

La dictadura de la verdad. La interpretación histórica en Gillo Pontecorvo

Gillo Pontecorvo (Pisa 1916- Roma 2006) mantuvo a lo largo de su vida, que el cine debía ser una expresión ligada al hombre: “El cine debe permanecer cercano al hombre, dentro del hombre y no hablar de la nada: ese es el peligro”. Estas palabras, subrayan su carácter y compromiso cinematográfico, la independencia de sus ideas, su política representacional y la interpretación histórica realizada desde una óptica aséptica que lo ligará a la realidad en la descripción de la condición humana. Pontecorvo, en este sentido, fue un director marginal dentro del sistema europeo ya que no existía una ligazón con los estilos estéticos dominantes en los treinta años en que realiza películas y documentales, pero sí existe una tradición cercana a los preceptos neorrealistas que adoptaron De Sica, el primer Visconti y, sobre todo, Roberto Rosellini.

El cine de Gillo Pontecorvo se caracteriza por una formulación lejana a cualquier débito estético para convertirlo en un manifiesto, un espacio narrativo que no permanece ligado al modelo de representación institucional, sino a una lectura coherente del problema narrado. Sus obras son composiciones descarnadas de la realidad, alejadas de cualquier tipología superflua. Por ello sacrifica la imagen para transmitir sensación de veracidad. El uso de blanco y negro en sus dos primeras películas, las imágenes de documental, el aumento de grano de película para lograr una estética más contundente, incluso el uso de actores no profesionales y de masas de población en los lugares que rueda, como magistralmente hizo en la *cabash* en La Batalla de Argel. No obstante se trata de la epopeya de un pueblo en un momento político e histórico extraordinariamente complejo y fueron los protagonistas de ese periodo quienes realmente aparecieron en el film.

Se ha considerado injustamente a Gillo Pontecorvo como director de una sola película. Las líneas que siguen a continuación desmienten esta idea. Es cierto que no fue un director prolífico debido a que era un realizador que amaba profundamente el cine y que prefirió dedicarse a la publicidad o a la gestión cinematográfica antes que dirigir proyectos que no amara. Y esa filiación vino determinada por proyectos en que el condicionante social y político reflejará un mensaje de compromiso espejo de su pensamiento, en que la obra de arte debía obedecer a un canon ideológico. No lo pudo concebir nunca de otra manera.

Primeras aproximaciones

Pontecorvo cursó estudios universitarios de Química, algo que, ha mantenido, ha influido en su concepción cinematográfica, así como la importancia de su hermano Bruno, dedicado profesionalmente a la física nuclear.

El cine es una llamada de juventud. Tras no seguir los dictados familiares, se dedica profesionalmente al periodismo y, a través de su trabajo como reportero, conoce *Paisá* (1946) de Rosellini. En ese momento decide dedicarse profesionalmente al séptimo arte. Fue ayudante de dirección de Allégret (*I miracoli non si ripetono*, 1951), Monicelli (*Le infedeli*, 1953, y *Totò e Carolina*, 1955), además de Francesco Maselli (*L'amore in città*, para un episodio de *Storia di Caterina*, 1953). Su predilección por el documental se vislumbra en trabajos como *Missione Timiriazev* (1953), *Porta Portese* (1954), *Pane e zolfo* (1959) e *Cani dietro le sbarre* (1955), algo que se vislumbrará a lo largo de toda su carrera.

Su primer proyecto de película es el medimetraje *Giovanna* (1955), en que ya existe una conciencia política marcada. Trata de una trabajadora que durante una huelga de la fábrica permanece acosada por su marido comunista. Fue la antesala de su primera película, en que existe una preocupación por los problemas sociales: *La grande strada azzurra* (1957) es la historia de un grupo de pescadores en que hay un verdadero empeño social. *La grande strada* le pone sobre la pista de un cine comprometido alejado de cualquier paradigma para centrarse en las problemáticas históricas y sociales que han sacudido al ser humano a lo largo de su existencia y a partir del cual va a realizar sus películas de más relevancia.

