

HISTORIA Y FICCIÓN EN EL CINE DE DAVID PUTTNAM

Alejandro Pardo

Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual.
Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra

1. Un productor creativo

El estudio de la filmografía de un cineasta desde cualquier perspectiva —en este caso, la relación entre realidad histórica y realidad fílmica— no es algo novedoso, pero quizá llame más la atención si se trata de un productor. En efecto, si bien abundan los estudios sobre directores o incluso sobre guionistas, apenas existen las investigaciones que se centren en un productor, y menos aún en un productor contemporáneo. Esta situación tiene su lógica: el director o el guionista tiene mucho más que ver con lo que la película cuenta. El trabajo del productor consiste, en cambio, en obtener y gestionar los recursos para que aquellos trasladen su sueño de la imaginación o el papel a la gran pantalla.

Sin embargo, el caso de David Puttnam constituye una excepción. Lejos de limitarse a cuestiones económicas u organizativas, se implica creativamente en cada una de sus películas, hasta el punto ser tan responsable del resultado final como el director. De ahí que diversos autores lo hayan calificado como un «productor creativo»¹ e incluso como un «productor-autor»², porque ejemplifica la influencia que, desde la

Abreviaturas usadas en las notas:

CDEP-BFI: Colección Especial David Puttnam-British Film Institute

RAFTV: *Review of the Arts, Film and TV* (microfilms).

¹ Cfr. FEENEY, F.X., «A Filmmaker Who Happens To Be A Producer», *L.A. Weekly*, 8-14 enero 1982, p. 13; PARK, James, *Learning to Dream: The New British Cinema*, Farber & Farber, Londres, 1984, pp. 68 y ss., 118 y ss.; PETRIE, Duncan J., *Creativity and Constraint in the British Film Industry*, St. Martin's Press, Nueva York, 1991, p. 177.

² AGOSTINIS, Valentina, «Il mercato della seduzione», *Segnocinema*, marzo 1983, p. 3; CIMENT, Michel, «Entretien avec David Puttnam...», *Positif*, n. 288, febrero, 1985, p. 12;

producción, puede ejercerse sobre la factura formal y temática de un filme. Como apunta un crítico de cine británico, «es una medida de su éxito que el nombre de David Puttnam se asocie más a menudo a sus películas que los nombres de los directores»³.

En efecto, su figura es un punto de referencia para productores del mundo entero: fue protagonista del resurgir del cine británico durante los años 80, ha dirigido un estudio de Hollywood (Columbia Pictures), y ha sido uno de los estrategas de la actual política audiovisual europea. Sus películas han dejado una estela imborrable de calidad y prestigio: en el caso de los Oscars, 27 nominaciones y 10 estatuillas (entre ellos, a la Mejor Película); en el caso de los premios BAFTA (los «Goya» británicos) 56 nominaciones y 23 premios. Igualmente, su palmarés profesional es difícil de igualar. Además del Oscar a la Mejor Película por *Carros de fuego*, recibió el «Sir Michael Balcon Award» en 1982 (al mejor productor británico), el premio «Numero Uno» al mejor productor europeo en el festival de Rimini (Italia) en 1984 y el premio «David di Donatello» al mejor productor del año en Italia (junto con Fernando Ghia), en 1987. Como culmen de su trayectoria, en 1997 recibió el título de Lord de Inglaterra, en reconocimiento a su contribución a la industria cinematográfica británica.

Nacido en Londres en 1941, la trayectoria cinematográfica de Puttnam arranca a comienzos de los años 70, cuando abandona su prometedora carrera en la publicidad para embarcarse en una aventura incierta como la producción de películas. Fueron años de aprendizaje y de tanteos —trabajando, entre otros, con consagrados directores como Jacques Demy y Ken Russell—, en los que perfiló perfilar sus principales criterios de producción. A finales de esa misma década se había consolidado ya como productor de renombre, gracias a títulos como *Bugsy Malone* (Alan Parker, 1976), *Los duelistas* (Ridley Scott, 1977) y *Expreso de medianoche* (Alan Parker, 1978), que alcanzaron una amplia resonancia internacional. En 1976 puso en marcha su propia productora, Enigma Productions, pero pocos meses después se trasladó a Los Angeles para trabajar en una compañía independiente, Casablanca Filmworks.

A su vuelta a Inglaterra, en 1979, tuvo lugar un hecho que provocó un giro decisivo en su trayectoria. Viendo su última película (*Expreso de medianoche*) en un cine londinense, escondido entre los especta-

LEFEVRE, Raymond, «David Puttnam, le chevalier des sixties: quand le producteur est aussi un auteur...», *Revue du Cinéma*, n. 483, 1992, p. 69.

³ POWER, Paul, «David Puttnam... an Englishman abroad», *Film West*, n. 29, julio 1997, p. 26.

res, observó la inesperada reacción del público ante una brutal escena de venganza: en lugar de acurrucarse bajo las butacas, la sala entera se puso en pie gritando y aplaudiendo. Fue un impacto tremendo, que le llevó a plantearse el verdadero sentido de su quehacer profesional. Las películas no eran un entretenimiento inocuo, sino que influían en el público. Y el cineasta o los promotores del negocio cinematográfico no podían cerrar los ojos a esta realidad.

Con estas inquietudes como constante, Puttnam inició una nueva etapa profesional que a la postre será la más fecunda, sus *años dorados* (1980-86). En ellos consolida su estilo de producción, realiza sus películas más representativas y alcanza su mayor cota de prestigio internacional, con ayuda de la fructífera relación que se establece entre su compañía Enigma, Goldcrest Films —la productora británica más emblemática de esos años— y Warner Brothers. Desafiando en muchos casos las tendencias del mercado, durante estos años lleva a cabo sus proyectos más personales: *Carros de fuego* (Hugh Hudson, 1981), *Un tipo genial* (Bill Forsyth, 1983), *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984) y *La misión* (Roland Joffé, 1986). En todos ellos la incidencia social de las historias primaba sobre sus expectativas comerciales y, quizá por ello mismo, obtuvieron el respaldo de crítica y público. Las dos películas que señalan el inicio y el final de esta etapa constituyen al mismo tiempo sendos hitos en su carrera profesional: *Carros de fuego*, obtuvo el Oscar a la Mejor Película de 1981, y *La misión* fue galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1986.

Fue ese último año cuando, gracias a su prestigio internacional y a la calidad humana de sus películas, recibió la oferta de dirigir Columbia Pictures, perteneciente entonces a la compañía Coca Cola. Aunque más tarde reconocería el error de esta decisión, la aceptó por el gran reto profesional que suponía. En efecto, la estancia de Puttnam al frente del estudio acabó siendo la etapa más breve, intensa, y al mismo tiempo polémica, de su carrera. En ella chocaron dos modos contrapuestos de entender el negocio cinematográfico: el representado por el *Hollywood system*, donde rigen los criterios comerciales, y el de Puttnam, motivado por cuestiones que van más allá de la dimensión económica. Sus intentos de crear un nuevo estilo de estudio, caracterizado por la moderación de los costos, el control creativo, la calidad artística y la rentabilidad comercial se vieron pronto frenados por los poderes fácticos de Hollywood. Y, aunque parte de las ideas que Puttnam propugnaba encontraron cierto eco en la industria norteamericana, su actitud beligerante y poco diplomática acabó por arruinar prematuramente su carrera al frente del estudio.

