

**El relato original  
de la tribu  
española a través  
de *Cifesa*\***

Josep  
Franco i Giner  
*Universitat de  
València*





Aquí y ahora quisiéramos ser el extranjero para reconocernos en los que desde este País claman por su diferencia, extranjeros a su vez de su casa. No llamaremos, pues, a la puerta de la razón, como alguien imaginó a Lévinas (cfr. Laruelle, 1980: 7), para despertarla del sueño autista, ebriedad de la autoconciencia y de la Ontología, sino que compartiremos la fiesta de los que todavía no *son*, situados en la cresta de la ética. A Lévinas alguien lo imaginó, también, todavía europeo (Dussel, 1974), y desde donde lo dijo puede que tenga razón. Aquí y ahora seremos el extranjero de la razón española, no para reclamar nada, sino para subvertir el orden de sus raíces. Para desenmascarar en sus propias representaciones las reducciones llevadas a cabo con sus sollozos por la Decadencia de España. Reducciones cotidianas de lo *otro* y al *otro* al *mismo*, relato original de una tribu, considerado, eso sí, como un acto político, perfectamente enraizado con una voluntad de poder y una violencia dialéctica a las que no cabe responder, contrariamente a la opinión de Lévinas, sino con una estrategia radicalmente política, porque no creemos que sea lícito el olvido ni que nunca seamos tratados como algo distinto del *pharmakos* griego, porque nuestra pertenencia a la comunidad española, como la del extranjero, no es integrable (vid. Girard, 1982 y 1983; Serres, 1983; Schmitt, 1958). Lo *otro* funciona en la puesta en forma de *Cifesa* como lo-por-eliminar, condición necesaria para que el *nosotros* español allí narrado, su Decadencia, pueda resarcirse de tanto mal y constituirse en comunidad política, aunque sólo haya llegado, en esas representaciones, a ser llanto tribal.

La culpa, pues, de tal Decadencia, la tiene el *otro*, unas veces en forma de *honra* épica (*La aldea maldita*, 1930, de Florián Rey, que aunque no es de *Cifesa* está considerada lo mejor de quien será después uno de sus máximos representantes) u *honra* lírica (*Morena Clara*, 1936, del mismo Florián Rey), perdidas ambas; la una trágicamente, trasunto de la modernidad que llega, representada por el éxodo a la ciudad, que impedirá definitivamente la contención de la raza hidalga en sus propias trincheras y, como correlato, deshará la cohesión interna del grupo, familiar y social, el primero en la figura de una mujer (figura que en el cine de Rey no acaba nunca de integrarse, como tal, en la comunidad, si no es a golpe de martillo, peaje que ha de pagar por su pertenencia todavía a la tierra maternal, a la cual puede infectar, como ocurre aquí), y el segundo, grupo social, en el hambre de todo un pueblo. La otra honra, la lírica, superado ya el trauma del desplazamiento y situados en un lugar moderno, burgués, trasunto de la incapacidad racial de la raza *otra* a producir honestamente, enemigo real o imaginario que hay que inventarse rápidamente, representada, otra vez, en la figura de una mujer a la cual hay que reducir y traer hacia lo *mismo*, aunque esta vez sin capacidad, por razón de su propia condición de gitana, de infectar la tierra generosa del payo. En Rey, pues, la mujer es el enemigo, entre otros, capaz de provocar una plaga de dimensiones bíblicas y romper la familia. El hombre deshonesto, como mucho, será un ladrón (como ocurre con el hombre gitano de la *Morena Clara* del '36).

