

EL EFECTO HITCHCOCKIANO EN *VIDA EN SOMBRAS* (1948) DE LLOBET-GRÀCIA

MÓNICA CANTERO-EXOJO

Este ensayo analiza la estructura fílmica de *Vida en sombras* (1948) de Llobet-Gràcia como enunciado semántico cuya hipertextualidad es determinante crucial en la discursividad artístico-disidente del film y constructora de su significado global. En particular, se examinan las referencias cruzadas a la obra hitchcockiana, *Rebecca* (1940), y se explora la idea del recuerdo, identidad y memoria, como lenguaje simbólico subyacente que posibilita aludir a la historia de la España de la posguerra en una intersección donde la identidad de la memoria filmada del personaje se convierte en testigo moral de un pasado bélico reciente y un presente censurado. Esta hipertextualidad narrativa enlaza la crónica de un tiempo histórico real, con la creación de un imaginario referencial fílmico coetáneo, y con una conexión histórico-catalana del cinema amateur, que posicionan al film como una anticipada voz disidente a la maquinaria ideológica que el régimen franquista (1939-1975) comenzaba a extender en una sociedad devastada por las consecuencias de la guerra civil (1936-39) y marcada por la represión y censura ideológica.

La represión fue uno de los factores clave que permitió que el franquismo perdurara ya que eliminó tanto a la elite como a la base que sustentaba el régimen republicano. Mediante normas jurídicas, prohibiciones y censura, la represión silenciaba la memoria y el testimonio del horror infringido a miles de ciudadanos, eje de la retórica fascista del *nuevo régimen* que se alimentó de este terror social impuesto en la población hasta la muerte del dictador en 1975 (Díez Gutiérrez, 55). El régimen franquista entendió desde su génesis la importancia crucial de los medios de comunicación, entre ellos y con especial atención el cine, como forma de propaganda, control de masas y de posicionamiento ideológico, fundamentales desde este primer momento conocido también como franquismo duro. Acabada la guerra y tras el triunfo de los nacionalistas¹, la producción cinematográfica entre 1939 y 1950 se estipuló económicamente desde la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (1939) y políticamente mediante el mecanismo de la censura desde el Departamento Nacional de Cinematografía (1938). Este estableció y aplicó a través de la Junta

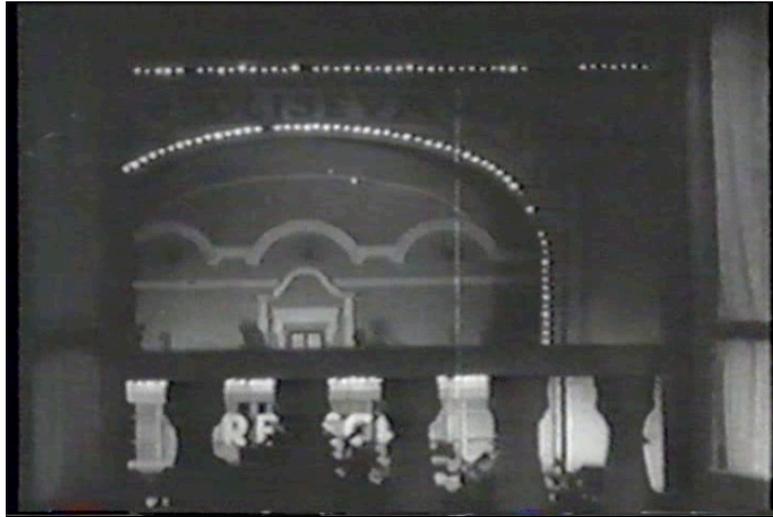
Superior de Censura (1937) las normas de censura cinematográfica. Dentro de este sombrío panorama cultural, la mayoría de las películas que se realizaban se inscribían en dos modelos de producción diferenciados. El primero se caracterizaba por ser una propuesta de cine de adoctrinamiento político y propaganda que legitimaba el proceso de la Guerra Civil desde la perspectiva de la exaltación militar. Este cine tuvo su auge entre 1939-1942². El segundo -comprendido entre 1943-1950³, propuso un cine de entretenimiento que quiso olvidar tanto la tragedia del conflicto bélico como la dura posguerra y que por tanto, no produjo ninguna película en la que apareciera abiertamente el tema de la guerra (Crusells 182, 187).