Kapó. La aproximación a los campos de concentración

Kapó (1959) fue un proyecto de Pontecorvo y Pietro Solinas sobre un libro de Primo Levi, *Se queste un huomo*, sobre el contenido fundamental del mismo, no la historia que narraba. Franco Solinas quería centrarse en la historia de amor, lo que les costó grandes discusiones, con las consiguientes quejas del productor Franco Cristaldi. Era un film duro y riguroso, que rompía la unidad de estilo de lo que generalmente se consideraba una película de ficción. La preocupación por la verosimilitud se traslada a un áspero blanco y negro, una escenografía y diseño de vestuarios en que se intenta captar la realidad de los prisioneros de guerra que la BBC denominó “dictadura de la verdad”. No se pretendía captar la atención del público por medio de la estética, sino trasladarlo al momento y lugar de los hechos. Por ello, el blanco y negro aparecía

trucada en el granulado que favoreciera los contrastes blandos entre blancos y negros a través de la película fotográfica Dupont 4. También aparecían fragmentos de documental, defectos en la técnica que subrayaban el carácter de complemento, el cambio en la estructura musical que modificaba el sentido cuando lo hace la acción etc. Modificaciones. Sutiles registros que aparecerán remarcados en *La Batalla de Argel*.

Kapó narra la historia de una joven hebrea y la crueldad a la que se ve abocada para lograr la supervivencia en un campo de trabajo nazi. La barbarie humana aparece en toda su dimensión, algo que subrayara en *La Batalla* y que no dejará de mencionar en todos sus proyectos. Por ello, traslada al espectador escenas de desalojos judíos, los gaseados y las fosas comunes, como si tratara de desplazar el ámbito de lo verídico al campo de la ficción. La crueldad, la que recibe y la que nace es uno de los nexos argumentales de la película, así como la supervivencia. Esa visión desedulcorada se hace fehaciente cuando Edith (Susan Strasberg) se debe vestir con ropa de una presa fallecida para poder escapar y sobrevivir. Se instaura una progresión en el horror en que sólo importa seguir viva. Pontecorvo muestra lo que no aparece en otros films: el horror, la degradación física y psíquica, el hambre, la miseria del cuerpo explotado ante la infinita ferocidad del poder absoluto. El extremo es tal que la conciencia de lo humano desaparece. “Lavarse –según una compañera- es lo único que les diferencia de los animales”. Y Edith deja de hacerlo metafóricamente ya que sobrevivir significa entregar su cuerpo, convertirse en el carcelero. Así se torna en una *Kapó*, vigilante al servicio de los nazis, que desconocen su verdadero origen. Y empieza a comportarse como una conversa, es decir, más convencida que sus propios captores en la tiranía y desprecio hacia sus antiguas compañeras, tal es la corrupción a la que ha llegado.

En Pontecorvo no existe ningún afecto hacia la redención. Su marxismo se traslada en la complejidad de los personajes, algo que dinamita la concepción del personaje dentro de la historia. Así Edith/Nicole se convierte en un personaje ambiguo, capaz de lo peor, pero también de demostrar los sentimientos que tenía antes de perder a sus padres, ser deportada a Polonia y sufrir las terribles condiciones de vida. Al final parece que el amor será capaz de redimirla y enamorada de un prisionero ruso, Sasha (Laurent Terzieff), se sacrifica para que los presos no sean asesinados por los nazis ante la inminente llegada del Ejército Rojo. La visión pesimista de Pontecorvo lleva a un final de pánico en que la muerte de Edith, a la que Sasha le pide que se sacrifique por sus compañeros a sabiendas de que no saldrá viva, a la que Edith se lanza pese a creer que el amor que sentía Sasha era mentira. Quizá la tensión de los personajes vuelve a

retorcerse en la lectura del film, ya que son capaces de realizar lo mejor y lo peor, en que el comportamiento humano se rige por la pasión y, sobre todo por enormes contradicciones. Su sacrificio es el proemio de la matanza en que Sasha, tras contemplar un paisaje lleno de cadáveres, sólo puede gritar ante el horror de lo que ven sus ojos.

