>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# LA CONQUISTA DEL INFIERNO

CRÍTICA

**Los niños de Rusia**  
**Jaime Camino**  
**España, 2001**

El resurgimiento, me temo que muy inesperado, del documental, que en los últimos años se ha producido en el panorama cinematográfico internacional, y especialmente en el español, en cuya precariedad toda innovación es siempre más sorprendente, ha puesto de manifiesto cosas bastante curiosas. Una de ellas es que el tiempo no pasa, afortunadamente, en vano, y que este transcurso, bien llevado, afina la sensibilidad, no sólo de los cineastas, sino también y especialmente de los espectadores. Quiero decir con ello que los nuevos documentales nacen en un caldo de cultivo que los hace intrínsecamente más complejos que lo que hubieran sido, con

parecidos planteamientos, en otras circunstancias. Son situaciones que no siempre se tienen en cuenta al escribir la historia y que nos pueden llevar a la sana conclusión de que ésta no tiene porqué avanzar sólo a través de visionarios que abren los ojos al mundo, sino que también importan, y mucho, quienes son capaces de detectar hacia dónde está mirando el mundo en un momento dado.

Jaime Camino realizó en 1977 *La vieja memoria*, un documental emblemático de la transición cuyos méritos no vamos a descubrir ahora, pero al que necesitamos como punto de referencia. Porque alguien podría pensar que Camino ha visitado otra vez un territorio crucial, pero conocido, para efectuar un nuevo ejercicio de recuperación de esa vieja memoria que fundamenta el imaginario ideológico español del siglo XX. Y, sin embargo, esto no es así. No podía ser así, ni que Camino se lo hu-



biera propuesto. En todo caso, nosotros, los espectadores, no se lo hubiéramos permitido, ya que nuestra lectura del trabajo hubiera sido muy distinta de los planteamientos del director. Pero tampoco creo que Camino estuviera en condiciones de concebir ahora su proyecto de la misma manera que entonces: en eso estamos todos de acuerdo, aunque no sé hasta qué punto nos damos cuenta de las consecuencias del cambio de situación.

Efectuar un documental sobre la memoria en este momento no es lo mismo que hacerlo en el año 1977 y no sólo porque entonces había que recuperar urgentemente una serie de cosas y ponerlas en su lugar, sino también porque entonces para todos nosotros, Camino incluido, la memoria significaba otra cosa, muy distinta de lo que puede significar ahora. Si se me permite a estas alturas la metáfora freudiana, diré que la vieja memoria de 1977 era como la

elaboración que el durmiente hace al despertarse del sueño que acaba de tener (en aquel caso, una pesadilla). Freud ya advierte que esta fabulación consciente no es el verdadero sueño, sino una reconstrucción del mismo, adaptado a las circunstancias. En el inconsciente reside aún la verdadera sustancia de lo soñado que hay que recuperar leyendo entre líneas de aquello que creemos recordar. Pues bien, es a ésta verdadera sustancia a la que ahora aplica Camino su capacidad de documentalista. Se trata, por lo tanto, no de otra vieja memoria sino de una memoria que es muy nueva.

La Guerra Civil Española, cientos de veces comentada en los hogares españoles para aburrimento de los más chicos mientras la losa del franquismo tenía a todo el mundo de rodillas, iba más allá, mucho más allá, del desgarrar ideológico que ha aflorado siempre a la superficie cuando se ha hablado de ella, incluso cuando se ha podido hablar abiertamente de ella. Esas historias de sobremesa, llenas de miedos y admoniciones, son lo más cerca que se ha podido llegar de la herida feroz que la contienda provocó en la imaginación de este país. Y es ahí precisamente donde ahora se asoma Camino con *Los niños de Rusia*.

Constatemos que el ejercicio no ha hecho más que empezar y que, por lo tanto, todo está prácticamente por hacer. La verdad es que si algo se le puede criticar al director es el no haberse atrevido a dar un paso más drástico en la dirección emprendida. De todas formas, la elección del tema del documen-

tal ya es lo suficientemente sintomática. No se trata de regresar de nuevo a la palestra de los testigos oficiales que además de sufrir, o hacer sufrir, vivieron el sueño de los héroes, sino que ahora nos enfrentamos a los que sufrieron sin recursos ideológicos que paliasen su sufrimiento, pues al fin y al cabo eran niños que, en todo caso, establecieron sus lealtades a posteriori. ¿Es ésta una actuación en los arrabales de la historia o, por el contrario, se coloca Camino ante el verdadero rostro de la misma?