Finalmente, los últimos años —que se extienden desde 1988 hasta 1999— se perfilan como una etapa concluyente en la que Puttnam decidió disminuir progresivamente su trabajo como productor y dedicarse a la actividad pública, dentro de su país y a nivel europeo. Entre sus últimas producciones se encuentran *Memphis Belle* (Michael Caton-Jones, 1990), *Cita con Venus* (Itsván Szabó, 1991) o *Secretos de la inocencia* (Hugh Hudson, 1999). A partir de su nombramiento como Lord de Inglaterra, en 1997, Puttnam abandonó definitivamente la producción cinematográfica para dedicarse en exclusiva a las tareas propias de su cargo⁴.

A lo largo de su extensa y brillante carrera —apenas expuesta en breves trazos aquí—, Puttnam ha destacado por imprimir un determinado estilo o sello propio a las películas que ha producido, hasta el punto de hablarse de «películas de Puttnam», cuando esta expresión no se aplica habitualmente a los productores. En concreto, en la filmografía de Puttnam destacan algunas claves temáticas que revelan una intención creativa, como son la referencia a sucesos históricos, la presentación de personajes en situación de crisis moral y el tratamiento de temas que incitan a la reflexión profunda sobre el ser humano y su limitada condición en el mundo. Dada la perspectiva que nos ocupa, centraremos nuestra atención en el primero de estos rasgos.

2. La referencia a sucesos históricos como clave dramática

Una característica que comparten varias de las películas de Puttnam es la referencia a personajes y acontecimientos históricos. Es más, la historia o los sucesos actuales han sido una de las grandes fuentes de inspiración para Puttnam. Así sucede en *Carros de fuego* (*Chariots of Fire*, 1981), *Los gritos del silencio* (*The Killing Fields*, 1984), *La misión* (*The Mission*, 1986) o *Memphis Belle* (1990), y en menor medida en *Un tipo genial* (*Local Hero*, 1983), historia inspirada en un recorte de prensa⁵. Puttnam justifica el recurso a la realidad histórica explican-

⁴ Para más detalle sobre la trayectoria profesional de Puttnam, puede consultarse la monografía: PARDO, Alejandro, *David Puttnam, un productor creativo*, Rialp, Madrid, 1999.

⁵ Otro tanto podría afirmarse de sus últimas producciones televisivas —sobre la vida de Josephine Baker, James Brady, T. E. Lawrence o Chico Mendes—. De igual manera, podrían citarse otros proyectos que, si bien no han llegado a la pantalla, resultan ilustrativos de este aspecto, como *The October Circle*, ambientada en la revolución comunista de Praga, *Endurance*, sobre la última expedición al polo sur de Ernest Shackelton, o *Fade*

do que «[las historias verdaderas] proporcionan a la película una espina dorsal, algo sobre lo que apoyarse. Siempre he tenido problemas, cuando se trata de literatura basada en la pura ficción»⁶. En este sentido, Puttnam opina que la autenticidad histórica sitúa al público más cerca de la película, y sirve como un recordatorio de que el cine no es mera evasión. Se trata, por tanto, de un recurso interesado que se dirige a transmitir con mayor efectividad los valores e ideas que subyacen detrás de los personajes y sus acciones. Como acertadamente ha señalado un crítico español, «las películas de Puttnam parten casi siempre de una significación histórica concreta, pero acaban sublimándola en aras de un análisis moral más universal»⁷.

Sin embargo, la referencia histórica no conlleva en este caso una obligación de fidelidad absoluta a los hechos acaecidos. De ahí que Puttnam justifique el uso de aquellas licencias dramáticas siempre y cuando sirvan al propósito del cineasta. En este sentido afirma:

La relación de cualquiera de las obras históricas de Shakespeare con los hechos reales es, por lo menos, tan tenue como la de cualquiera de los guiones de Hollywood con la realidad. De modo descarado, Shakespeare redefinía a su antojo los personajes buenos y malos de la historia de Inglaterra, con el fin de hacer sus obras atractivas para quienes le respaldaban económicamente y, a la vez, accesibles para el gran público. Se hubiera arruinado si lo hubiera hecho de otra manera. Lo que realmente importa, por supuesto, es que, en ese proceso de adaptación, entresacaba la esencia humana del material [histórico] bruto que tenía a su disposición (...). Y las historias resultantes tenían tal poder dramático que cuatrocientos años más tarde todavía conmueven y hacen vibrar a gente que ni tienen idea de Inglaterra o de su historia ni les importa en absoluto⁸.

Y concluye:

Mi trabajo consiste en entretener a la gente. Shakespeare ha sido objeto de una buena cantidad de críticas por sus inexactitudes históricas, y yo me siento feliz de estar del lado de William Shakespeare⁹.

Out, sobre la vida de una actriz checa apresada por los nazis. Cabe reseñar finalmente las películas no estrictamente históricas pero basadas en experiencias autobiográficas (*That'll Be The Day*, *El ídolo*, *Meeting Venus* o la serie *First Love*).

⁶ ALBERGE, DAYLA, «David Puttnam», *Films & Filming*, n. 342, marzo 1983, p. 7.

⁷ TORRES-DULCE, Eduardo, «*Memphis Belle*: las edades de la guerra», *Expansión*, 2/2/91, p. 27.

⁸ «Creativity and Commercialism», Conferencia en Munich, 6/10/92, p. 3.

⁹ ALLEN, Vic, «David Puttnam», *Green Magazine*, octubre 1989, p. 34.

Por otra parte, la existencia del *pacto de lectura* entre cineasta y espectador diluye estas «inexactitudes históricas», en cuanto que, como Puttnam añade, «el cine consiste en la suspensión de creencias»¹⁰; es decir, el espectador acepta el universo de discurso que el cineasta le propone, con el fin de introducirse en la historia e identificarse con los personajes tal y como la pantalla los presenta.

Conviene, no obstante, matizar estas consideraciones a la hora de aplicarlas a las películas de Puttnam, ya que cada una de ellas constituye un caso particular. *Los gritos del silencio*, por ejemplo, retrata con gran fidelidad los acontecimientos históricos, mientras que *Carros de fuego* recrea una realidad pretérita a través de la lente mitificadora del romanticismo propio de aquella época. *La misión*, por otra parte, apenas mantiene una relación genérica con los hechos acontecidos en las misiones de la antigua provincia de La Plata. Y *Memphis Belle*, finalmente, se acerca más a la visión mitificadora de *Carros de fuego* que al realismo documental de *Los gritos del silencio*¹¹.

¹⁰ BUTCHER, Pat, «*Chariots of Fire — Ambitions and Crusades find their Tests of Fire on the grounds of the 1924 Olympic Stadium as audiences shout their approval*», *Runner's World*, enero 1982, p. 61.