La Batalla de Argel. Una visión incómoda de una guerra no declarada

La Batalla de Argel (1966) es la reconstrucción desde una mirada semidocumental al problema de la guerra de Argelia en los años previos a su independencia de Francia. Una obra dura, en que no existen concesiones de ningún tipo, cuya historia se narra desde la objetividad del drama de dos bandos en situación de conflicto permanente, la fantización y la escalada de tensiones, sin que haya un problema de confrontación legitimado. Los personajes están contruidos a base de matices contradictorios alejados, como en *Kapó*, de los arquetipos clásicos y que mantienen la ambigüedad del mensaje político e histórico: todos luchan por sus ideales. Omar Alí LaPointe (Braim Haggiag) se convierte en un destacado militante pese a sus comienzos como trileroy proxeneta; el coronel Mathieu (Jean Martín) reprime y aborta la insurrección, pero admira veladamente los ideales y el heroísmo de sus contrincantes. El único deber del soldado, dice, es la victoria, aunque no comparta los medios de lograrla.

La película narra el conflicto del Frente de Liberación Nacional (FNL) y las autoridades francesas en Argel entre 1954 y 1957, fecha en que la conclusión de las hostilidades lleva hasta 1962, en que se produce la independencia de Argelia. Pontecorvo la inicia con una voz en off¹ y la sitúa cronológicamente en los espacios en que suceden las acciones, indicando día y hora aproximada, que refleja el intento de verosimilitud de la película. El terrorismo del FNL fue derrotado por los 150.000 hombres de las Unidades de Paracaidistas francesas. Pese a la derrota, la independencia del país, a partir de la mitificación del FNL, era cuestión de tiempo. Se hace hincapié en las diferencias de la minoría árabe y los colonos franceses, asentados en la “ciudad europea” que da la

¹ “Diríamos que una obra deviene ensayística cuando cumple los siguientes requisitos: -no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente); -privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recurso heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia” Weinrichter, A., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2006, p. 13.

espalda a la *cabash*, un laberinto de callejuelas y casas superpuestas donde se hacinaban los árabes.

Una línea argumental que observa las dos posiciones es el mayor acierto de la obra. Subyace la transcripción literal de los intereses y anhelos de los contendientes. Así el coronel Mathieu, cuando la prensa le inquiera sobre los usos del ejército les contrarresta con una pregunta: “¿Debe Francia quedarse en Argelia? Si siguen contestando que si deben aceptar las consecuencias”. Cuando se le dice que Sartre ha escrito otro artículo sobre el conflicto menciona laconicamente que preferiría tenerlo como aliado y sentencia: “Ojalá hubiera nacido aquí”.

Ciento treinta años de colonización francesa que el ejecutivo de París pretendía perpetuar en un periodo de descolonización en toda África. Quizá la cronología interior de la película no permite más filtraciones y referencias históricas como que hubo intentos por parte de una minoría árabe de lograr una Argelia francesa y los problemas derivados de estapostura, los intentos de dotar a Argelia de un estatuto por parte del ejecutivo parisino e incluso las problemáticas en la cúpula de FNL determinadas por sus políticas de acciones.

Para lograr el mejor efecto de verosimilitud la película fue rodada documentalmente. Se utilizaron escenas de archivo que tienen un débito estético en *Roma città aperta* (1945) de Rosellini. La mayoría de los actores no eran profesionales, una idea que surgió a partir del primitivismo de los rostros observados por Pontecorvo. El rodaje se realizó en la *cabash*, el espacio de los árabes donde se desarrolló el grueso del conflicto. Incluso el productor de la película se reservó un papel destacado para poner rostro a la insurgencia argelina.

La película fue enormemente polémica. Fue censurada en Francia hasta 1970, donde recibió las críticas más duras por el posicionamiento político adquirido, en las antípodas de la oficialidad gala. Se llegó a atentar contra los cines que la exhibían. En Reino Unido se distribuyó con retraso y se le restaron minutos de metraje. En Estados Unidos suprimieron la totalidad de las escenas de tortura. Tuvo, por otra parte, una gran acogida por la crítica. Recibió el León de Oro en Muestra de Cine de Venecia (1966) y tuvo dos nominaciones a los Oscar en las categorías de dirección y guión.