Vida en sombras (1948) –ópera prima del director catalán Llorenç Llobet-Gràcia (1911-1976), se inscribe en esta segunda corriente del cine de la posguerra. Su insólita excepcionalidad dentro de este contexto de producción reside en la alusión al tema de la guerra tanto en su dimensión global (la Primera Guerra Mundial, 1914-1918), como en la local (la Guerra Civil española) dentro de la historia argumental. A pesar de su escasa visibilidad cuando fue estrenada, *Vida en sombras* se considera hoy día como uno de los grandes enigmas creativos del cine producido hacia finales de la década de los años 40; como afirma Torrella, amigo y colega de Llobet-Gràcia (1991,139) “no va ser estrenat [*Vida en sombras*] fins a l’any 1953, i encara en silenci, i pasà a l’oblit sense pena ni glòria. Ara bé, comptat i debatut, és possible que aquella *opera prima*, potser un xic desconcertant, resulti ser, a trenta anys vista, el film que més impacte creatiu entre els que es rodaven a Barcelona en els anys quaranta”. Así mismo, Torrella (139) lo describe como “un inquieto experimentador y uno de los creadores más personales, tanto en el período anterior a la Guerra civil, como en su lanzamiento posterior”. Cabe destacar que fue impulsor del grupo Amics del Cinema, en su ciudad originaria de Sabadell, entidad establecida en 1935 por Llobet-Gràcia, Josep Torrella y Joan Blanquer y que se puede considerar como precursora de los cineclubs de los años cincuenta; fue también co-fundador en 1932 junto con Josep Torrella de la Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista del Vallès (Tomas Freixa, 2009). Llobet-Gràcia, exponente de este cine amateur catalán, es descrito por Tomas Freixa (198) como uno de los pocos cineasta que continuó produciendo cine después de los años treinta y que “condensava l’esperit amateur en el seu estat més pur: l’entusiasme per damunt de tot, una empena que el feia experimentar constantment, pensant en una pel·lícula futura quan encara no havia muntat l’anterior, i il·lustrant sovint la seva obra d’una certa imprevisió i irreflexió, però carregada d’interès⁴”.

El rodaje de *Vida en sombras* comenzó en 1947 y le adentró en el mundo del cine profesional intelectualmente de la mano de un selecto círculo de amigos⁵ “preocupados por un cine comprometido en lo estético e integrantes de esa difusa corriente que a finales de los años cuarenta se autoproclamó cine telúrico⁶” (de Paz, 240). *Vida en sombras* nació de un preliminar proyecto titulado *Bajo el signo de las sombras*. La filmación duró un año y tuvo que enfrentar serios problemas financieros a la vez que las duras críticas de la censura que desde la Junta Superior de Orientación Cinematográfica de la Subsecretaría de Educación Popular del Ministerio de Educación Nacional (“...sin interés en ningún aspecto”, “inconcebible”, “inaceptable, inadmisibile, impresentable” – Exp. Adm. 8.424, c/34.336) la calificó en agosto de 1948 en tercera categoría (de Paz, 241). La magnitud de los problemas financieros fue tan grande que este proyecto arruinaría por completo no sólo la carrera fílmica de Llobet-Gràcia -siendo esta la primera y única película que rodó, sino también el futuro de la productora Castilla Films.

El film narra la historia de Carlos Durán, documentalista y realizador de cine, desde su nacimiento hasta su etapa adulta, trágicamente marcada por la muerte de su mujer al inicio de la guerra civil en Barcelona. La estructura narrativa de *Vida en sombras* está basada en elipsis temporales que culminan en los primeros momentos del estallido de la guerra civil, eje que divide *Vida en sombras* en dos mitades claramente diferenciadas. La primera se caracteriza por ofrecer una documentación cronológica de la historiografía de principios de siglo XX, concretamente, entre 1906 y 1936, anclando la narración tanto en eventos históricos europeos (la Primera Guerra Mundial) como locales (la exposición de Barcelona) pero ligada siempre a la evolución global de las técnicas del cinematógrafo; La segunda parte describe el conflicto individual en la búsqueda de una forma indirecta de expresión que permita el discurso de una memoria personal que no se ciñe exactamente a los parámetros ideológicos ni a la técnica fílmica impuesta por el régimen durante la década de los años cuarenta. Pero, de manera significativa y en clara resistencia al discurso franquista, el film construye el posicionamiento ideológico-regional de Catalunya inmediatamente nada más empezar y con el nacimiento del propio protagonista, Carlos Durán en el contexto de Barcelona y la exposición de 1906. Y, en la segunda parte, el visionado de escenas insertas del film *Rebecca* (A. Hitchcock, 1940) dentro la narratividad de *Vida en sombras* funcionan como catalizadores de un discurso en contraposición no sólo a la estética y modelo del imaginario franquista (Vernon, 1998) sino que también es un manifiesto a la modernidad y perfeccionamiento de la técnica cinematográfica propuesta por el Llobet-Gràcia (1943), una *osadía formal*, a la vez que construye un espacio de mediación donde

aproximar la realidad de las trágicas experiencias vividas con la memoria sombría de los muertos durante el reciente conflicto militar.