Según algunos (Arendt, 1974) la esencia del totalitarismo hay que buscarla en esa práctica ritual del *nosotros* que fuerza al *otro* a asimilarse o lo elimina. Así funcionan los modelos de representación de *Cifesa*, y toda la filosofía occidental, puesta ahora de manifiesto en Europa. Pero ese *otro* es mucho más peligroso si lo tenemos dentro como apátrida porque su presencia nos cuestiona continuamente *nuestra* pertenencia al *mismo* lugar. Esa es la gran esquizofrenia de quien quiere construir el círculo, la *Historia del cine Español*, por ejemplo, ignorando la exclusión de los que la representación ha hecho gala

para con los próximos casi iguales. La ley de la economía, ley de la casa (*nomos oikos*), hace más fácil tener al *otro* como absolutamente extranjero. Morar (Lévinas, 1977) es condición previa de la representación del mundo, por eso es necesario asimilar o eliminar a quien, próximo, no usa de eso para poner en práctica una tecnología de reducción objetual, ni siquiera para satisfacer las propias necesidades materiales, como el gitano. Ya en tiempos de apertura política del régimen de Franco, más bien de demanda externa, el año 1954, Luís Lucía, dirigía un *remake* de *Morena Clara*. El imaginario español, que no quería, ni quizás podía permitírsele, reducir tan a las bravas a un extranjero que ocupa el *mismo* lugar que el *yo* que reduce, se inventa la llegada de ese *otro* desde Egipto para hacerlo hablar incluso de *otro* modo, usando así de la economía de la reducción de un modo delirante pero eficaz, para hacer más soberana a esa raza hidalga española que se sabe perdida.

El año 1942 repite Rey, con la productora Manuel del Castillo, el éxito de *La aldea maldita*, con un tono mucho menos dramático, pero donde todavía dura el tema del honor, esta vez claramente español en lugar de hidalgo, duramente puesto en cuestión y acosado, aquí mucho más, por los tiempos modernos que obligan a emigrar a la ciudad, más como desgracia puntual que como maldición bíblica, aunque ésta aún está presente. Hay algunos cambios con respecto a la de 1930: no hay agresión popular contra el amo, sino agresión por parte del amo Lucas hacia uno de los trabajadores del también amo Juan, en su presencia, dejando las cosas en su sitio para el imaginario colectivo de la época; Acacia aquí es tratada, en su penitencia, como una apátrida total, como una María Magdalena que finalmente obtiene el perdón del grupo de un modo, diríamos que excesivamente dramático, con respecto a la tónica general del film; no aparece ningún signo de modernidad, y el niño juega con un caballo en lugar de con un avión, como ocurría en la de 1930, etcètera. La Decadencia aquí puede concretarse en el hecho de haberse apartado de la cruz; se vuelve, pues, hacia posiciones que ya conocíamos. Y aparece otro tema central representativo del trasunto Decadencia que acompañará a la producción española desde siempre, y también a *Cifesa*: la pertenencia al grupo, sobre todo por parte de la mujer, pasa necesariamente por ser cristiana vieja, tanto como la virgen (el caso de *Nobleza Baturra*, 1935, de Florián Rey). Ocurre que la Iglesia se convierte en refugio provisional adonde uno vuelve siempre a demostrar su Fe, puesta en duda por otra razón muy distinta y que tendrá su recompensa final (es el caso también de *El cura de aldea*, 1936, de Francisco Camacho) en la forma de una nueva aceptación del extranjero al lugar desde donde partió. Hay en el cristianismo que aquí se practica una visión del nomadismo, de lo errático, como castigo que hay que sufrir para obtener la redención. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la tradición filosófica occidental (Descartes huye del error para buscar la certeza del pensamiento; Hegel nos habla del repliegue de la conciencia a su lugar de origen para proyectar su felicidad y consumación), aquí la vuelta a la morada pasa por Dios y por su casa, la Iglesia. Honor castellano y Fe, pues, también castellana. El resto, odisea sin fin. Lo español se desmarca de lo moderno incluso en eso: el retorno al origen no es nunca una experiencia acumulada (como podría pensarse en el resto de Occidente, ya desde Ulises; aunque en realidad tampoco lo sería porque lo errante sobrepasa el pensamiento occidental, a pesar de que éste piense que lo controla) que pudiésemos poner en práctica después, desde la casa, y convertirla en conocimiento, sino que es sólo una demostración de Fe renovada. Cuando España se cae se bautiza de nuevo y