En 1992, Pontecorvo hizo una última aproximación al problema argelino en *Retorno a Argel*, un documental comisionado para la RAI que reconstruía Argelia de manera distinta a como lo había hecho en 1966.

***Queimada*. Una visión comercial del colonialismo**

En palabras del director *Queimada* (1970), quería ser una película distinta. Dentro de su obra rompía la tensión de género documental que habían tenido *Kapó* y *La Batalla de Argel*. El productor Alberto Grimaldi le ofrecía la posibilidad de realizar una película de compromiso, pero con los medios de una gran producción destinada al mercado internacional. El protagonista designado Marlon Brando, reconoció en sus memorias que era la mejor interpretación que había hecho, aunque su relación con Pontecorvo fue tormentosa y paralizó varias veces el rodaje².

Queimada afronta el problema del colonialismo desde una perspectiva comprometida. Pontecorvo, aparte de una reconstrucción histórica intuyó lucidamente a principios de los setenta, que las grandes estrategias políticas vendrían determinadas por las grandes corporaciones mundiales. En este sentido, la creación de un conflicto militar en la colonia portuguesa nace como necesidad de trasladar el área de influencia de Portugal a Inglaterra, injertando en pantalla el problema de la influencia colonial en el siglo XVII. Pero es una influencia viciada estratégicamente, ya que la presunta libertad que se ofrece a los esclavos a partir de la independencia de la isla, es violentamente reprimida por la potencia colonial cuando los intereses de las empresas azucareras entran en conflicto con los ideales patrios. *Queimada* no sólo habla de intereses y problemáticas que permanecen vigentes en la actualidad. Manifiesta el carácter trágico de la condición humana manipulado por los estados o, en su caso, por las grandes compañías.

El director comentaba que la película nació de una manera curiosa. Grimaldi quería producir una película distinta a *Kapó* y *La Batalla de Argel*, que habían tenido éxito en los festivales y un gran prestigio entre la crítica, pero que se movían en el ámbito de una extrema recreación de la verdad, un producto dedicado a un público exigente y por ende, minoritario. La propuesta de Grimaldi chocaba frontalmente con la concepción cinematográfica de Pontecorvo. Franco Solinas, su guionista y espíritu que

² “Aparte de Elia Kazan y de Bernardo Bertolucci, el mejor director con el que he trabajado es Gillo Pontecorvo, aunque estuvimos a punto de matarnos. En 1968 dirigió una película que prácticamente nadie vio (...) Yo interpretaba el papel de un espía inglés, Sir William Walker, que simbolizaba todos los males perpetrados por los poderes europeos en sus colonias durante el siglo XIX. Establecía muchos paralelismos con Vietnam, y describía el tema universal de los poderosos que explotan a los débiles. Creo que en dicha película hice la mejor de mis interpretaciones, pero la vieron muy pocas personas (...) durante el tiempo en que estuvimos juntos no dejamos de discutir. Pasamos seis meses en Colombia, sobre todo en Cartagena, una ciudad tropical y húmeda situada a unos once grados del ecuador y, en mi opinión, no muy lejos de las puertas del infierno” Brando, M., *Las canciones que mi madre me enseñó*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 322.

había impregnado su conciencia social, convenció al director que hacer una película fuera del ámbito documental, no traicionaría las convenciones de ambos y que no comprometería una carrera como la que hasta el momento habían llevado. En un principio, el tema propuesto les parecía superficial ya que Grimaldi le propuso hacer una película titulada *El Mercenario*, que al director le pareció el típico romance comercial sin ningún vínculo político y social. Pontecorvo contrapropuso una idea que fuera un híbrido de las intenciones de ambos, una película sobre un film realizado dentro del *establishment* pero que tuviera un mensaje profundo, lo que supuso la clave de que el proyecto se llevara adelante. La idea del mercenario se convertía en la de un aventurero, un hombre de acción que trabajaba para los intereses de los estados o de las compañías que compraran sus servicios. De ahí nace Sir William Walker, un personaje que se saca de un sujeto real que alentaba revoluciones en el XVII. Convencidos Grimaldi y el purista Solinas, el director no estaba convencido de un proyecto cinematográfico en que no acababa de creer. Amaba, en sus palabras, demasiado el cine para hacer una película en la que no creía. No deseaba hacer una película tradicional sólo por los honorarios que pudiera percibir o por el impacto mediático que pudiera obtener. Prefería dedicarse a la publicidad antes que traicionar el espíritu que lo regía.