Jaime Camino se plantea una narración en principio lineal de una tragedia que se produce en el seno de otra tragedia: una guerra atroz origina la decisión no menos amarga de separar a unos niños de su entorno familiar y, sobre todo, de arrancarlos de su universo conocido. Y esos niños son enviados a una aventura por ignotos y anímicos territorios geográficos de los que no regresarán jamás. Pero esa historia lineal que surge del relato de unos y otros pronto se disemina y produce multitud de interconexiones. De esta manera, esa técnica que Camino ya empleaba en *La Vieja Memoria* y por la que personajes que no están en contacto entre sí parecen compartir sin embargo un mismo diálogo, adquiere aquí dimensiones insospecha-

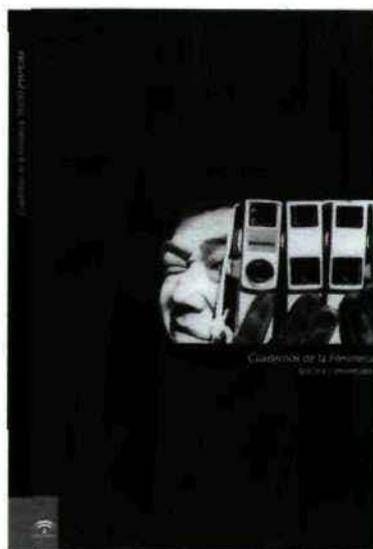
das. Los protagonistas, esos niños y niñas que extraen de su trágica condición de Peter Pan una monstruosa lucidez, no nos narran la historia oficial, ni siquiera su propia historia oficial: vierten a la cámara, por el contrario, el dolor de una historia que es a la vez hondamente personal y compartida. Aparecen pues en la pantalla los retazos de una verdadera memoria colectiva capaz de trazar una geografía emocional que va desde Bilbao a La Habana, pasando por Moscú y Samarcanda. No hay por lo tanto simulacros de enfrentamientos dialécticos, sino redes de memoria que adquieren en la pantalla una variedad de rostros distintos.

Esta memoria que va aflorando en las imágenes es sumamente delicada, en especial porque no forma parte de las crónicas establecidas y por lo tanto corre peligro, a cada momento, de desvanecerse para siempre. Camino, hábil tejedor, conjura delicadamente el frágil encanto de estos recuerdos. Así pues, algunas imágenes de apoyo se apartan de la típica ilustración de lo que se dice, o de la no menos típica recuperación mecánica de lo que hay en los archivos, y pasan a adquirir el fulgor necesario para iluminar momentos que son verdaderas epifanías. Recuerdo especialmente los ojos de un niño clavados en la cámara con la

que se cruza, que Camino atrapa como si fuera capaz de introducir su puño en el magma del tiempo para extraer del mismo instantes eternos. También esos rostros del pasado y el presente que se confrontan y confunden, de la misma manera que en la mente de los personajes el pasado aparece como un insostenible fulgor en la inminencia del presente.

Hacia al final de la película, la voz de Camino surge desde el fondo de la narración para suscitar los recuerdos de uno de esos exilados del alma que ha recalado en Cuba pero que desearía morir en el País Vasco: una conocida canción popular vasca se va desgranando entre las dos voces, cada una a un lado distinto de la cámara, cada una en un mundo y un tiempo diferente. El documental registra entonces para otro futuro, el nuestro, ese gesto del demiurgo que con sus encanterios consigue que en la pantalla el pasado aflore en toda su potencia, sin filtros ni contrapartidas. En La Habana, alguien que ha sufrido el hielo de Siberia y el fuego de Stalingrado, recuerda que desde Santurce a Bilbao, se va por toda la orilla... Nadie escapa de su *Rosebud*.

**Josep Maria Català**



## FILMOTECA DE ANDALUCÍA CUADERNOS

La historia del cine está llena de directores que han luchado por reivindicarse como autores, algunos con mayor o menor fortuna, sorteando las trampas de la industria o apostando por ello, en carne viva, como si de esa creación/redención dependiese su alma. Este es el caso del veterano aunque siempre vital Shohei Imamura.

Un cineasta que fue calificado como representante de la "Nouvelle Vague japonesa" por su personal estilo realista (*Deseo desvanecido*, *Las calles de neón* y *Deseo insatisfecho*), por la indagación en la situación social de su país (*El pornógrafo*) y que supo sobreponerse al fracaso de alguno de sus trabajos (*Profundo deseo de los dioses* o *Historia del Japón de la posguerra: la vida de la camarera Onboro*). La llamada de su destino le condujo a retomar con fuerza su carrera con títulos como *Eijanaika* y *La balada de Narayama*, cinta con la que gana la Palma de Oro del Festival de Cannes. A partir de ese momento Imamura queda ratificado como uno de los directores más prestigiosos y consagrados. Prestigio confirmado por su producción posterior, y con la obtención de otra Palma de Oro en 1997 con *La anguila*.

FILMOTECA DE ANDALUCÍA, c/ Medina y Corella 5, 14003 Córdoba.

Tel: 957481835 957472018 Fax: 957473943, Web: [www.cica.es/filmo](http://www.cica.es/filmo) e-mail: [filmo@cica.es](mailto:filmo@cica.es)