basta. Esa continua renovación de la Fe es quizás una de las obsesiones más arraigadas en la representación de la Decadencia de España: el enemigo ha de jurar una y otra vez su pertenencia a la cruz; el cristiano viejo, no. ¡Habla en cristiano!, se ha llegado a decir a los demonios malignos que pueblan el suelo del Honor y la Cruz. Digámoslo con estas palabras: la no pertenencia a la modernidad del Estado Español ha hecho que sus tecnologías para la reducción sean menos refinadas que las del resto de Occidente. La narración no es más que una de esas técnicas de control sobre lo *otro*, y las representaciones fílmicas de *Cifesa* son bastante poco brillantes en su conjunto. Por lo demás, no se diferencian mucho de ese proyecto metafísico occidental que es la salvaguarda de lo *mismo* (Lévinas, 1976).

Este modo de crítica se encuentra ya en Nietzsche (Sánchez Meca, 1989 y 1996) y, a nuestro entender, en Foucault, porque las prácticas y las tomas de posición que denuncian, la mentalidad, los estilos de vida, costumbres e instituciones, son el subsuelo de nuestra historia, el saber donde crecen los modos de representación (tecnologías del *yo*, centro y finalidad del mundo para los antiguos, sujeto del *cogito* o fuente de toda significación para los modernos); los modos de producción (tecnologías de la *asimilación* o de la *eliminación*); los modos de aprehensión (tecnología de la *egología*, el totalitarismo que permite la contemplación del ser-en-el-mundo por parte de una conciencia que hace experiencia y conoce y reduce). La diferencia radica en que el subsuelo es natural y originario para Lévinas, político para Foucault. En Hegel se hace todavía Ontología, Metafísica Occidental donde los Entes con su presencia son fundamento. En Heidegger, con su crítica por el olvido del ser, Ontoteología, se da todavía preeminencia al Ser como totalidad. En Lévinas se deja paso a la Ética como un antes de la Ontología, el Ser sujeto al *otro* y responsable de su existencia. En Foucault será lo Político, las condiciones de posibilidad, lo que precederá al Ser. El modo del ser del Ser ya no será la esencia, sino la alteridad, para uno; el abismo, para el otro; la voluntad de poder para Nietzsche. La estructura de la subjetividad será para Lévinas la responsabilidad por el *otro* con el que mantengo una relación ética que me abre la perspectiva del infinito. La estructura de la subjetividad para Foucault será la condición de posibilidad del *otro* con el que mantengo una relación política que me abre la perspectiva del abismo. La estructura de la subjetividad para Nietzsche será la voluntad de poder contra el *otro* con el que mantengo una relación estética que me abre la perspectiva de la nada. La relación con el *otro* en los tres casos es asimétrica, no tiene lugar en ningún lugar, sino que ocurre en la orilla de un abismo. No se coloca al sujeto en ninguno de los tres supuestos rodeado de trincheras, sino que se le abandona en su *alteridad*, ética, política o estética, pero siempre «excéntrica», fuera de su morada.

Desde que empezamos a olisquear en el cine español, a través de una de sus más reputadas y significativas productoras, hemos tenido la sensación de confrontarnos con unos textos a los que teníamos que hacer hablar, que repetían en voz baja, pero perfectamente audible, una misma cosa. Al principio no sabíamos qué era eso que se negaba a ser reducido a historia, a ser domesticado en la narración de nuestro propio comentario. Conscientemente o inconscientemente ese grito de desasosiego siempre retornaba, idéntico a sí mismo y sin embargo cambiado, en medio de nuestro inter-*es* por concluir en algún lugar. Esa propia posición nuestra inter-*esada* nos impedía finalmente dominar, por medio de la tecnología utilizada en la historia que tejíamos, esa alteridad ostensiva, in-finitud de