Por supuesto, había algunas ideas que confluían. En primer lugar, los acontecimientos del 68 habían despertado un profundo interés por lo sucedido en el tercer mundo. Solinas y Pontecorvo estudiaron problemas que tenían que ver con el colonialismo y sus vicisitudes históricas y sociales. Cuando presentaron sus conclusiones a Grimaldi, comprendió que la película no siendo una idea con la que comulgaba, se atenia a la realización de un film de acción rentable en taquilla, en un periodo histórico enmarcando el fin del colonialismo y así responder al compromiso social del director y el guionista.

Estudiaron pormenorizadamente lo que sucedía en aquellos momentos entre las grandes potencias coloniales como material documental para la película. Se estudió a Portugal, España e Inglaterra. Descubrieron que realmente había existido un Walker, un personaje que se dedicaba a incubar revoluciones y detenerlas cuando las mismas se plegaban a los intereses de aquellos que las habían incubado. Se estudió a Walker y se moldeó un personaje real que estuviera de acuerdo con los intereses de Grimaldi. Era un film que tenía aventuras (las luchas intestinas de las potencias europeas por el poder de América Latina) pero a la vez entraba la disposición comercial que interesaba al productor, una historia realista en las grandes luchas de descolonización. Se buscó una

historia como la de Queimada, una isla que había tenido que ser incendiada en el siglo XV para ser dominada. Algo que en el film se volvería a repetir: la forma de doblegar al insurrecto destruyendo aquello por lo que lucha.

A partir del criterio de la objetividad, Pontecorvo deseaba crear la sensación de que *Queimada* se desarrollaba en un escenario histórico correspondiente a una ciudad colonial del XVII. Se le sugirió la posibilidad de rodar en Antigua, pero cuando se trasladó a grabar localizaciones, observó que era una ciudad moderna. Se llegó a la conclusión que se podía establecer una ciudad similar al centro histórico de Cartagena de Indias, donde al final se desplazó el rodaje pese a las desfavorables condiciones atmosféricas para una película.

El papel protagonista estaba elaborado para Marlon Brando, que Pontecorvo pensaba que era el mejor actor contemporáneo³. Brando en una entrevista para un medio francés había comentado que sólo haría cine en Europa con Gillo Pontecorvo, ya que había visto *La Batalla de Argel* y le había impresionado sobremanera. Entraron en contacto, le comentaron el guión y el actor les dijo que se pusieran de acuerdo con sus agentes. La United Artists que participaba en la producción propuso a Steve McQueen, que él era el actor de moda en ese momento. Pontecorvo se opuso ya que tenía un cierto poder decisorio. La búsqueda de antagonista fue muy compleja. Se pensó en Sidney Portier, pero al director no le gustaba su cara. Como si se tratara de un pintor, deseaba una figura muy primitiva y Portier tenía, según él, cara de negro de New York. Buscando localizaciones para las secuencias de los incendios observaron pasar a un actor no profesional Evaristo Márquez, que apenas sabía inglés, al que le hicieron pruebas de fotografía.

Brando estuvo muy dispuesto debido a su causa por los intereses de los más desfavorecidos, que se subrayaban en el ideario de la película. Hubo un momento que se empezó romper la unidad en el rodaje. El verdadero elemento de fricción surge por que el actor quería que le dejaran un espacio creativo, algo que no era común en los actores europeos y que no se salían del guión. Es un factor determinante en la consideración del film. Brando y Pontecorvo tenían un carácter similar, adoraban su trabajo y se prepararon para batirse. Al final del rodaje ni siquiera se hablaban. Lo hacían a través del ayudante de dirección. Cuando finalizó el rodaje ni siquiera se despidieron. Sólo cuatro años después recuperaron el contacto. Brando quería hacer una película sobre

³ Véase “El duque en sus dominios” (1956) en Capote, T., *Retratos*. Anagrama, Barcelona, 2000, pp. 7-63.

indios aborígenes de América del Norte y su problemática contemporánea (Wounded Knee) y la Columbia, a propuesta del actor, quiso contratar a Pontecorvo. El director se desplazó a Los Ángeles para hablar de la película, pero cuando avanzaron las conversaciones pensaba que no sería idóneo, fundamentalmente por los problemas que pudieran surgir con Brando, que ya había comprometido la mitad del dinero de la producción. El film no se realizó y volvió todo a la normalidad⁴.