La proyección de *Rebeca* vista desde el balcón de la habitación donde vive Durán

Las imágenes iniciales con las que se abre el film muestran la ciudad de Barcelona, dinámica, progresiva, de principios de siglo XX y, especialmente, retratan una burguesía catalana fascinada con el recién importado avance tecnológico francés en el campo de la imagen: el cinematógrafo Lumière. Dentro de este contexto histórico-regional es significativo que Llobet-Gràcia utilice el concepto de la modernidad de la tecnología (el cinematógrafo) en una dimensión social-ciudadana permitiéndole elaborar un discurso paralelo centrado en la idea de que el desarrollo y la formación de las nuevas tecnologías es una cuestión de propuestas democráticas, que reconcilia el derecho al conocimiento o a la información y que fomenta la cultura general⁷.

Realidad y ficción se sincronizan al nacer Durán en el espacio físico del cine y simbólicamente en la pantalla que proyecta las imágenes del mago Pedrito sacando siniestramente de su sombrero de copa a un bebé; de esta manera, Llobet-Gràcia consigue presentar a este personaje inscrito en el espacio del imaginario (cinematógrafo) y ligado a su evolución científica⁸. Este contexto formativo del personaje se conceptualiza semántica y visualmente en la noción "la vida gira" – literalmente el significado de la palabra "zoótropo" –el premio obtenido por sus padres minutos antes del nacimiento de su hijo. Idea que funciona como arquetipo textual que diseñará la existencia del personaje.⁹ Esta primera textura narrativa que entrelaza una cronológica histórica con el transcurso de la vida del personaje se

transforma en emocional al acercarse al tema de la guerra civil. El documentar los hechos históricos se convierte en una experiencia siniestra para Durán y su mujer que sufren las consecuencias del mundo que se desploma a su alrededor, convirtiéndose la muerte de su mujer en una obsesiva memoria y en la pérdida de la identidad del mismo como operador y cronista de su tiempo. La guerra civil es experimentada tanto desde la experiencia subjetiva de los protagonistas como también todavía desde el punto de vista de la cámara documentadora de Durán, consiguiendo de esta manera una expresión narrativa transparente que asegura una perspectiva histórico-social imparcial de las consecuencias brutales que se desataban ya en el inicio de la guerra civil. En el film, la guerra se convierte en un signo semiótico que representa el mundo destruido alrededor de los personajes, así como también el mundo interior de Durán que se desploma inevitablemente tras la muerte en casa de su mujer embarazada a consecuencia de un tiroteo callejero. La puesta en escena de esta secuencia funciona a manera de bisagra narrativa que reevalúa la objetividad del discurso de la crónica histórica como lenguaje válido y sistemático, al estar asociado a la idea de la muerte y manipulado desde la perspectiva y postulados ideológicos del régimen. Esta contraposición se manifiesta en la yuxtaposición de la idea de destrucción de la memoria futura, simbolizada en el hijo de Durán que no ha nacido, con la documentación fílmica de este sobre su entorno histórico, y que por tanto, le convierte en artífice del truncamiento del recuerdo futuro. Este giro discursivo es así descrito por el propio protagonista: "el ser operador trae a mi memoria dolorosos recuerdos. Mi pasión por el cine hizo que abandonara a mi esposa en trágicas circunstancias y eso le costó la vida". Durán elige ser fiel a su profesión documentalista, y se convierte por tanto, en testimonio moral de los hechos de guerra que su cámara filma. Esta significación que no fue entendida por la censura del régimen que en un informe explicaba: "Resulta falsa la reacción del protagonista cuando se considera culpable por la muerte de su mujer, ¿qué culpa tiene él de lo que le ha pasado?"¹⁰ Gracias a una ubicación real del tiempo y del espacio histórico en esta escena, factores determinantes en la transposición de lo real (la historia) a lo imaginario (la ficción del film) y que la censura de su momento no entendió, se consiguen un planteamiento argumental indicador de un cine simbólico y disidente temprano, pudiéndose argüir que *Vida en sombras* inaugura de esta manera un cine ideológico contrario a los cánones discursivos del régimen, y que desde un posicionamiento regional, Catalunya, enmarca una reflexividad sobre la historia contada desde los márgenes, es decir, a través de las experiencias de los que se quedaron y perdieron la guerra y a los que se les negó a la memoria. Durán es forzado a vivir una historia prescrita