la escritura intransitiva, que los textos "exponían" con toda su materialidad. La manifestación positiva de su queja a ser reducidos a historia era tan grande que decidimos dejarlos abiertos como rostros *otros* evadidos para siempre en su *otredad* del afuera, donde la ontología del Ser no pudiese alcanzar nunca esa ontotopia cristalizada del texto fílmico desplazado de su propio argumento, ectopia argumental, y que se insistía en emplazar en algún lugar de la tradición presente, incluso proyectando un futuro prometedor para lo que, a nuestro entender, era terriblemente real e irreductible: que los textos fílmicos fundadores del cine español no hablan, sino que sollozan una pérdida, cambiada de ropajes en cada caso, como veíamos, pero, insistimos, siempre idéntica: la Decadencia de España. Cantada por la Literatura Española desde Gracián hasta Ortega y Gasset, hasta el punto de tener que dedicar Juan Ramón Jiménez un poema a este último agradeciéndole que haya sido el que pide el fin de las historias de la historia, el cine español venía a repetir lo mismo combinando estilos casi personales, pero todos centrípetos, desmoronándose hacia el irresistible remolino del abismo interior: había que narrar urgentemente el Ser cultural nacional como fuese, *nuestra* témoignance, incluso recurriendo a los medios más modernos; o precisamente por eso, recurriendo a los massmedia; así, por ejemplo Audiovisual Español '93. Es tan grande la obsesión por poner orden entre tanto caos (caosmovisión), que se está incluso dispuesto a ejercer de nuevo talismán oracular para acabar de una vez por todas con esas *otras* voces que se niegan a seguir el camino hacia el centro, maloliente y putrefacto, y se dedican a dinamitar como pueden la pretensión de unidad, orden, grandeza, de esa querida identidad nacional cultural española que exige como condición previa el querer convertirse en Papa, papá, de todos los españoles.

Delirios de grandeza entonces (Fanés, 1989), cuando *Cifesa* se puso en marcha; delirios de grandeza ahora, cuando se narra la puesta en marcha de *Cifesa*. ¿Es que nada ha cambiado en este país?, decía un crítico de los años treinta, refiriéndose a la continúa revisitación de textos teatrales para convertirlos en éxitos cinematográficos; ¿es que nada ha cambiado en este país?, insistimos ahora, finado el '96, refiriéndonos a esa ceguera que pretende hacer modernos unos textos que están reclamando a grito 'pelao' que los dejen en paz en su mito original. Porque de eso se trata, de un relato original fundador de la tribu española. Ya sabemos que hay otras tribus, pero la española es la más fuerte y desesperada, al mismo tiempo. De tántalo ha de ser la pena al ver las mieles tan cerca y tan inútil el brazo que las coja; brazo doblemente culpable: tan grande y tan inexperto: órgano que en su impotencia derrama lágrimas de semen. Si se es un enano, una tribu pequeña, casi se puede olvidar uno de modernidades y hacerse directamente postmoderno, pero siendo una tribu que casi hubiese podido alcanzar las modernidades de otros estados europeos, la pena y la desesperación se hacen grandes e insufribles, y por eso se sigue hurgando en lo *mismo*: escribir una historia del cine español que clasifique géneros, escuelas, autores; que continúe haciendo series, conjuntos, etcétera, como si aquí las cosas funcionasen igual que en otros sitios. Una historia que coloca la atipicidad del cine español en la falta de interés, en la destrucción del patrimonio, en la falta de recuerdos, en la imposibilidad de acceso a lo poco que hay. Lloros y más lloros de niño travieso de pañal papal, para no admitir finalmente la única atipicidad posible del cine español: su entelequia inherente, su repetición incesante del plañir por el pasado. Así las cosas los parches se inventan y queman en las manos. De la historiografía española se podría salvar casi todo, excepto las voluntades mesiánicas y misioneras. Si observamos brevemente lo puesto de manifiesto

por *Cifesa* podría resumirse así: canto lírico de la Decadencia durante la República; canto épico de la Decadencia durante la Autarquía; canto epigonal de la Decadencia y agónico por no sentirlo ya como propio durante los años de apertura del régimen. Canto de la Decadencia, idealismo, metafísica del pueblo que busca en su tierra sus raíces (como los nazis) y en el aire sus sueños (como los fascistas). Todo el gozo de lo por Decir reducido a lo Dicho urgente, obsesión del que no transita el símbolo y cae en la blanca razón. Así la cinematografía (y ahora la historiografía) fundadora del cine español. ¿Hasta cuándo?