Queimada fue una película completamente nueva en la carrera del director toscano, ya que el venía de un tipo de cine realista que realizado con poco dinero. Por ejemplo, *La Batalla de Argel* se hizo en cooperativa. Fue una superproducción en que no se encontró nunca a sus anchas. Incluso recuerda en conversaciones que una de las escenas que recuerda es cuando viene incendiada la isla como complemento a la música compuesta por Morricone.

El discurso de la película hizo que fuera criticado por los sectores de la izquierda, que habían observado el giro que toma su cine hacia el modelo representacional americano, como años después sucedería con Bernardo Bertolucci. La película ganó el David de Donatello y es uno de los mejores ejemplos de cine político de la historia del cine. Por ello, como apunta Brando, ha sido vista por muy poca gente.

Operación Ogro. Los rostros del terrorismo

Operación Ogro (1979) rompió casi diez años de silencio del director. Fue su último largometraje y, como los anteriores, no estuvo exento de polémica. Pontecorvo no estuvo demasiado afortunado, quizá por que no supo encontrar los matices exactos de una historia en ese periodo enormemente compleja, que se desarrollaba paralelamente al rodaje del film en algunos aspectos. Examina el problema del terrorismo vasco con el acicate de que cuando está rodando ETA perpetra sangrientos asesinatos. Eran momentos en que la cúpula golpeaba sin cesar a la clase militar buscando la desestabilización del país y quizá, un golpe de estado ante el creciente descontento y malestar de los militares. El 4 de enero de 1979 se realizó un paro de media hora en el rodaje para protestar contra el atentado que había costado la vida del Gobernador militar de Madrid.

⁴ “Con todo, Gillo fue uno de los directores más sensibles y meticulosos con los que trabajé. Por eso continué en la película, porque, a pesar de los problemas y las disputas, siento por él un profundo respeto. Tiempo después, cuando quise producir Wounded Knee, él fue el primer director en quien pensé” Op. cit., p. 332.

La película narra el asesinato del Almirante Carrero Blanco, presidente del gobierno franquista en diciembre en 1973. El argumento sirve para observar las dudas de los que han elegido la violencia como modelo de organización. La acción es observada con la comprensión característica del director. La cronología es doble (1973 y 1978) y el nexo argumental se estructura en la figura del terrorista Txavi (Eusebio Poncela). En 1978 hay una escisión entre los etarras que desean dejar las armas y los que continúan la lucha armada. Es cuando se traslada a febrero de 1973, en que ETA plantea el secuestro de Carrero y el intercambio por presos etarras. Txavi defiende la línea dura, es decir, el asesinato: “Es un deber matarlo”. Pese a la contundencia de sus pensamientos es un personaje acosado por las dudas. El de una revolución sin eco y actos sin apoyo popular.

La llegada del Carrero a la presidencia hace imposible su secuestro y se plantea su asesinato. Si antes tenía un escolta, ahora tenía nueve personas que velaban por su seguridad. A partir de este periodo se reconstruye verazmente los lugares en que vivieron los etarras, el piso en Claudio Coello donde se excavó el túnel para colocar las cargas, etc. De nuevo el deseo de ser verosímil y de establecer un diálogo con la realidad, marca la mirada del director. Esto supuso retrasos en el rodaje (se pasó de 12 a 19 semanas por la dificultad de rodar en los escenarios reales).