que lo sumerge en la negación de su identidad, condicionando su percepción y emociones. La guerra civil se convierte en un espacio habitado por fantasmas, donde la memoria de los muertos convive con la realidad de los perdedores y cuya memoria atormentada constituye una presencia fundamental en la estructura fílmica, resonando con otra narrativa *Rebecca* (1940) que había sido estrenada en España en 1942 y que tuvo un gran impacto en su recepción. ““Rebeca”, la mejor película de 1940” es el título del artículo que Llobet-Gràcia escribió en febrero de 1943 para el *Diario Sabadell* a raíz del estreno de esta película, patrocinada por Amigos del Cinema en el Teatro Cine Euterpe de Sabadell el 2 de febrero de 1943. En su artículo Llobet-Gràcia subraya la trascendencia de *Rebeca* en cuanto a la “perfección de la técnica cinematográfica y el aprovechamiento de la gramática de los primitivos técnicos -Griffith, Murnau, Gance, Dupont- al alcance de todos los directores”. En este contexto, Llobet-Gràcia define *Rebeca* como “una perfecta adaptación de la técnica de ayer: es el producto de un perfecto conocedor del oficio, en el que ha puesto su sentido de la poesía cinematográfica”. *Rebeca* aterriza en España en un momento de cuestionamiento sobre el papel de la técnica y forma fílmica (1942) en el que todavía la crítica oficial propugna un discurso falangista que “identifica técnica con propaganda y que tacha al cine norteamericano como un vehículo de propaganda oculta. Desde este punto de vista, la propaganda española debería ser directa y un cine español debería ser un cine de propaganda, centrado en los valores defendidos por la Falange” (González, 120) pero a la misma vez que se empiezan a importar producciones norteamericanas. En este sentido, podemos afirmar que *Rebeca* constituye primeramente para Llobet-Gràcia una estrategia intertextual de posicionamiento técnico y segundo, de reflexividad sobre la memoria individual enterrada en el argumento de *Vida en sombras*.

El posicionamiento técnico viene apoyado también por la intertextualidad de otro texto fílmico *El escándalo* (1943) dirigido por Sáenz de Heredia y que “alcanzó un nivel crítico apreciable a la hora de considerarla como modélica” (González, 126). Para González la sombra de *Rebeca* coloca a *El escándalo* en el tema del conflicto individual y de borrar los límites entre lo que es objetivo y lo que imagina la protagonista.

Rebeca transforma la estructura narrativa fílmica de *Vida en sombras* en un proceso discursivo híbrido donde la reflexión personal se entrelaza con lo que Kinder (1993, 403) llama intertextualidad reflexiva o reflexividad cinematográfica, pero no necesariamente para escapar de las traumáticas experiencias del protagonista (Kinder 404), sino que la intertextualidad de *Rebecca* en *Vida en sombras* es un mecanismo

transgresor que ofrece al protagonista un espacio de experiencias compartidas donde enfrentarse a los demonios del pasado, al conflicto individual de reconstruir e interpretar la memoria perdida y donde los recuerdos son pieza estratégica en el proceso, a la vez que dan sentido a un mundo exterior atormentado por la experiencia de la guerra y habitado por la memoria de los muertos. Al igual que la memoria fantasmal de la primera Mrs. de Winter, Rebecca, que persigue a los protagonistas principales en un binomio búsqueda-olvido de los recuerdos, la sombra de los eventos acaecidos durante la guerra civil se cierne sobre la rememoración y experiencias de Durán. Si *Rebeca* empieza con la voz en off de la protagonista contando cómo en su sueño, poseída de unos poderes sobrenaturales, traspasa la verja de hierro cerrada hasta llegar a contemplar la mansión ahora destruida de Manderley⁹ para recordar, dar sentido y regresar al principio para revivir “los extraños días de mi vida que empezaron en el sur de Francia,” Carlos Durán regresa al pasado filmando su propia vida y momento histórico, mediante el ojo armado de la cámara que captura y da voz a la memoria atormentada de sus recuerdos, transformándolo en lo que el filósofo Margalit (2002) llama *testigo moral* que define como “testigo del mal y del sufrimiento que este produce”. Por ello, podría argüirse que el inicio de *Vida en sombras* es el momento en que Durán empieza el rodaje de su película al final de la cinta y todo lo que hemos estado visionando hasta este momento ha sido la película terminada, el testimonio moral y la mirada individual de Carlos Durán, cuya cronología es pieza estratégica, quedando justificada al identificar las últimas imágenes de *Vida en sombras* con las primeras con las que abre el film: en la escena de la sala de un fotógrafo donde una pareja posa ante una cámara para tomarse una fotografía.

Algunos críticos han hablado de la circularidad del film o “el cierre de un círculo que sólo consiente su propia repetición” (Alberich 1983), pero dentro de este contexto de la expresión memorística de los horrores de guerra, sugerimos pensar que esta impresión de circularidad es técnicamente una estrategia que permite a Llobet-Gràcia inscribir la autoridad de Durán como testigo moral, fundamentando la sinceridad y la autenticidad del personaje que como *auténtica persona* tiene la responsabilidad de relatar su propia memoria como testimonio moral de una época, estableciendo un claro entendimiento de que lo que el espectador acaba de ver es la filmación del entorno y circunstancias histórico-sociales del propio personaje y la manera en que llega a tomar la decisión de rodar su primera película. Paralelamente, es una forma alternativa de expresar lo inefable al describir el momento antes y el momento después de que el horror real haya sucedido, evitando el momento de horror en sí mismo, como de manera similar demuestra

Margalit (168) en su discurso sobre la narrativa producida para hablar del holocausto judío.