¡*Harka!*, 1941, *Cifesa*, de Carlos Arévalo, heroicidad del militar español en tierras marroquíes, perdidas ya las colonias de Ultramar. *La canción de Aixa*, 1939, Hispano-Film-Produktion y *Cifesa*, de Florián Rey, españoles disfrazados de moros que hablan como españoles desde Berlín. Puesto que la visión que tenían de España los germanos era de una tierra de casas negras con cojos y tuertos por doquier, se sitúa esta historia de conflictos familiares en África, completamente inverosímil por la puesta en escena, con un personaje femenino, *Aixa*, interpretado por una actriz que no se cree en ningún momento su papel, y que quisiera ser trasunto de la división en dos de la España sagrada, familias separadas y empleitadas: la España en guerra civil permanente por la presencia del *otro* al que habría que eliminar ya. Los títulos de crédito de la primera dicen así: «¡*Harka!* Hueste guerrera marroquí, irregular, confusa y brava, rebelde a la autoridad del Majzen. Para combatir las eficazmente tuvo éste que crear al margen de las fuerzas regulares indígenas otras harkas mandadas por oficiales españoles. Estos oficiales eran los únicos europeos en la Harka y tenían que cumplir su misión a fuerza de valor y espíritu de sacrificio. Algunos son hoy gloria del Ejército Español; otros cayeron para siempre y sus nombres están escritos con letras de oro en la Historia de nuestra Patria. Todos ellos comenzaron nuestra ruta imperial e hicieron con su sangre la espléndida hermandad Hispano-Marroquí. ¡Sea esta película un homenaje a los que todo lo dieron por España». Los militares franquistas perfectamente disciplinados al mando de tropas indígenas marroquíes. Los actores principales parecen de cartón-piedra y los secundarios perchas. Tiene incluso trozos documentalistas. El héroe militar español, acabada la Guerra Civil contra las hordas comunistas y paganas, viene a substituir aquella raza hidalga de honor cansino y prácticas religiosas de reloj. Aquí la Decadencia aparece como el sueño por un Imperio que se toca con las manos, como aquel perdido de los siglos de oro. Con la pérdida de la última colonia de Ultramar, ya no cabía sino situar esa grandeza de antaño en tierras de moros próximos de los que los imperiales se saben superiores y jugar así al héroe, a la manera del marine norteamericano actual. Nobleza e hidalguía del soldado español campando por sus imperios; nobleza e hidalguía que, con *La canción de Aixa*, se había trasladado a la raza árabe, «donde no solamente es el espíritu de un pueblo el que vibra, sino que también tiene la fuerza de sus leyes inexorables y de sus creencias arraigadas», como reza la publicidad del film de aquella época (Sánchez, 1991: 236).

Insistencia en lo mismo. Lo mejor de ¡*Harka!* son los planos del tren avanzando; lo demás, canto por recuperar glorias pasadas de antes de la Decadencia de España, con algunos paralelismos (lucha y baile) un poco toscos, para ser generosos. No hará falta decir que de lo árabe, ni en *La canción de Aixa* ni en ésta, queda nada, y que no son más que una excusa para catapultarse lo español como imperio sobre el *otro* inferior al que es lícito y necesario anular, ignorándolo, desconociéndolo. Eso sí, el amor se sacrifica en pro de la Patria, como los guardias civiles de antes.