¹¹ *Memphis Belle* es un proyecto que desarrollaron conjuntamente Puttnam y Catherine Wyler —hija del director—, durante la etapa de Columbia. Ambos había visto el documental que el propio William Wyler filmó sobre la tripulación del bombardero B-17 *Memphis Belle*, mientras estuvo movilizado al servicio de la fuerza aérea norteamericana durante la segunda guerra mundial. Se trataba de la primera tripulación que regresaba a su país tras haber sobrevivido a 25 incursiones aéreas desde Inglaterra. Por razones narrativas y dramáticas, el documental reconstruía en un solo vuelo de ida y vuelta —la última misión del *Memphis Belle*— situaciones vividas a lo largo de muchos meses de combate. De este modo, las imágenes que presenta no pertenecen en su mayoría a la última incursión aérea, sino que fueron recopiladas a lo largo de 8 meses de rodaje. De igual manera, Puttnam y Wyler decidieron dramatizar con entera libertad un hecho histórico por dos razones: en primer lugar, para reunir en la historia del último vuelo los elementos dramáticos necesarios; y en segundo término, para potenciar el carácter comercial del filme, dentro de las convenciones del género. En este sentido, afirma Puttnam: «Creo que lo que hicimos fue válido, desde el punto de vista dramático, para llevar a cabo la película. Nada de lo que hicimos fue una falsificación; sin más, deben tomarse ese tipo de decisiones» (HUNTER, Stephen, «Moral clarity appeals to film's producers», *The Sun*, Baltimore, 12/10/90, *RAFTV, Newsbank, Inc.*, m. FTV-123:D7). Y Caton-Jones subraya esta misma idea: «El espíritu es más importante que los hechos. Es puro entretenimiento» (ibíd.).

Ciertamente, han existido voces que ha denunciado estas libertades históricas, entre las que destacan algunos veteranos aviadores de la segunda guerra mundial (cfr., por ejemplo, BRENNAN, Dan, «*Memphis Belle* gets flak from WWII gunner», *Los Angeles Times*, 12/11/90, p. F3). Sin embargo, abundan más quienes defienden la película, también ex-combatientes (cfr. SORENSEN, Donald J., «*Memphis Belle*, realistic enough for this WWII veteran», *The Oregonian*, 12/10/90, *RAFTV, Newsbank, Inc.*, m. FTV-123:D14), entre los

3. Análisis de tres películas representativas

Después de expresar algunas ideas de Puttnam en torno a la relación entre cine e historia, analizaremos desde esta perspectiva tres títulos de su filmografía: *Carros de fuego*, *Los gritos del silencio* y *La misión*. Todos ellos reúnen rasgos que los convierten en ejemplos singularmente representativos: por un lado, fueron producidas a partir del momento crítico en que Puttnam se plantea explícitamente su responsabilidad como cineasta; además, pertenecen a sus años dorados (1980-1986), en los que consolida su estilo de producción y deja una clara impronta creativa; y, finalmente, constituyen sus éxitos más aplaudidos por la crítica y el público.

3.1. *Carros de fuego*

El origen de *Carros de fuego* se remonta al otoño de 1977, cuando Puttnam llevaba apenas unos meses en Hollywood trabajando para Casablanca Filmworks y acababa de trasladarse a una casa alquilada en Malibú Colony. Entre los pocos libros que permanecían a título decorativo en la nueva vivienda, encontró una recopilación histórica de los Juegos Olímpicos. Echando una ojeada, descubrió unas páginas que llamaron poderosamente su atención: en la Olimpiada de París de 1924, tres corredores británicos habían obtenido medallas de oro: el judío educado en Cambridge, Harold Abrahams, el ministro de la iglesia presbiteriana escocesa, Eric Liddell y el aristócrata, Douglas Lowe¹². El siguiente paso fue contactar con un guionista conocido suyo, Colin Welland, y le encargó el guión. Welland comenzó a recopilar documentación y entrevistó a los atletas anglosajones que compitieron en aquella olimpiada parisina. Harold Abrahams y Douglas Lowe todavía vivían, al igual que el norteamericano Jackson Scholz, rival del primero en la final de los 100 metros; Eric Liddell había muerto en China durante la Segunda Guerra Mundial, aunque su hermana Jennie —retratada igualmente en la película— vivía aún; otro miembro del equipo

que figuran los propios tripulantes del *Memphis Belle* (cfr. opinión del capitán, Robert Morgan, en MORRISON, Bill, «The real star of the Belle», *The News and Observer*, Raleigh, North Carolina, 18/11/90, *RAFTV, Newsbank, Inc.*, mm. FTV-134:A11-12).

¹² Se trataba de la obra de Bill HENRY y de Pat H. YEOMANS, *An Approved History of the Olympic Games*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1976, y concretamente las pp. 116 y 201. A la sazón, la casa alquilada por Puttnam pertenecía al presidente de Los Angeles Athletic Club, Charles Hathaway

olímpico británico, Evelyn Aubrey Montague, también fallecido, había dejado un valioso testimonio epistolar sobre aquel período. De hecho, las cartas de Montague servirían como hilo conductor del relato.

La historia narrada en *Carros de fuego*, tal y como la recogía el guión, arranca en la época actual, con los oficios fúnebres en memoria de uno de los hombres legendarios del atletismo británico, Abrahams —fallecido en marzo de 1978—, y retrocedía a los meses inmediatamente anteriores a los juegos de 1924. La pluma de Montague servía como hilo conductor de un relato en el que se entremezclaban dos personalidades muy distintas, Abrahams y Liddell, rivales primero y compitiendo bajo la misma bandera después. Abrahams, a causa de su origen judío, veía en la competición una oportunidad de combatir el antisemitismo reinante en la alta sociedad británica; Liddell, misionero e hijo de misioneros, entendía que debía dar gloria a Dios ejercitando las cualidades atléticas que de Él ha recibido. Ambos corredores encontrarían en París la culminación de su trayectoria deportiva y protagonizarían hazañas dignas de ser recordadas en los anales olímpicos. Liddell, que había rehusado participar en la prueba de los 100 metros lisos por celebrarse en domingo, asombró al mundo entero batiendo el récord absoluto en los 400. Abrahams se alzó con el máximo palmarés en los 200 metros lisos, superando al hasta entonces *recordman* mundial, el norteamericano Charlie Paddock. Cada uno venció con sus propias armas: la fuerza espiritual y las extraordinarias dotes físicas, en el caso de Liddell; el deseo de autoafirmación y la ayuda de un entrenador profesional —Sam Mussabini—, en el caso de Abrahams. Y ambos se convirtieron en héroes legendarios.

En esta película existen importantes licencias dramáticas, la mayoría de las cuales afectan a las motivaciones de los protagonistas y a las circunstancias que rodearon su participación en los Juegos Olímpicos de 1924. En efecto, la película presenta a Harold Abrahams como un personaje de gran ambición y orgullo, a quien mueve primordialmente el deseo de combatir el antisemitismo reinante en la alta sociedad británica y, de modo especial, entre el estamento académico. Aunque se trataba ciertamente de una persona rebelde y ambiciosa, no fue éste el móvil real de Abrahams, sino el propio espíritu de competición y, sobre todo, el deseo de seguir la estela dejada por sus hermanos mayores, que habían destacado en Cambridge como grandes atletas¹³. Además, pese

¹³ HAROLD ABRAHAMS (1899-1978): No puede negarse que la gesta olímpica fuera debida a su marcada personalidad. Criado en un ambiente muy próximo al atletismo, Abrahams vivió desde muy pequeño el espíritu de la competición deportiva. Sus hermanos

a su origen semita, nunca se distinguió por practicar un ferviente judaísmo; antes bien, se convirtió a la religión católica en 1934, el mismo año de su boda con Sybil Gordon. Por otro lado, como algunos autores ponen de manifiesto, el antisemitismo no era una actitud generalizada en la sociedad británica de los años 20, sino que respondía más bien a prejuicios individuales¹⁴.