La finalidad última sería que esta película se convirtiera en memoria compartida. En este sentido, hay una escena reveladora hacia el final del film, cuando en una visita a los estudios donde está apunto de comenzar el rodaje de la película, su amigo Luis comenta "Yo conozco todo esto" -aunque no sepa muy bien decir por qué, a lo que Durán le pregunta irónicamente "¿no lo ves?" Esta carencia de memoria o recuerdos de su amigo Luis es el contrapunto de una sociedad que no es capaz de recordar su pasado inmediato y que ha olvidado cómo ha llegado hasta esta situación. Por tanto, la estrategia narrativa cronológica que conforma la primera parte del film es necesaria a fin de no olvidar la linealidad de los eventos que culminaron en la situación actual, en las consecuencias de la guerra civil y de una ideología represiva que suprime la mirada y reflexividad del individuo.



Carlos Durán visionando *Rebeca*

Llobet-Gràcia presenta el conflicto personal, el lado oscuro e introspectivo de Durán, queriendo olvidar el pasado, pero a la vez asaltado por sus recuerdos. Por ejemplo, en una escena vemos a Durán de espaldas en la barra de un bar. Escuchamos una voz en *off* hablando sobre el cine en color, nuevo avance tecnológico del cine, y somos informados de que "una vez acabada la guerra (refiriéndose a la II Guerra Mundial) los americanos realizarán todas las películas en *tecnicolor*". Durán abandona el bar repulsivamente abrumado; la misma situación tiene lugar cuando paseando por la calle Durán es desafiado por unas pancartas en fila que llevan unos hombres anunciando un nuevo estreno -la película *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943).

Estos asaltos a la memoria enterrada de Durán son análogos al conflicto interior y culpabilidad de Max de Winter en *Rebecca*, ya que ambos son cómplices indirectos en la muerte de sus mujeres y tienen en común el intentar desesperadamente olvidar el recuerdo de la mujer muerta pero que constantemente se les ha recordado a través de los objetos, conversaciones o situaciones de su entorno. El acto de recordar se describe en simbólica yuxtaposición según sea la intencionalidad del mismo, como se evidencia en una de las primeras escenas de *Rebecca*:

Nameless woman: You know, I...wish there could be an invention that bottled up the memory, like perfume, and it never faded, never got stale. Then, whenever I wanted to, I would uncork the bottle and live the memory all over again".

Max de Winter: And what particular moment in your young life would you want to keep?

Nameless woman: All these last few days. I feel as though I'd...I'd collected a whole shelf full of bottles.

Max de Winter: Sometimes, you know, those little bottles contain demons that have a way of popping out at you, just as you're trying most desperately to forget.

El deambular por las calles conduce a Durán ante la sala de un cine donde se detiene. El cine proyecta la película *Romeo y Julieta* (Cukor, 1936). Atraído por las imágenes de un pasado olvidado, entra en el vestíbulo del cine, delineado con grandes letras, como espacio que abre la puerta a los recuerdos de la relación romántica con Ana, su mujer. El acto de recordar, contemplando los fotogramas de la película expuestos en el escaparate del cine, une el pasado con el presente proporcionando un sentido de pasajera continuidad para Durán al carecer estas fotografías de secuencialidad, pero que a modo de madalena proustiana, despiertan el deseo de la recuperación de la memoria. El espacio diegético define ahora a Durán en las sombras y luces del espacio físico del cine: un cuarto alquilado de una pensión en la Gran Vía barcelonesa, situado enfrente del cine Coliseum, cuya parpadeante luz invade la oscuridad del cuarto, anunciando el estreno de la película *Rebecca*. Paralelamente, el protagonista acaba de recibir una carta y un paquete que contiene su antigua cámara de filmar que había dejado "olvidada bajo dolorosas circunstancias". Las herramientas del cine circunscriben el retorno a la memoria olvidada de Durán, significativamente posicionada a la sombra de *Rebecca*, evocando y proyectando en la memoria breves segmentos de su existencia. De esta manera, Llobet-Gràcia presenta el espacio exiliado del imaginario en el que vive Durán. La cámara de filmar recuperada, la foto de Ana en la

cómoda, y el zoótropo forman un triángulo visual semántico: todo vuelve a estar presente en la vida de Durán. La responsabilidad sobre el pasado se acentúa en una conversación entre Clara (la hija de la dueña de la pensión) y Durán, cuando ésta al ver el retrato de Clara en la cómoda le pregunta sobre ella y Durán subraya su culpabilidad: "Sí, era maravillosa. Pero yo tuve la culpa de que esa expresión y esa mirada se extinguiesen". Con este enunciado también sabemos que durante todo este tiempo transcurrido (1936-1943) Durán se ha negado a sí mismo su mirada como operador y cronista visual de su tiempo. Aparece en la historia nuevamente su amigo de la infancia, Luis, ante el cual vuelve a reiterar "el cine acabó para mí". Luis le anima y convence para que salgan al cine y junto con la hija de la casera de la pensión, ven la película *Rebecca*.