De *Agustina de Aragón*, 1950, *Cifesa*, Juan de Orduña, comentaremos pocas cosas; los títulos de crédito, como agradecimiento, rezan así: «A las fuerzas del Glorioso Ejército Español por su brillante cooperación. Al Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza. Al Excmo. Cabildo Metropolitano y al Asesor Religioso, el M. I. Sr. D. Leandro Aina, por sus colaboraciones y facilidades que nos han permitido filmar dentro de la Santa Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Templo Nacional y Santuario de la Raza.» ¿Será una casualidad que el mito de la historia del cine español haya decidido que la primera secuencia rodada en suelo patrio se filmase en ese santuario? ¿Es una casualidad que cien años después se ruede en el mismo lugar con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del cine español?

El hecho de ver esas correspondencias se explica por el modo con que nos hemos acercado a los films. Desde el *il* y *a* levinasiano, al *se* foucaultiano. Ambos lugares impiden reducir los objetos comentados a historia, olvidar su indigencia, su pesada materialidad, desde el ser desnudo del lenguaje. Nuestra relación con esos objetos ha sido ética, entendida como responsabilidad por el *otro* reducido allí y, por lo tanto, sin desatender la efectividad de los códigos éticos ni la realidad histórica de los conflictos políticos puestos así de manifiesto. Ni tampoco la estética que, como voluntad de poder, se ha puesto en práctica.

Nos hemos acercado a los textos huyendo también del amparo de las instituciones, y nos hemos desvinculado así de toda Ontología o metafísica cultural nacional donde reconocernos. Hemos hablado debilitándonos, de *otro modo que ser*, pensando de *otro modo*, sin morada posible, haciéndonos huéspedes y acogiendo al mismo tiempo al *otro* anulado en los textos. Nuestro tiempo es aún el de la representación, pero hemos querido respetar al máximo lo *otro* allí narrado y puesto bajo control. Dentro de lo histórico, pues, establecer un orden de justicia desde el descentramiento del *ser* y su relación ética con el *otro*. Mirar en el abismo de la razón blanca.

Todos están de acuerdo en calificar, por ejemplo, de *fazañas* a las películas del llamado ciclo histórico, producidas por *Cifesa*, entre otras, el año 1950 y 1951, nos referimos a la trilogía de Juan de Orduña, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla*, y *Alba de América*, y nosotros nos preguntamos dónde radica la diferencia entre, pongamos por caso, *Nobleza Baturra* y *La leona de Castilla*. En una se nos propone la pérdida de la honra femenina, de un modo lírico, pero también épico, por lo que afecta al grupo, el cual se ve escindido y/o amenazado por tal pérdida, como correlato y/o condición de la exclusión de éste: amenaza de la puta que infecta al grupo, decadencia como pérdida de la honra; en el segundo caso, no encontramos con más de lo mismo: amenaza de la puta que afecta al grupo, decadencia como pérdida de la honra. La *leona* se pasa todo el tiempo que dura el film desgañitándose para convencer a su pueblo que resista a la agresión exterior, y queda finalmente deslegitimada para representarlo al ponerse en duda, de un modo infame, su honra personal. Es una figura que chirría todo el tiempo entre la paz de lo *mismo*, paz hecha de guerras y de luchas intestinas, ser-griego-para-la-guerra que no la reconoce como de la tribu y a la que acabará expulsando después de tenderle una trampa. Queda la esperanza del futuro en otro pueblo, salida al exterior, que quizás la acoga como viuda de Padilla o amante del Duque de Medina-Sidonia, pero nunca más volverá a morar en su casa. La *leona* destripada de sus entrañas y abandonada a su suerte. Ciertamente *Pilar* lo tuvo más fácil, pero sólo por la mediación de la Iglesia. Aquella gladiadora del grano



también pagó sus romanzas cantadas e inventadas en propia carne. No hay pues, a nuestro entender, mucha diferencia en el trato recibido por las dos figuras de la ficción: por ser mujer, puta que infecta/afecta al grupo, es expulsada para que redima su propia culpa, que no es otra que la de querer *ser* en el grupo. El tema pues de la amenaza intestina que hay que extirpar y eliminar para poder articular el *nosotros* edificante que dibuja la grandeza de lo que fue España en su día, cuando la mujer no ocupaba el lugar asignado por el hombre, cuando se tenía la certeza de que la amenaza, interna o externa, podía ser eliminada, cuando del imperio eran expulsadas las voces *otras* a raudales.