Adolphe y Sidney fueron los primeros exponentes de una familia de grandes atletas. El primero fue un buen corredor, y tras estudiar Medicina, llegó a ser médico oficial del Comité Olímpico Británico en 1912. Sidney practicó, en cambio, en salto de longitud, donde alcanzó el campeonato nacional de la A.A.A. (Asociación Atlética Amateur) en 1913, y participó posteriormente en las olimpiadas de Atenas (1912) y Estocolmo (1916). Harold contaba por tanto con el ejemplo estimulante de sus hermanos, y sobresalió como deportista en ambas modalidades (carreras y salto de longitud), aunque la película destaque sólo una de ellas. De hecho, en un principio iba a competir en París en las carreras de 100 y 200 metros, y en salto de longitud, aunque finalmente desechó esta última especialidad (cfr. WATMAN, Mel, «The Legendary Harold Abrahams», *Athletics Weekly*, 28/1/78, pp. 16-17).

En cuanto a su personalidad, así la describía un perfil biográfico publicado en el *Sunday Times* en 1955: «Su gran versatilidad y celo limitaron en un principio su popularidad como persona; provocó a quienes permanecía aletargados y atacó a la complaciente autoridad. Si para la generación más vieja era irritante, para los más jóvenes era un profeta y un héroe» (ibíd., p. 21).

La carrera deportiva de Abrahams se vio pronto truncada. Al año siguiente de los Juegos de París, mientras practicaba salto de longitud, sufrió una grave lesión en una pierna que le apartó de la competición. A partir de entonces ejerció la abogacía y el periodismo deportivo, y desempeñó más adelante diversos cargos públicos en asociaciones deportivas, siendo nombrado presidente de la A.A.A. en 1976. Su contribución al desarrollo del atletismo británico queda resaltada por el *Sunday Times*, que concluía: «el hecho de que las actividades atléticas tengan hoy el *status* de deporte nacional se debe más a Abrahams que a ningún otro hombre» (ibíd.).

¹⁴ No es extraño que sobre este punto se haya creado cierta confusión. La familia Abrahams procedía de la numerosa población de judíos lituanos que se trasladaron a Gran Bretaña tras el estallido de la revolución bolchevique. Así, aunque algunos biógrafos de Abrahams destacan el antisemitismo como «un importante factor en la motivación de Harold» (cfr. WATMAN, M., «The Legendary Harold Abrahams», cit., p. 21), otros autores señalan que «Abrahams era, según todos los testimonios, un tipo gregario, difícilmente tan comprometido con el antisemitismo como su retrato filmico sugiere» (*People*, «Britain's 1924 Olympic Champs live again in *Chariots of Fire* —and run away with the Oscars», 10/5/82, p. 94; cfr. también CARTER, Ed., «*Chariots of Fire*: Traditional values/false history», *Jump Cut*, n. 28, abril 1983, p. 16). Como ha quedado dicho, tanto la conversión de Abrahams al catolicismo como la realidad social de la época parecen reforzar esta última opinión. Como algunos estudios han puesto de relieve, la década de los 20 fueron una etapa tranquila para los judíos británicos, y las manifestaciones antisemitas encontraron poco apoyo en el alto estamento social (cfr. LEBZELTER, Gisela L., *Political Anti-Semitism in England, 1918-1939*, Holmes and Meyer, Nueva York, 1978; VIPMAN, V. D., *Social History of the Jews in England, 1850-1950*, Watts & Co., Londres, 1954. Una síntesis de las ideas de estos autores puede encontrarse en CARTER, E., «*Chariots of Fire*: Traditional values...», cit., p. 16).

El filme incide, por otra parte, en la decisión y empeño con que Abrahams afronta las olimpiadas parisinas, el exigente entrenamiento al que se somete bajo la dirección de Sam Mussabini y la convicción que parece demostrar en el triunfo final. La realidad histórica se asemeja sólo parcialmente a estas circunstancias. En efecto, Abrahams requirió los servicios de Mussabini, entrenador profesional que, contrariamente a lo que el filme parece reflejar, era ya conocido en los ambientes del atletismo británico; bajo su supervisión, se sometió durante nueve meses a un intenso entrenamiento, si bien esto no suponía una dedicación exclusiva ni alcanzaba el grado de exigencia que hoy resulta habitual¹⁵.

Sin embargo, existen al menos dos testimonios que, a nuestro juicio, resultan definitivos. Uno procede de Anthony Abrahams, sobrino de Harold, quien en una carta a Putnam niega la motivación antisemita de su tío: «Mis comentarios se dirigen al tema de que Harold usaba sus carreras para combatir el prejuicio y el poderío del *establishment* inglés y protestante, particularmente en Cambridge. Los judíos están especialmente concienciados respecto al antisemitismo y a menudo lo encuentran. Sin embargo, aunque alguno se sintió herido alguna vez, ningún miembro de nuestra familia lo sufrió de modo significativo y menos en Cambridge» (carta de A. Abrahams a Putnam, 7/4/81, en CEDP-BFI/Chariots/c., 10, its. 52-53). Y, reforzando la idea expuesta en la nota anterior, añade: «[los hermanos mayores] tiraron de Harold para arriba con fuerza. Él se sentía muy motivado por los éxitos que ellos habían conseguido, y era muy consciente de ser el benjamín de la familia» (ibíd.).

El segundo testimonio corre a cargo de un compañero de Abrahams en Cambridge, Donald J. Hall, quien tras ver *Carros de fuego* escribió a Hudson en los siguientes términos: «Me reunía con Abrahams a menudo, en su habitación. Era una persona muy caballerosa, no perceptiblemente judío, al menos en apariencia. Y por muy raro que pueda parecer, no se me ocurrió siquiera que lo fuera, hasta que vi la película». Y, refiriéndose a la inexistencia de un ambiente antisemita en Cambridge, anota: «No hubiera habido diferencia en mi afecto por él si lo hubiera sabido; no más que la que hubiera habido en la mayoría de mis contemporáneos, para quienes esa desagradable distinción racial carecía de interés» (carta de D. J. Hall a Hugh Hudson, 23/3/81, en CEDP-BFI/Chariots/c. 6, it. 34).

¹⁵ SCIPIO AFRICANUS MUSSABINI (1863-1927), conocido como «Sam» (iniciales de su excéntrico nombre), había preparado antes a famosos atletas británicos como William Applethorpe y Harry Edward, y más tarde al neozelandés Arthur (Lord) Porritt. Este entrenador de origen árabe, italiano y francés era famoso por llevar a cabo un meticuloso método de preparación física que incluía sesiones teóricas. Abrahams dedicó entre dos y tres sesiones de entrenamiento por semana, durante tres trimestres, una dedicación inusitada para un deportista *amateur* (WATMAN, M., «The Legendary Harold Abrahams», cit., p. 17). Pese a ello, y a diferencia de los deportistas americanos, «Abrahams era un tipo que no se tomaba su entrenamiento tan en serio como el grupo que venía del otro lado del Atlántico. Tenía cuando quería su vaso de cerveza, y se fumaba un puro con evidente disfrute mientras se preparaba para cualquiera de las competiciones que fuera a encontrar en Colón» (KIERAN, John, *The Story of the Olympic Games*, J.J. Lippencott, Nueva York, 1936, p. 151). Con todo, la contribución de Mussabini fue decisiva, como Abrahams manifestó a la prensa al día siguiente de su victoria olímpica: «Por favor, dejen claro que el mérito de mi vic-

Por otra parte, la olimpiada de París no fue la primera a la que acudió Abrahams: cuatro años antes había competido en Amberes, donde no obtuvo medalla alguna pero sí un gran bagaje de experiencia. En cuanto a su ambición por el triunfo, nunca fue tan marcada como el filme parece sugerir. Una vez alcanzado el oro olímpico en París, Abrahams remarcó que, dada la superioridad de sus rivales, apenas contemplaba la posibilidad de la victoria. De ahí que atribuyera en parte su triunfo a la buena fortuna¹⁶.