El visionado de esta película produce en Durán una violenta reacción emocional a través de la cual Durán aceptará la realidad y memoria de su pasado, donde la sombra de la guerra civil quedará exorcizada en la filmación de su propia película a modo de recuperación de los recuerdos, de la misma manera que Max de Winter y su segunda esposa se liberan de la sombra fantasmagórica de Rebecca cuando el cadáver de esta es hallado y Max le confiesa la cadena de acontecimientos que condujeron hasta la violenta muerte de su primera mujer:

Max de Winter: "Her shadow has been between us all the time, keeping us from one another".

Mrs. de Winter: "Oh, we can't lose each other now. We must be together always. No secrets, no shadow". (*Rebecca*, 1940)

Llobet-Gràcia en su artículo "Rebeca, la mejor película de 1940" (*Diario de Sabadell*, 1943) escribe que es esta una escena significativa "en la que Olivier refiere la muerte de Rebeca. La última noche que pasó de Winter junto a Rebeca está magníficamente evocada y sentimos la presencia corpórea de Rebeca, a pesar de su ausencia". Finalmente, el secreto sobre Rebecca que persigue a Max de Winter y la sombra de la memoria de esta que acompaña la experiencia en la mansión de Manderley de su segunda esposa, adquiere una encarnación definible que puede ser exorcizada.



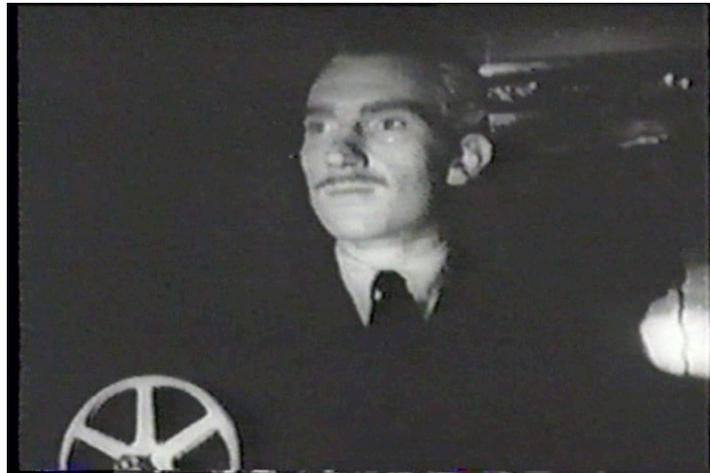
Carlos Durán recordando su pasado filmado

Las dimensiones intersubjetivas en las que la memoria se moldea y sus consecuencias se traducen para Durán en el acto de recordar a partir de la memoria del *Otro*, su mujer. Entiende que para dar sentido a la tragedia y conjurar los fantasmas que habitan en su vida sólo tiene que *embotellar* las memorias compartidas junto a Ana, capturadas en películas caseras y en fotografías, e imaginarlas en la narración de un pasado continuo, utilizando para ello la estructura y técnica del lenguaje cinematográfico. Durán entenderá la configuración del cine como herramienta del recuerdo, de la memoria donde reconfigurar los recuerdos y contar su historia, sin secretos ni sombras, sin agonizar en la memoria del pasado. Durán es por tanto un agente moral que producirá mediante el rodaje de su largometraje una nueva y similar emoción, testigo de su pasado. También, su memoria se convierte en una estrategia de resistencia al poder ideológico de los postulados franquistas. Esta idea queda plasmada en el momento de redención final, similar a al que experimenta Max de Winter cuando confiesa la muerte de su primera esposa, al escuchar las palabras de agradecimiento de su amigo Vidal por la radio "mi vocación se la debo a mi gran amigo Carlos Durán que supo inculcarme el veneno del cine, ese tóxico tan actual al que no sabe uno cómo renunciar". Durán acepta la propuesta para rodar la película que había rechazado anteriormente por no sentirse "seguro de poder rodar un largometraje".

Concluyendo, la película *Vida en sombras* ofrece una oportunidad privilegiada para investigar la relación entre el drama causado por guerra civil, el avance de una ideología que no permite formas de expresión divergentes y el conflicto individual de recuperar una memoria perseguida por los fantasmas de unas experiencias que no pueden ser

expresadas, y por tanto, no permiten al individuo una opción para reconciliarse con su pasado.

