Proyectos y experiencias

Cerrar el círculo

Entre almadrabas atuneras e imágenes cinematográficas

Ficha técnica del documental Almadrabas

Título que figura en los créditos:

Almadrabas. Film documental sobre la pesca e industria del atún en España

Realización: Carlos Velo y Fernando G. Mantilla

Fotografía en blanco y negro:

José María Beltrán

Sonido: L. Lucas de la Peña

Producción: J.L. Zabala y Ángel Esteba./ Consorcio Nacional Almadrabero

Año: 1934

Duración: 21 min.

Localización: Vejer de la Frontera, Barbate

Materiales recuperados y disponibles en Filmoteca Española

Ficha técnica del documental A Almadraba atuneira

Título que figura en los créditos:

A Almadraba atuneira na Ilha da Abóbora na costa do Algarve

Realización: António Campos

Fotografía en blanco y negro:

António Campos

Sonido: Alenxandre Gonçalves

Música: Stravinsky

Producción: António Campos [con el apoyo financiero para el montaje del sonido de la Fundación Gulbenkian]

IDEA, ARGUMENTO Y MONTAJE: António Campos

Intérpretes: Pescadores y otros habitantes de la aldea estacional de la isla de Abóbora, Conceição de Tavira, y sus respectivas familias

Materiales en 35 mm. hinchado del 16 mm. original por la Cinemateca Portuguesa
Primera proyección pública en el 2º Festival de Cine Agrícola y de Temática Rural, Santarem (Portugal), 1973

El cinematógrafo fue, en su origen, mucho antes que un objeto para el espectáculo, el ocio o el entretenimiento, otras cosas: invento científico, registro policial, memoria viajera. Al uso mayoritario y actual se llega después de una lenta y difícil destilación. Pero esa es decididamente otra historia. La historia que aquí queremos recordar, como punto de partida, es ese cinematógrafo originario y previo al objeto para el entretenimiento, al contador de historias inventadas. Un cronista sevillano y científico en 1896¹ describía el nuevo invento, en un intento de explicarlo a sus conciudadanos, como "el disimulo de la muerte, una supervivencia artificial, atenuación de la limitación de la vida humana".

El cine fue concebido pero, sobre todo, vivido por sus espectadores como una prolongación mágica de la vida real. Como una atenuación al vacío y la falta de los que iban faltando. En éste y desde este sentido el cine desde sus inicios se constituye en memoria exógena y privilegiada de todos lo que creyeron si no en un posible milagro sí, al menos, en su magia.

Somos sus espectadores, especialmente los contemporáneos, los que hemos cambiado su uso y sus métodos convirtiendo el cine en una forma de revivir no nuestra propia memoria de lo vivido sino vidas ficcionadas siempre ajenas, casi siempre lejanas.

Aún existe vivo -también con cierta dosis de magia, pero respondiendo a la lógica de los hechos que son imprescindibles- una manera de concebir el cine parecida a ese cinematógrafo inicial, que construía memorias más que inventar historias. Ese superviviente es el cine documental.

El cine documental, en su esencia, está conectado inevitablemente con ese lejano sueño cinematográfico de mantener vivo lo que pertenece a la memoria personal, pero, sobre todo, lo que pertenece a una memoria más imprescindible y necesaria, la colectiva.

A los cambios bruscos o fundamentales, tanto en las comunidades como en los individuos, le sucede un tipo de amnesia,

dice Benedict Anderson². Amnesia que impide reconocernos como los que éramos y que sólo puede ser superada por el relato construido desde los documentos de nuestro pasado. Cómo si no explicar que necesitemos reconstruir, a través de recuerdos propios y ajenos, nuestra biografía, cómo explicar que no nos reconozcamos en las fotografías de la infancia sin alguien cercano que nos ayude a narrar las circunstancias de nuestro pasado más allá de confusos recuerdos. Para eso sirven los relatos para darnos continuidad/identidad después de los cambios fundamentales, para eso sirven los documentos como actos notariales de lo que fuimos y datos imprescindibles acerca de dónde venimos. Ese es el lugar preciso dónde se sitúa cierto tipo de cine: nos recuerda lo que fuimos y nos ayuda a narrar como llegamos a lo que somos.

Y, sin embargo, para posibilitar la construcción de la memoria y poder relatar identidades, el ciclo se debe cerrar. Las imágenes deben volver a los protagonistas. Esto normalmente pasa desapercibido por las instituciones patrimonialistas absorbidas en el día a día de la conservación, en las tareas de la supervivencia..