En cuanto a la figura de Eric Liddell, aparece en la película como un hombre íntegro, profundamente religioso y entregado a su vocación misionera, a la que concede primacía sobre cualquier otra realidad terrena. Para él, incluso la competición deportiva es un modo de rendir a Dios la gloria que merece. Sin embargo es éste el motivo que le enfrenta a su hermana Jennie, con quien comparte el compromiso de evangelización, pero no la pasión por el atletismo. El conflicto se acentúa cuando Liddell decide participar en los juegos olímpicos y alcanza su punto máximo cuando rehusa disputar la competición correspondiente por celebrarse en domingo. En este caso, y desde el punto de vista de la caracterización personal, existe una mayor similitud con el personaje histórico que en el caso de Abrahams, si bien cabe apuntar que Liddell poseía también una personalidad atractiva desde el punto

toria corresponde al entrenamiento y genio del señor Mussabini, el mejor entrenador de *sprinters* de Inglaterra» («1924: Events leading up to and after the Olympics», notas cronológicas de Colin Welland, p. 4, en CEDP-BFI/Chariots/c. 3, it. 17). Más tarde recordaría: «Siempre pensaré que el factor vital de mi carrera en París fue el consciente entrenamiento al que me sometí para reducir mi zancada una pulgada o dos y conseguir así dar una zancada más en los 100 metros lisos» (WATMAN, M., «The Legendary Harold Abrahams», cit., p. 17). Y, refiriéndose a Mussabini continuaba: «Bajo su guía conseguí mejorar ese decisivo uno por ciento, que marcó la diferencia entre el éxito supremo y la oscuridad» (ibíd., p. 20).

¹⁶ En efecto, Abrahams había participado en las Olimpiadas de Amberes en 1920, donde el resultado «estuvo lejos de ser destacado, más bien, todo lo contrario. Pero me benefició enormemente la experiencia y estoy seguro que tuvo mucho que ver con la buena fortuna en París, cuatro años más tarde» (ibíd., p. 16). Sin embargo, tanto Paddock como Scholz partían como los grandes favoritos, por lo que Abrahams había escrito: «No pensé que tuviera alguna oportunidad de alcanzar la medalla de oro, y lo mismo pensaba el resto. Nunca se me ocurrió pensarlo, aunque mi entrenador, Sam Mussabini, me envió una nota justo antes de la inauguración de los Juegos en la que me decía que iba a ganar. Pero yo no tenía ningún tipo de aspiraciones, lo cual fue un regalo del cielo» (ibíd., p. 17). Y concluye: «Mi victoria fue una gran suerte. No diré que fue sólo eso, porque había entrenado a conciencia (...); pero es una suerte encontrarse en la mejor forma en el momento adecuado» (ibíd., p. 20). Cabe señalar que la suerte no le acompañó en los 200 metros lisos, donde no logró clasificarse para la final.

de vista humano¹⁷. Por otra parte, debe señalarse que en ningún momento se planteó un conflicto semejante al que película presenta, ni en la relación entre Eric y su hermana ni con respecto a su participación olímpica. Este último caso se explica por el hecho de que el calendario de competiciones se conocía con suficiente antelación y Liddell tuvo ocasión de sustituir su especialidad atlética por otra que no se disputaba en domingo. De igual manera, no existió ninguna comparecencia ante el Comité Olímpico Británico¹⁸.

Además de estas alteraciones respecto a los protagonistas de la historia, se pueden destacar otras licencias dramáticas menores que afectan tanto a personajes secundarios como a algunos eventos representa-

¹⁷ ERIC H. LIDDELL (1902-1945): Nacido en Tientsin, China, y procedente de una familia de misioneros protestantes escoceses, Liddell había decidido dedicarse también al cultivo espiritual de las almas, aunque dadas sus excepcionales cualidades atléticas destacó también como jugador de rugby y como corredor. La personalidad de Liddell estaba definida por una profunda convicción religiosa y un indudable carisma. De él se ha dicho por ejemplo: «ningún atleta ha tenido mayor impacto entre gente de todo el mundo; y su descripción como el atleta más famoso, popular y bien amado que Escocia ha producido no es exageración»; o también: «Eric Liddell (...) fue el cristiano más ejemplar jamás conocido. Su transparente sinceridad, su profunda humildad, su consideración hacia los demás y su conmiseración impresionaron a todos aquellos que le conocieron»; y, en cuanto su orden de prioridades, cabe añadir: «En estos días de exagerada alabanzas heroicas y publicidad para los campeones deportivos, el ejemplo de Eric Liddell nos recuerda que debemos colocar cada cosa en su sitio. El deporte para él era deporte —no una única y absoluta realidad— y el éxito no le impedía entresacar las cosas espirituales de las temporales» (testimonios recogidos en KIDDIE, John W., «Eric Liddell Story (Part 3): Sports in its proper perspective», *Athletics Weekly*, 5/2/78, p. 25). Junto a estas cualidades, Liddell destacaba por su simpatía humana: «La película lo ha convertido en un santo —se quejaba un compañero suyo—, pero Eric era muy divertido. No era precisamente de esos que llevan la camisa almidonada...» (*The Globe and Mail*, «Former miler still fit at 83», 7/4/82, p. 17). Esta cualidad de Liddell se refleja no obstante en la película, si bien se trata de una dimensión que fue mermada en el montaje final (como ocurre por ejemplo con la escena n. 89, del guión fechado el 13/2/80, en la que Liddell sale a disfrutar del ambiente parisino).

Tras los Juegos de París, Liddell redujo considerablemente su vida deportiva. Finalmente, en julio de 1925 partió para China en medio de una despedida popular, y se instaló en Tientsin, la ciudad que le vio nacer. Allí contrajo matrimonio en 1934 con la hija de un misionero protestante canadiense. Tres años más tarde, en 1937, se produjo la invasión japonesa de China. Mientras su mujer embarazada y sus dos hijas de corta edad marcharon a Canadá, Liddell decidió permanecer en el país. En 1942, los misioneros fueron enviados a un campo de concentración, donde encontró Liddell la muerte tres años después (cfr. KIDDIE, John W., «Eric Liddell Story...», cit., p. 24).

¹⁸ Cfr. CARTER, E., «*Chariots of Fire: Traditional values...*», cit., p. 15. En efecto, aunque Liddell se había especializado en los 200 metros lisos, pasó a competir en los 400. Por su parte, la hermana de Liddell, Jennie, explicaba en una entrevista: «Nunca me opuse a que Eric corriera ni estuve realmente en las olimpiadas de París. Por entonces estaba en China» (*People*, «Britain's 1924 Olympic Champs...», cit., p. 95).

dos en el filme. Así, la negativa de Douglas Lowe a ser retratado en la película trajo como consecuencia la introducción de otro personaje de origen aristocrático, Lord Andrew Lindsey, inspirado a su vez en otro miembro del equipo olímpico inglés de 1924, Lord Burghley, que compitió en los 400 metros vallas. Al contrario de lo que el filme retrata con respecto a Lindsey, Lord Burghley no consiguió medalla alguna hasta los siguientes juegos olímpicos. Por otra parte, fue este aristócrata, y no Abrahams, quien batió en solitario el *récord* de las doce campanadas en el patio del Trinity College de Cambridge, aunque no es éste un dato que pueda afirmarse con seguridad¹⁹. El resto de atletas británicos, Henry Stallard y Evelyn Aubrey Montague, son personajes históricos, aunque su relación con Abrahams fue algo distinta de lo que la película sugiere²⁰.