Es un film que explora la tecnología del cine –que hizo comprensibles los principios de un gobierno democrático (Gutiérrez Díez, 27) como el mecanismo que permite construir el espacio de la memoria disidente y cuya creación y visionado es entendido como derecho fundamental de libre expresión, negado en el contexto represivo de la posguerra. Así pues, esta reflexión construye un acto intencional de resistencia ya que la imagen captada ofrecerá al protagonista un vehículo donde documentar el legado de las emociones y tragedias personales que los eventos históricos desencadenaron y sus repercusiones para el protagonista, y por tanto permitiendo la reinscripción de la narrativa de su vida en el contexto más amplio del trauma y la memoria; el uso del cine se transforma en un espacio capaz de almacenar memorias, recuerdos de un pasado perdido y darles vida en el imaginario. Usando el cine como modelo de memoria, Durán reconstruye su presente al filmar la configuración de su pasado. El cine admite la *expectativa de poder ser recordado* a la vez que ofrece significativamente testimonio moral de una etapa histórica que fomenta el olvido, cuando la historiografía oficial rechaza y anula todos aquellos eventos que habían constituido la identidad y el pasado del protagonista.



El cine como espacio para la memoria

Bibliografía

Alberich, F. (1983). *Vida en sombras, el cine como espejo. Catálogo de la 25 Setmana de Cinema Internacional de Barcelona*, 37.

Beevor, A. (1982). *The Spanish Civil War*. London: Cassell & Co.

Casanova, B. (2003). *Vida en sombras o el cine en el cine*. Caja España.

Castro de Paz, J. L. (1997). *Vida en sombras (1948)*. In J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español 1906-1995* (pp. 239-242). Madrid: Cátedra.

Cob, A., & Asier. (2007). Osadía Formal en tiempos de autarquía. *Archivos de la Filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 56, 99-113.

Crusells, M. (2003). *La Guerra Civil española: Cine y propaganda*. Barcelona: Ariel.

Cukor, G. (Director). (1936). *Romeo and Juliet* [Motion Picture].

Díez Gutiérrez, E. J., & Rodríguez González, J. (2009). *La Recuperación de la Memoria Histórica*. Foro por la Memoria de León Ministerio de la Presidencia.

Elkins, K. (Fall 2002). Middling Memories and Dreams of Oblivion: Configurations of a Non-Archival Memory in Baudelaire and Proust. *Discourse*, 24.3, 47-66.

España, R. de (2002). *Las sombras del encuentro*. Badajoz: Diputación de Badajoz. Departamento de publicaciones.

F.C.S. (9 de enero de 1943). "Rebeca". *La Vanguardia española*, p. 7.

Gedi, N., & Elam, Y. (1996). Collective Memory- What Is It? *History and Memory*, 8.1, 30-50.

González Requena, J. (1998). *Vida en Sombras: The Recusado's Shadow in Spanish Postwar Cinema*. In J. Talens, & S. Zunzunegui, *Modes of Representation in Spanish Cinema* (pp. 83-103). Minneapolis: The University of Minnesota Press.

González, F. (2009). El discurso sobre la técnica en Primer Plano, 1940-1945. In L. Gómez Vaquero, & D. Sánchez Salas, *El espíritu del caos: representación y recepción de las imágenes durante el franquismo* (pp. 113-141). Madrid: Ocho y Medio.

Herzberg, D. K. (1991). Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain. *PMLA*, 106, 34-45.

Hitchcock, A. (Director). (1940). *Rebecca* [Motion Picture].

Kinder, M. (1993). *Blood Cinema*. Berkely and Los Angeles, California: University of California Press.

Llobet-Gracia, L. (2 de febrero de 1943). "Rebeca, la mejor película de 1940". *Diario de Sabadell*, p. 2.

Llobet-Gracia, L. (Director). (1948). *Vida en sombras* [Motion Picture].

Margalit, A. (2002). *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press.

Monterde, J. E. (2004). El cine de la autarquía (1939-1950). In R. Gubern, J. E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau, & C. Torreiro, *Historia del cine español* (pp. 181-238). Signo e imagen.

Sáenz de Heredia, J. L. (Director). (1943). *El escándalo* [Motion Picture].

Serrano de Osma, C. (Junio 2007). Bajo el signo de Méliès. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 56, 127-141.

Tomas Freixa, J., & Beorlegui Tous, A. (2009). *El cinema amateur a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Torrella Pineda, J. (1991). *Rodatges de Postguerra a Barcelona. Un recorregut pels estudis del cinema*. Barcelona: ORPHEA.

Torrella Pineda, J., & Beorlegui Tous, A. (1996). *Sabadell, un segle de cinema*. Sabadell: Fundació Amics de les Arts i de les Lletres de Sabadell.