El film contiene algunos elementos bastante desafortunados. Pontecorvo hace un análisis, ciertamente ingenuo, entre los motivos de los sindicalistas y de los terroristas. Quizá sea una de las partes de la película menos felices en cuanto a desarrollo de concepto. En primer lugar por el contraste entre los ideales de ambos grupos. Pontecorvo entiende que la justicia está siempre de parte de la clase trabajadora que no quiere una política de acción sino de sensibilización colectiva, defendiendo la mejora del colectivo, mientras que el terrorista desea un cambio minoritario que justifica la violencia. Por otra, a nivel argumental, sería imposible, por no decir que temerario, que un terrorista se pusiera en contacto con un agitador sindical. Por otra parte sólo estructura la narración a partir de los terroristas, sin hacer referencia al gobierno de ese momento y a las informaciones que se podían tener del inminente atentado a una figura de relevancia del ejecutivo. Se omiten informes como *Turrón negro*, enviado por un infiltrado en Francia en la organización terrorista en que se trataba este particular.

La mirada se establece entre aquellos que crecen bajo el yugo franquista en el País Vasco, se hace referencia a la Iglesia como alentadora del grupo terrorista, como sucedió en realidad. La Iglesia aparece de nuevo como instigadora y protectora de los

movimientos sociales en la España de finales del franquismo. Y, sobre todo, se recrea en las dudas del futuro desde la perspectiva terrorista: si a través de la violencia se puede catapultar la caída del régimen y, tras su desaparición, se pueda lograr la independencia del País Vasco. En este sentido quizá, el prólogo y epílogo de la película, condiciona a los que deciden hablar, buscar otros medios que no son puramente los violentos, algo que, como comprobamos históricamente, no se ha concretado treinta años después.

La película contiene una de las imágenes referencia del cine español y de la historia contemporánea de España: la bestial voladura del coche de Carrero más allá del tejado del edificio de los Jesuitas y su caída al patio: una imagen para una época.

Cuando se estrenó en España, fue ninguneada por la clase política por su complejidad y lo incomodo de su mensaje. Fue mal recibida por la crítica, básicamente por lo superficial de la acción y la realidad social en que se insertaba. Planteaba problemas de índole historia, como que los terroristas se centren en la figura de Carrero como sucesor del Caudillo sin tener en cuenta que ya se había designado como sucesor al príncipe Juan Carlos. Cierta ingenuidad que le resta el peso específico y la referencialidad de obras anteriores. La película ganaría un David de Dontello a la Dirección, un premio que sobrevaloraba la obra, pero recompensaba el valiente punto de vista del director y sus colaboradores, los guionistas Ugo Pirro y Giorgio Alorio

Después de 1979 Pontecorvo no volvería a dirigir largometrajes. Fundamentalmente es un periodo dedicado a la publicidad, que sólo deja para realizar cortometrajes de compromiso. Tras la muerte de Franco Solinas se dedicará a la gestión y dirección de eventos cinematográficos. Junto a Felice Laudadio creará el Premio Solinas, reconocimiento destinado a los jóvenes directores italianos. De 1992 a 1996 será director de la Mostar de Arte Cinematográfica de Venecia, que, ala igual que durante su periodo como director, no estuvo exento de polémica. Tras su paso, volvió a la Mostra con *Nostalgia di protezione*. Posteriormente fue nomebrdo presidente de Cinecittà Holding, un puesto que venía como anillo al dedo a uno de los directores más comprometidos del cine italiano.

Según sus palabras sólo hizo seis películas en treinta años. Probablemente su carácter minucioso le hacía que preparar sus películas durante muchos años, siendo extremadamente riguroso en la documentación y contenido. El marxismo como doctrina política y su formación documental le decantaron interesarse por la realidad. A realizar

un cine en que la realidad pudiera estar inscrita. Pontecorvo fue un mito de la cultura europea de izquierdas, probablemente por que se encontraba en un periodo en que era necesario tomar partido. Le interesaba el cine revolucionario, el arte como motivo para tomar conciencia, una praxis dentro del sistema para dinamitarlo. Si la conciencia política del cine puede cambiar la sociedad era necesario ser riguroso con los ideales del mismo. Una manera de entender el cine como compromiso con la vida. Sus películas muestran una época, pero también narran el temor a un futuro incierto. Un compromiso que, desgraciadamente, casi no existe en tiempos donde el cine, lejos del espíritu revolucionario, se ha convertido en un divertimento de la sociedad de consumo.