De igual manera ocurre con los atletas norteamericanos Jackson Scholz y Charlie Paddock. La película destaca de modo singular a Scholz, mediante la que ofrece al público una imagen favorable de los americanos. Así, contemplamos a Scholz conversando amistosamente con Liddell durante una recepción oficial y más tarde entregando una nota a Liddell en señal de apoyo, poco antes de iniciarse la final de los 400 metros lisos. Sin embargo, Scholz no protagonizó ninguno de estos sucesos²¹.

¹⁹ La afirmación de que fue Lord Burghley quien consiguió por primera vez en 700 años este hito aparece en el artículo de la revista *People* citado con anterioridad, p. 96, y en él se apoya asimismo Ed CARTER en *Jump Cut* («*Chariots of Fire*: Traditional values...», cit., p. 15). Sin embargo, un contemporáneo de Abrahams en Cambridge, Donald J. Hall, sostiene que fue un amigo común de ambos, Sir Frances Leslie, quien le dio la idea, corriendo él mismo a medianoche y logrando el *récord* (cfr. carta de D. J. Hall a Hudson, 23/3/81, cit.). Este mismo testigo se quejaba igualmente de que la película ofrecía una imagen equivocada de la vida en Cambridge.

²⁰ Concretamente, Montague (el narrador de la historia) aparece llegando con Abrahams a Cambridge, en abierta camaradería. En realidad, Montague estudió en Oxford, no en Cambridge, y fue por tanto un rival deportivo de Abrahams. Sin embargo, tras los acontecimientos de París de 1924, la amistad entre ambos fue estrecha, hasta el punto que Abrahams fue padrino del único hijo de Montague, Andy (cfr. *ibíd.*, p. 97). A la sazón, fue Andy Montague quien ofreció la correspondencia de su padre a Colin Welland.

²¹ Cfr. *ibíd.*, p. 96 y la nota necrológica del *New York Times*, «Jackson Scholz, 89, American Olympian portrayed in Movie», 30/10/86, p. B16. Conviene señalar, no obstante, que Welland pidió permiso a Scholz al menos respecto a estas libertades dramáticas ofreciendo, a nuestro juicio, una adecuada explicación: «Como corredor entenderá (...) el hecho de que, en el guión, he tenido que hacerle decir o hacer cosas que usted nunca hizo o dijo. Es una cuestión de equilibrio. Esta es una película sobre corredores británicos en una época en la que el espíritu olímpico estaba vivo y coleando. Pero quiero mostrar también que esta llama ardía igualmente en los yanquis, a pesar de la presión creciente de los entre-

Por último, cabe destacar que, si bien la película adopta un lógico triunfalismo en su resolución final, las gestas de los atletas británicos se vieron un tanto eclipsadas por quienes fueron realmente las figuras estelares de los Juegos Olímpicos de 1924, el finlandés Paavro Nurmi, ganador de 5 medallas de oro en atletismo, y el americano Johnny Weissmuller, con el mismo palmares en natación²². Junto a ello, el filme se esfuerza en presentar un ambiente olímpico depurado donde privan valores como la deportividad y el respeto mutuo; sin embargo, la coyuntura política internacional tuvo más bien un efecto negativo, creando en algún caso tensiones que trascendían el afán de competición²³.

Puede concluirse, por tanto, que en el caso de *Carros de fuego* las licencias dramáticas tienen suficiente entidad como para plantearse la licitud de presentar con insistencia este filme como «una historia real». A este respecto, escribe Ed Carter:

Al «revisar» la historia, Puttnam (productor), Welland (guionista) y Hudson (director) han creado un filme mítico más que histórico. Ningun-

nadores. De modo que he tenido que usarle principalmente a usted y a Charlie Paddock como portavoces de toda la juventud americana del momento. Por ejemplo, la entrega de la nota a Liddell justo antes de la final de los 400 metros realmente ocurrió, pero en la película he reservado ese honor para Jackson Scholz, para que nos sintamos involucrados a través de *usted*» (carta de Welland a Scholz, 26/2/80, en CEDP-BFI/Chariots/c. 14, it. 65). En efecto, fue uno de los entrenadores quien le entregó esa nota —«A aquél que me honre, Yo también le honraré» (cfr. «1924: Events leading up...», notas cronológicas de Colin Welland, cit.).

²² Desde el punto de vista británico, se justifica con creces esta postura triunfalista. Así, el presidente del equipo olímpico de Gran Bretaña, A. B. George, había declarado poco antes de partir hacia París: «Estoy bastante satisfecho de que éste sea el mejor equipo olímpico de atletismo que Gran Bretaña ha tenido nunca, y creo que tenemos la oportunidad de conseguir tres o cuatro medallas» (ibíd.). Y, en efecto, así fue. Abrahams se convirtió con su victoria en el primer británico y europeo que obtenía el oro en su categoría, aunque «no hubo ceremonia triunfal, ni himno, ni entrega de medallas. La medalla de oro de Harold llegó por correo dos o tres días después del acontecimiento» (WATMAN, M., «The Legendary Harold Abrahams», cit., p. 20). Por su parte, Liddell obtuvo medalla en los 400 metros y batió en récord del mundo, si bien renunció a participar en otras categorías como la carrera de relevos por coincidir también en domingo. Lowe alcanzó el oro en los 800, pero Stallard, que también había alcanzado esa final, no pudo alzarse con ninguna medalla. Montague, por último, quedó sexto en la carrera de obstáculos.

²³ Así lo pone de manifiesto, entre otros, el citado artículo de *Jump Cut*, donde Ed CARTER apunta: «Las olimpiadas de París de *Carros de fuego* parecen excesivamente tranquilas en comparación con la calamidad que fue en realidad. Las tensiones internacionales ocasionaron de que la competición fuera un desastre, y que los equipos extranjeros fueron abucheados por los seguidores franceses» (*Chariots of Fire: Traditional values...*, cit., p. 15).

no de los personajes parece auténticamente real, sino más bien una idealización o un arquetipo. Tanto el cuidado detalle como la ambientación añaden autenticidad histórica y, como esa época está a años luz de la nuestra, proporcionan a *Carros de fuego* una sensación de leyenda²⁴.

Y concluye:

Carros de fuego no es un documental y no debe ser tratado como tal. Su distorsión de la historia difícilmente provocará revueltas en las calles. Pero su retrato reaccionario de la belleza de la elite colonial británica consigue gran parte de su apoyo gracias a la garantía de veracidad que el propio filme hace, lo que le otorga mayor autenticidad y, por tanto, mayor poder²⁵.

Aunque Carter realice estas apreciaciones desde una postura crítica, resultan a nuestro juicio no sólo acertadas, sino reveladoras también de la intención del equipo creativo. En efecto, la película idealiza —y mitifica— unos personajes y unos acontecimientos. Sin embargo, al actuar de este modo, no hace sino apoyarse en una realidad previa, en cuanto que Abrahams y Liddell eran considerados héroes nacionales en sus respectivos ámbitos y pronto se convirtieron en figuras legendarias²⁶. Por otra parte, como Carter indica, esta apelación a la autenticidad histórica otorga al filme una singular potencia para lograr una mayor participación afectiva del público. Es ésta, precisamente, la razón que justifica el uso de licencias dramáticas, como explica el mismo Colin Welland:

Las películas son películas y deben tanto informar como entretener, de modo que deben contener sucesos, conflictos y, lo más importante de todo, una oportunidad real de que el público se sienta involucrado emocionalmente con los personajes²⁷.