Aquí es donde empieza definitivamente la historia que nos ata. Una historia que surge de lo que en principio parece una coincidencia. Almadrabas atuneras tan cercanas como las algarvías y andaluzas se unen con un nexo aparentemente anecdótico, el que une a Carlos Velo y António Campos, rodando a los hombres y mujeres que vivían del atún y de las almadrabas con sólo unos cuantos kilómetros y unas décadas de distancia en su rodaje.

El cine documental no suele ser un género cuidado por la industria del cine, menos aún cuando esa industria cinematográfica no es precisamente boyante. El cine documental es siempre un superviviente en un contexto de lucha beligerante de cinematografías minoritarias, mejor, frente a la ley del más fuerte. Por eso esta coincidencia con un arte de pesca y de vida como nexo de unión entre dos de los representantes de una especie cinemato-

¹ MARÍN, E. El cinematógrafo. El Progreso, Sevilla, nº4228, 6 de octubre 1896, p. 1

² ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Traducción de Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 283

Bio-filmografía del realizador Carlos Velo [Cartelle (Ourense), 1909 - México D.F., 1988].

Durante la II República dirige documentales en colaboración con Fernando G. Mantilla. Al finalizar la Guerra Civil tiene que exiliarse en México. Es considerado como uno de los fundadores esenciales del documental español. Sus documentales republicanos estaban pensados como "misiones pedagógicas". En México realizó dos obra destacable Torero (1956) y Pedro Páramo (1966), adaptación de la novela homónima de Juan Rulfo.

Fuentes: Concelho da Cultura Galega y Bienal de Venecia

Bio-filmografía del realizador António Campos [Leiria, 1922 - Figueira da Foz, 1999].

Después de realizar numerosos cortometrajes, comienza su carrera como director de una extensa obra documental con metrajes más extensos. Es uno de los mejores observadores de la evolución social de su país, en particular de la transformación económica y humana de las zonas rurales. Trabajó muchos años para la Fundación Gulbenkian, institución a la que dedicó alguno de sus trabajos.

Fuentes: Concelho da Cultura Galega y Bienal de Venecia

gráfica en peligro de extinción como es la de los documentalistas, es algo más que una coincidencia.

Con más de diez años de diferencia entre ellos y menos de treinta entre ambos filmes, la vida y la memoria de las almadras -la de la Ilha de Abóbora (Portugal) ya no existen- y de la gente a ellas vinculadas están más vivas que nunca en dos cintas únicas.

Hoy cuando la imagen de lo real y de la ficción se diluye hasta la confusión absoluta por mecanismos técnicos impensables hace unas décadas. Cuando la distancia entre lo que el cine inventa y lo que la realidad desencadena parece desvanecerse hasta llegar a ser lo mismo. Las cintas de Velo y Campos nos distancian temporal y espacialmente con su blanco y negro de una realidad esencial, de la realidad de unas vidas y de un trabajo que parecen ya desaparecidos y, sin embargo son muy reales. Campos y Velo, cada uno a su modo y a su tiempo, se implicaron de forma esencial en superar la amnesia y construir la memoria individual y colectiva de esos modos de trabajo y de vida y, lo más necesario, de mujeres y hombres reales y concretos.

El ciclo de la memoria debería cerrarse. El relato que estas cintas permiten debería narrarse. Pero no debería narrarlo cualquiera sino los protagonistas. Es esto lo que pretende un proyecto que llevaría estos dos filmes a los lugares donde fueron rodados. Y que servirían de inicio para la elaboración de un corpus original de imágenes almadreras al menos y, en principio, de España, Francia, Portugal e Italia. Catálogo que sería imposible proyectar a todos sus protagonistas y en cada uno de los lugares implicados pero que sí puede ser repicado a formato vídeo para que figure como origen y motor de un archivo más amplio y más vivo de imágenes que no se componga únicamente de estas obras de autores reconocidos sino también de las imágenes captadas en otros formatos, digamos menos profesionales, e igualmente imprescindibles.

El cine raramente es tratado como documento para estudiar la historia más allá de utilizarlo como mera ilustración en el mejor de los casos, como anécdota la mayoría de las veces. Rara vez la cinematografía es tratada con rango de patrimonio cultural más allá de declaraciones políticas y sus consecuente plasmación legal. Y, sin embargo, es el patrimonio más frágil con poco más de cien años los índices de sus pérdidas son abrumadoras y su conocimiento fuera de los circuitos y las obras más convencionales es preocupante. Sería ambicioso e ingenuo a partes iguales intervenir en intentar solucionar estos dos aspectos. Menos ambicioso e ingenuo es simplemente cerrar el ciclo. Devolver la memoria de unos documentos a aquellos a quien pertenece, a sus protagonistas.

Begoña Soto
Universidad Rey Juan Carlos de Madrid
António Loja
Periodista del semanario Expresso