Juan Agustín Mancebo Roca

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Humanidades de Albacete

Universidad de Castilla-La Mancha

Filmografía

- *Kapó*. Editada por Suevia. Madrid, junio de 2006.
- *La Batalla de Argel*. Editada por Filmax, Madrid, junio de 2004.
- *Queimada*. Editada por Eagle Pictures- Univideo, Milán, 2004.
- *Queimada (Burn!)*. Editada por Metro Goldwing Mayer, Madrid, julio de 2007.
- *Operación Ogro*, Sabrefilms, Madrid diciembre de 2000

Videografía y material audiovisual

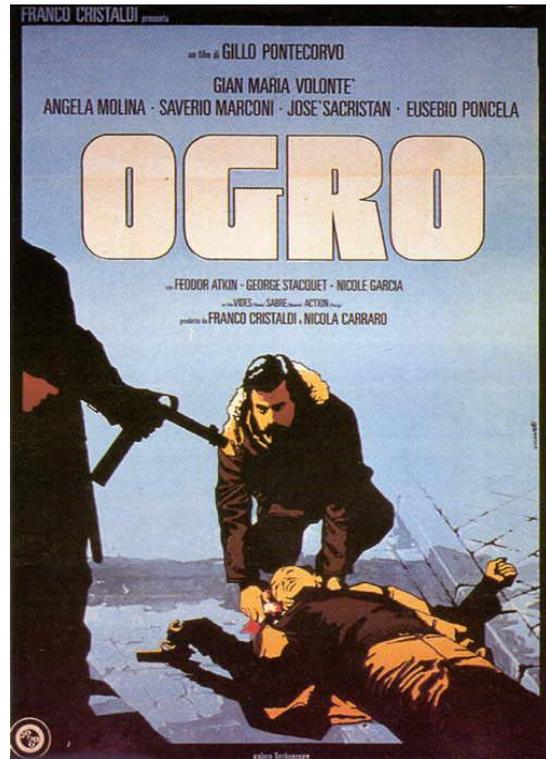
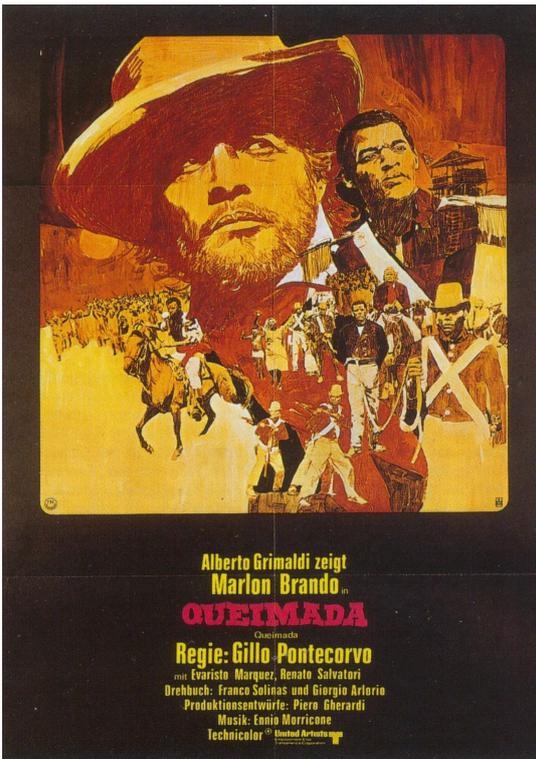
- Gatti, G., *Intervista rilasciata a Gillo Pontecorvo il 5 maggio 2003*, Roma. Artech Video Record, S. p. A.
- *Intervista a Gillo Pontecorvo*. Eagle Pictures- Univideo, Milán, 2004.

Bibliografía

- Brando, M., *Las canciones que mi madre me enseñó*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Capote, T., *Retratos*. Anagrama, Barcelona, 2000.
- Weinrichter, A., *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2006.



La Batalla de Argel (1966)



Queimada (1969) Cartel promocional alemán. *Operación Ogro* (1979) Cartel promocional italiano.