²⁴ CARTER, E., «Traditional values/false history», cit., p. 15.

²⁵ *Ibíd.*, p. 16.

²⁶ Abrahams, gozaba de esta fama ya en vida (cfr. por ejemplo, WATMAN, M., «The Legendary Harold Abrahams», cit., p. 21). Sin embargo, en el caso de Liddell, su popularidad era enorme en Escocia como «puede desprenderse del hecho de que el día de julio de 1925 en que partía de Edimburgo hacia China, las calles que atravesaba estaba repletas de gente vitoreando a ambos lados, deseosa de otorgar a su héroe deportivo una memorable despedida» (KEDDIE, J. W., «Eric Liddell story...», cit., p. 24).

²⁷ Carta de Colin Welland a Jackson Scholz, cit. En este mismo sentido, Hugh Hudson explicaba a Jennie Sommersville (hermana de Eric Liddell) las razones por las cuales deseaba introducir un cierto conflicto en las relaciones familiares: «Haremos muchos de los cambios que sugirió (...). Sin embargo, nos gustaría mantener la preocupación que la fami-

Finalmente, conviene señalar que, pese a las libertades históricas que *Carros de fuego* se permite, la película contó con la aprobación de las partes implicadas, como es el caso de los parientes más cercanos de Abrahams y Liddell. En este sentido, afirmaba Puttnam respondiendo a una carta de felicitación:

Creo que el hecho de que la película haya recibido elogios de personas como usted, Lord Killanin y Monique Berlioux (miembros del Comité Olímpico Internacional) es, después de la aprobación de los familiares de Liddell y Abrahams, la mayor fuente de satisfacción para mí y para quienes hemos trabajado en el filme²⁸.

3.2. *Los gritos del silencio*

A finales de octubre de 1979, el semanario *Newsweek* publicó un breve artículo acerca de un feliz reencuentro que había tenido lugar en el campo de refugiados de Surin, al sudeste de Tailandia²⁹. Tras una desesperada búsqueda de más de cuatro años, el periodista de *The New York Times*, Sydney Schanberg, ganador del premio Pulitzer en 1976 por su cobertura de la guerra de Camboya, hallaba sano y salvo al que fuera su guía e intérprete en aquel país, Dith Pran. Pran había salvado la vida de Schanberg cuando las tropas del Khmer Rojo entraron en Phnom Penh, en abril de 1975. Sin embargo, el periodista del *Times* no pudo evitar que su colega camboyano fuera enviado a un campo de exterminio. Pran sobrevivió milagrosamente durante el prolongado cautiverio y pudo al fin escapar y cruzar la frontera tailandesa.

En cuanto Puttnam leyó esta historia, se puso en contacto con Schanberg para comprarle los derechos y encargó el guión a Bruce Ro-

lia experimenta respecto a las actividades atléticas de Eric, porque creemos que otorga una mayor fuerza a su empresa y facilita una emotiva reunión familiar al final de la historia» (carta de Hudson a Jennie Sommersville, 21/3/80, en CEDP-BFI/Chariots/c. 3, it. 17).

²⁸ Carta de Puttnam a Michael O'Hara, vicepresidente de Comunicación del Comité Organizador de las Olimpiadas de Los Angeles 1984, 29/4/82, en CEDP-BFI/Chariots/c. 9, its. 47-50. En efecto, así fue. De un lado, Anthony Abrahams reconocía en una carta: «Entiendo que, en orden a hacer la película aceptable para el gran público, deban existir inexactitudes, que, por otra parte, aquellas personas cercanas a los personajes retratados rápidamente descubrirán» (carta de Anthony Abrahams a Puttnam, 7/4/81, cit.). Y la hermana de Liddell, tras ver la película, señaló que si bien le presenta a ella de una manera un tanto sombría, captaba bien su espíritu (cfr. *People*, «Britain's 1924 Olympic Champs...», cit., p. 95).

²⁹ Cfr. SCHARDT, Arlie & David HATCHER, «A Timesman escapes "true hell"», *Newsweek*, 22/10/79, p. 63.

binson. Éste reflejó con gran fidelidad la historia que Schanberg había publicado en el *New York Times*³⁰. El guión arrancaba con el recuerdo de Schanberg de su llegada a Camboya, en 1972, como corresponsal de guerra y su primer encuentro con Dith Pran. Camboya se hallaba sumida en el más profundo caos, azotada por la guerra civil entre el ejército gubernamental de Lon Nol —a quien Estados Unidos apoyaba— y las tropas revolucionarias comunistas, conocidas como el Khmer Rojo. A esto se añadía el vecino conflicto del Vietnam. Días antes de la caída de Phnom Penh en manos del Khmer Rojo, las fuerzas militares y diplomáticas americanas abandonaron el país, al igual que otros muchos camboyanos leales al régimen de Lon Nol. Schanberg decidió quedarse para seguir cubriendo informativamente los acontecimientos, aun a riesgo de su vida. Pran siguió su ejemplo, una vez que su mujer e hijos fueron evacuados. Cuando la capital camboyanca cayó en manos rebeldes en abril de 1975, Schanberg y otros periodistas occidentales estuvieron a punto de ser fusilados, confundidos con espías americanos. La oportuna intervención de Pran salvó sus vidas. Sin embargo, días después, mientras se encontraban refugiados en la embajada francesa, Schanberg nada pudo hacer para evitar que Pran fuera enviado —junto al resto de camboyanos— hacia el interior del país, desde donde llegaban rumores de las crueles matanzas que el Khmer Rojo llevaba a cabo entre la población civil. Obligado finalmente a abandonar Camboya, Schanberg regresó a Estados Unidos. Mientras se ocupaba de la familia de Pran, emprendió la búsqueda desesperada de su amigo, azuzado por remordimientos de conciencia. Pran sobrevivió durante más de dos años en un campo de exterminio, en condiciones infrahumanas, sometido a continuas torturas y vejaciones. Cuando las tropas vietnamitas invadieron finalmente Camboya, Pran huyó hacia Tailandia y alcanzó la frontera. Cuando Schanberg se enteró de la noticia, acudió allí para recogerle. Ambos volvían a verse al cabo de cuatro años.

Cabe afirmar que, entre todas las producciones de Puttnam, *Los gritos del silencio* es sin duda la película que recrea de un modo más fidedigno los acontecimientos históricos sobre los que versa o, más precisamente, la descripción de esos hechos según el relato de sus protagonistas, Sydney Schanberg y Dith Pran. En este sentido, aunque podría compararse la realidad histórica con el relato recogido en este artículo, puede aceptarse que Schanberg y Pran, en cuanto periodistas, se esforzaron por transmitir una versión objetiva de los acontecimien-

³⁰ SCHANBERG, Sydney, «The Death and Life of Dith Pran», *The New York Times Magazine*, 20 enero 1980, pp. 15-29.

tos. Por otra parte, como ha sido relatado en la primera parte, tanto Robinson como Puttnam y Joffé acudieron a otras fuentes de información directas, en su mayor parte refugiados camboyanos y diplomáticos que vivieron la caída de Phnom Penh en manos del Khmer Rojo en abril de 1975³¹.