Vernon, K. M. (1998). Scripting a Social Imaginary: Hollywood in/and Spanish Cinema. In J. Talens, & S. Zunzunegui, *Modes of Representation in Spanish Cinema* (pp. 319-329). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Mónica Cantero-Exojo es Associate Professor of Spanish y Chair of Spanish Department en Drew University, Madison, New Jersey (USA). Ha escrito extensivamente sobre cine hispano y lingüística española. Sus artículos han aparecido en *Filología y Lingüística; Developmental Science; Morphé Ciencias del Lenguaje; Journal of Comparative Psychology; The Virginia Review of Asian Studies* y *Film-Historia*, entre otros. Es también autora de ensayos editados en colecciones (*Research on Spanish in the US; Historia & Cinema; Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*). Su investigación más reciente examina el cruce entre imágenes y representación lingüística de la ideología (identidad, violencia y migración) en el discurso fílmico. Su trabajo más reciente analiza el discurso de la intolerancia en el cine español contemporáneo sobre la migración.

¹ Los partidos de derecha y el ejército se proclamaron como “la verdadera y legítima representación de la identidad española” por eso el nombre “nacionalistas”.

²*El frente de Madrid* (1939) de Edgar Neville; *El crucero Baleares* (1940) de Enrique del Campo; *Escuadrilla* (1941) de Antonio Román; *Porque te vi llorar* (1941) de Juan de Orduña; *Raza* (1941) de José Luis Sáenz de Heredia; *Rojo y Negro* (1942) de Durán Arévalo; *Boda en el infierno* (1942) de Antonio Román; *¡A mí la Legión!* (1942) y *El frente de los suspiros* (1942) ambas de Juan de Orduña.

³*Cuando llegue la noche* (1946) de Jerónimo Mihura; *Vida en sombras* (1948) de Llorenç Llobet-Gràcia; *Paz* (1949) de José Díaz Morales; *El santuario no se rinde* (1949) de Arturo Ruiz-Castillo que retomará el tema del ensalzamiento militar fascista.

⁴“Condensaba el espíritu amateur en el estado más puro: el entusiasmo por encima de todo, un empuje que le hacía experimentar constantemente, pensando en una película futura cuando todavía no había acabado de montar la anterior, y arrastrando frecuentemente su obra una cierta imprevisión e irreflexión, pero cargada de interés.” (la traducción de la cita en catalán es mía).

⁵ Serrano de Osma, Pedro Lazaga, Salvador Torres Garriga, José A. Torres de Arévalo, Fernando Fernán-Gómez (de Paz, 240).

⁶ Según Asier Arunzubia (2007) resumiendo a Julio Pérez Perucha, Serrano de Osma proponía “un cine mágico (o telúrico) que no conociera la preceptiva y superara la gramática. Un cine que podía ser imperfecto con tal de que estuviera guiado por las tres CCC (cerebro, corazón, coraje).

⁷ Llobet-Gràcia indirectamente alude al papel que tuvo el cinematógrafo como herramienta didáctica en las Misiones Pedagógicas, proyecto de la Institución Libre de Enseñanza cuya meta era difundir la cultura en las zonas rurales dentro de la agenda de reformas educativas propuestas por el gobierno republicano.

⁸ Carlos Serrano de Osma (1951) en una conferencia pronunciada en el Cine Club Universitario de Barcelona afirmaba “El cine que había nacido documental, periodístico, informativo y anecdótico, se vuelve en manos del mago (en referencia a Méliès) creación, ficción pura, ensueño, pasión y desbordamiento. Y surge el cine mágico, el cine de aventuras, el cine épico...el cine”. –Interesantemente, nuestro héroe nace bajo estas circunstancias.

⁹ Para Noël Burch (1987) “el zoótropo vendrá a inscribirse en el campo de la ideología “frankensteiniiana” ya que ese “juguete” está al servicio del que según este mismo autor es el gran sueño frankensteniano del siglo XIX: la recreación de la vida y el triunfo sobre la muerte como un intento de suprimir la muerte misma”.

¹⁰ “Last night, I dreamt I went to Manderley again. It seemed to me I stood by the iron gate leading to the drive, and for a while I could not enter for the way was barred to me. Then, like all dreamers, I was possessed all of a sudden with supernatural powers and passed like a spirit through the barrier before me. The drive wound away in front of me, twisting and turning as it had always done. But as I advanced, I was aware that a change had come upon it. Nature had come in to her own again, and little by little had encroached upon the drive with long tenacious fingers, on and on while the poor thread that had once been our drive. And finally, there was Manderley - Manderley - secretive and silent. Time could not mar the perfect symmetry of those walls. Moonlight can play odd tricks upon the fancy, and suddenly it seemed to me that light came from the windows. And then a cloud came upon the moon and hovered an instant like a dark hand before a face. The illusion went with it. I looked upon a desolate shell, with no whisper of a past about its staring walls. We can never go back to Manderley again. That much is certain. But sometimes, in my dreams, I do go back to the strange days of my life which began for me in the south of France...” (*Rebecca*, 1940).