Ese *otro* irreductible del texto artístico que propone Lévinas, esa exotopia bajtiniana que permite la dialogía, esa intransitividad barthesiana que contiene la ficción, visto aquí como el culpable de una caída y eliminado.

Desde nuestra alteridad nos hemos dedicado a mirar el ombligo del *otro*, pacientemente. Alguien puede haber pensado que éramos incapaces de mirar en nuestro propio corral, y se ha equivocado. Nuestro análisis por lo *otro* español que reduce lo *otro* con lo que nos podíamos identificar, no excluye que podamos reirnos de los «ellos» enunciados por nuestros iguales extranjeros, y de sus propios juegos de enano autista. Nadie nos encontrará nunca jugando a «castellers». Es cierto que sintiéndose *otro* respecto de la subjetividad puesta en práctica como tecnología de la reducción ha sido más fácil hacernos huéspedes de las lágrimas de semen, pero hemos pagado un precio muy alto. Nadie, nunca, podrá decirnos que hemos «dicho» nada, porque nuestra morada era un «decir» inacabado y generoso con el mítico relato sobre los orígenes, refundación, más bien, y por eso alejado del ritual que allí se tejía. Ciertamente, comprendemos muy bien y esperábamos la respuesta del *otro* idéntico que era puesto de manifiesto ostensivamente y que mostraba sus carnes pornográficamente, y por eso le hemos dejado vivir en paz, con su paz de pez cortazariano. Eso sí, con total humildad creemos que no se entiende nada si se nos objeta la altura científica de nuestra mirada y la pertinencia de Lévinas en todo esto, porque nuestra mirada, hecha de muerte, no apunta hacia un saber científico, sino que lo supera con creces y se sitúa en la órbita de la creación artística; y, por otra parte, el bueno de Lévinas nos parece un judío errático del siglo XX capaz de ser invitado a cualquier fiesta, ciertamente no de la identidad, pero sí de la alteridad, del se y de la materialidad del texto ficcional. De su mano, o mejor, de la mano de otro buen hombre, maestro del sur de Italia, así lo hemos hecho, a pesar de las palabras equivocadas, y lo volveríamos a hacer.

Para acabar, resumiremos brevemente el lugar a donde han ido a parar nuestros textos desde nuestra mirada. Habría una línea, que ni es genérica, ni escolar, ni autoral, sino esencial para el queriendo-ser español, dibujada en las representaciones cinematográficas (y parece que teatrales también) entre los años treinta y cincuenta en el ámbito español; esa línea trenza el coro polifónico por el pasado más remoto y reclama la culpa para el *otro* de lo que su propia condición no le permite ser. Ese queriendo-ser español teje la amenaza en la pantalla y la elimina, para justificar el gerundio en que todavía se encuentra. Trabajo de refundación de un origen, roto, desmembrado, el Imperio original que se fue, poco a poco, entre los siglos de oro y la última colonia de Ultramar. Relato mítico de un pueblo que, como el americano con los géneros, pero sobre todo con el western, presenta la voluntad estética, política y ética de una continuidad que la historiografía española cinematográfica se niega a ver para ocultar el agujero que presenta la línea de flotación del buque insignia del cine español. Ni etapas políticas diversas, ni

imposibilidades objetivas; a nuestro modo de ver, el cine español, su historia, será posible cuando se reconozca entre todos esta voluntad, que nosotros llamamos del enano y que comparamos a *otras* voluntades de la misma talla, de tejer orígenes que lo acompañó durante casi tres décadas: justo el tiempo en que en otros lugares tardaron en construir su relato mistificante, con otros regímenes políticos. En definitiva, lo que hemos querido hacer, ha sido no reconocer en las imágenes de la salida de misa a un pueblo, sino a muchos.

## CUADRO SINÓPTICO DE LAS REDUCCIONES

1930, <i>La aldea maldita</i> , Florián Rey	Amenaza de la puta que infecta la tierra	Decadencia como pérdida bíblica del honor racial del hidalgo
1935, <i>El cura de aldea</i> , Cifesa, Francisco Camacho	Amenaza de la descendencia que impide la paz interna	Decadencia como pérdida del orgullo racial del señor
1935, <i>Nobleza Baturra</i> , Cifesa, Florián Rey	Amenaza de la puta que infecta al grupo	Decadencia como pérdida de la honra que sustenta al grupo
1936, <i>Morena clara</i> , Cifesa, Florián Rey	Amenaza de la <i>otra</i> racial que afecta la economía del grupo	Decadencia como pérdida de la honorabilidad racial <i>payá</i>
1939, <i>La canción de Aixa</i> , Hispano-Film-Produktion y Cifesa, Florián Rey	Amenaza de la mestiza (como valor superior) a la paz del grupo	Decadencia como pérdida de la honorabilidad militar
1941, <i>¡Harka!</i> , Cifesa, Carlos Arévalo	Amenaza de la indisciplina que afecta el honor heroico del soldado	Decadencia como pérdida del heroísmo militar
1942, <i>La aldea maldita</i> , Manuel del Castillo, Florián Rey	Amenaza de la puta que infecta al grupo	Decadencia como pérdida puntual del honor racial del labrador español
1950, <i>Agustina de Aragón</i> , Cifesa, Juan de Orduña	Amenaza de lo <i>otro</i> absoluto que infecta las tradiciones patrias	Decadencia como pérdida del heroísmo popular
1951, <i>La leona de Castilla</i> , Cifesa, Juan de Orduña	Amenaza de lo <i>otro</i> relativo que infecta la credibilidad del representante del grupo	Decadencia como pérdida de la unión tribal
1954, <i>Morena clara</i> , Cifesa, Luís Lucia	Amenaza de la <i>otra</i> racial absoluta que afecta al lugar propio	Decadencia como pérdida del espacio racial

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDET, H.

(1974). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

DUSSELI, E.

(1974). *Método para una filosofía de la liberación*. Salamanca: Sígueme.

FANÉS, F.

(1989). *El cas Cifesa: vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. València: Filmoteca.

GIRARD, R.

(1982). *El misterio de nuestro mundo: claves para una interpretación antropológica*. Salamanca: Sígueme.

\_\_\_(1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

LARUELLE, F. (1980). «Irrécusable, irrecevable». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laurelle (ed.). París: Jean-Michel.

\_\_\_(1980). «Au-delà du pouvoir: Le concept transcendantal de la diaspora». En *Textes pour Emmanuel Lévinas*, F. Laurelle (ed.). París: Jean-Michel.

LÉVINAS, E.

(1976). *Noms propes*. Montpellier: Fata Morgana.

\_\_\_(1977). *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

SÁNCHEZ MECA, D. (1989). *En torno al superhombre: Nietzsche y la crisis de la modernidad*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_(1996). «Del egoísmo a la hospitalidad: Lévinas o la intempestividad de un pensador judío». En *Signa 5. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 61-80. Madrid: UNED.

SÁNCHEZ-VIDAL, A.

(1991). *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada.

SCHMITT

(1958). «Nehmen, Teilen, Weiden». *Verfassungslehre*. Berlín: Duncker und Humblot.

SERRES, M.

(1983). *Rome: le livre des fondations*. París: Grasset.

\* Aquest text va ser llegit com a Comunicació a les VIII Jornades Internacionales de Semiótica de la Asociación Vasca de Semiótica sobre *Los Relatos de los Orígenes*, Bilbao 12-14 de diciembre de 1996 a la Biblioteca de Bidebarrieta, organitzades pel Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV.

Hem considerat convenient de respectar la llengua de l'original, perquè el procés d'assaonament que va d'allò oral a allò escrit funcioni millor, quirúrgicament.