Desde este punto de vista, puede afirmarse que la sujeción del filme a la verdad histórica es consecuencia tanto de la voluntad de Schanberg como de la del propio equipo creativo. Es Schanberg quien, a este respecto, enumera:

Los tres puntos en los que insistí durante la primera discusión sobre esta película fueron que tenía que ser sobre camboyanos de carne y hueso; que tenía que contar la historia de Camboya; y que debía retratarme de un modo honesto, no como un santo de pastaflores, porque yo era una persona con imperfecciones, que tuvo aciertos y errores y trató de pechar con las consecuencias después³².

Y explica asimismo:

Cada vez que me reunía con alguien relacionado con este proyecto, en cada fase, me quedaba impresionado de su seriedad; y también de lo

³¹ Resulta conveniente explicar esta matización, dado que han surgido voces que han denunciado la falsedad de algunos hechos descritos tanto en el artículo de Schanberg como en el filme. Tal es el caso, por ejemplo de Denis R. Cameron, reportero gráfico que cubrió la guerra de Camboya, y quien públicamente criticó la actitud de Schanberg, aunque sus apreciaciones han sido contundentemente refutadas (así se aprecia en una carta de Cameron a Puttnam, 11/6/83, y en la respuesta de los abogados de Schanberg y Pran, ambas en CEDP-BFI/Fields/c. 16, it. 83). Por otra parte, el líder republicano norteamericano Patrick J. Buchanan, criticó en un artículo de prensa las tesis defendidas en el filme acerca de las responsabilidades políticas y militares del gobierno americano en el conflicto de Camboya (BUCHANAN, P. J., «*Killing Fields* message absurd», *Salt Lake Tribune*, 6/2/85). Por lo que respecta al trabajo de documentación de Puttnam, Robinson y Joffé, cfr. notas 186 y 221 del capítulo II, además del artículo de Elizabeth BECKER, «The war, as it was: reliving Cambodia's nightmare in the film *The Killing Fields*», *The Washington Post*, 13/1/85, pp. L1-L2. Como se recoge un poco más adelante, abundan más las opiniones que respaldan la veracidad del filme.

³² WADLER, Joyce, «Odyssey out of *The Killing Fields*», *The Washington Post*, 4/2/85, p. B6. En otra entrevista, ampliaba esta respuesta: «Quería una película que mostrara camboyanos auténticos, no figuras de palo, como esas que pueden verse en las películas del Vietnam. Quería ver asiáticos perfectamente desarrollados. Y eso significa retratarme con defectos y errores, cargando a tuestas con esos errores, porque así me veo (...). Pienso que sin un retrato honesto, la película hubiera sido engañosa» (LEYDON, J., «*Killing Fields* atones for Schanberg's sins», *The Houston Post* (Texas) 27 enero 1985 (RAFTV, NewsBank, Inc.), 1985, mm. FTV-77:D7).

comprometidos que estaban, de lo meticulosos que eran con los hechos y con la historia, y del cuidado con que iban recabando información³³.

Esta decisión de reflejar la realidad de los hechos no exime a la película de permitirse ciertas licencias dramáticas, si bien no alcanzan el grado de *Carros de fuego*. En lo que respecta a la caracterización de los personajes, por ejemplo, el filme adopta una cierta ambigüedad en la relación que mantienen Schanberg y Pran. En efecto, el carácter enérgico y autoritario de Schanberg contrasta con la docilidad y obediencia que Pran muestra en todo momento, de modo que cabe entenderse la colaboración entre ambos como una relación servil antes que profesional o amistosa. Por otro lado, a la luz de los posteriores acontecimientos, parece claro que entre ambos existen unos lazos de amistad particularmente fuertes —y, en cuanto tal, difíciles de explicar— que perduran y se fortalecen a lo largo de los años de separación. En este sentido, ambos personajes presentan complejas facetas de su personalidad: en el caso de Schanberg, el creciente sentimiento de remordimiento y culpa; en el caso de Pran, su actitud reverencial, que parece abocarle a un aciago destino. Sin embargo, en opinión de Schanberg, esta caracterización no se ajusta a la realidad, en cuanto presenta una visión unidimensional que obedece sólo a razones dramáticas. A este respecto, afirma:

Donde la divergencia entre lo real y lo fílmico llega a ser importante para mí es (...) en lo que se refiere a las verdades internas sobre la profunda relación que nos unía a Pran y a mí, no sólo como colegas, sino también como personas. La película, por ejemplo, no muestra casi nada del lado suave de nuestra relación, cuando dejábamos las órdenes a un lado y éramos sin más un par de amigos (...). Otro ejemplo: en la película, por razones dramáticas y para dar razón de mi sentido de responsabilidad y culpa como superviviente, la decisión de Pran de permanecer conmigo en Phnom Penh (...) no se presenta exactamente como una decisión propia. Por el contrario, parece una consecuencia de su deseo de servirme y agradarme como guía, intérprete y compañero durante los años de la guerra; una consecuencia de verse influido por la suposición de que yo quería que se quedara en la capital y de que, si se marchaba, me dejaría tirado y no se comportaría como un buen periodista. En realidad, tal configuración hubiera hecho de Pran un mero adjunto mío; le hubiera desposeído de su realidad como un hombre que siente y que tomó sus propias decisiones³⁴.

³³ *Ibíd.*

³⁴ SCHANBERG, S., «My life becomes reel life», *Vogue*, diciembre 1984, p. 402. Y, para reforzar esta idea, añade: «Uno de los factores que se esconde detrás de la descripción que

En cuanto a la recreación de los hechos, tampoco el filme altera substancialmente la realidad histórica, si bien, en este caso, muestra su crudeza sólo parcialmente. Ello fue motivado, como ha quedado dicho, por la condescendencia con las autoridades tailandesas, quienes por motivos políticos exigieron la eliminación de ciertas escenas que mostraban la crueldad del Khmer Rojo. En este último sentido, aunque el filme presenta a ráfagas la violencia caprichosa de los guerrilleros comunistas y las condiciones inhumanas de los «campos de exterminio», evita representar dramáticamente la verdadera magnitud del genocidio camboyano —un tercio de la población murió a manos del *Angka*— y apunta tan sólo algunas escenas sugestivas³⁵. Asimismo, en cuestiones

la película hace de Pran como mi servidor, careciendo de la verdadera libertad de elección, es que, en la vida real, durante los años que él se encontraba desaparecido y yo buscaba desesperada e inútilmente noticias suyas provenientes de ese país sellado, yo mismo mantenía esa idea de él para castigarme, para asumir total responsabilidad sobre su decisión de quedarse conmigo (...). El que había sobrevivido padecía una necesidad neurótica de autoculparse. Ya no padezco tal necesidad. La huida de Pran en 1979 no sólo supuso su liberación, sino también la mía; porque con nuestra reunión se puso de manifiesto una verdad más amplia. Parte de esa verdad es que Pran me necesitaba tanto como yo a él en aquellos últimos días; y que su decisión de quedarse fue tomada con independencia de la mía. Otra parte de la misma verdad es que ambos nos atormentamos con la agonía de los camboyanos, nos obsesionamos con el hecho de contar esa historia como periodistas» (ibíd., pp. 402-403). Pran, por su parte, confirma esta opinión (cfr. WADLER, J., «Odyssey out of *The Killing Fields*», cit., p. B6; WILNER, Paul, «Schanberg: The man who lived the movie - Still dreaming of the horror in Cambodia», *Los Angeles Herald Examiner*, 16/11/84, p. 7).

³⁵ Las cifras del genocidio no se conocen con exactitud, pero oscilan entre 1 y 3 millones, de una población total de 7 millones entonces (cfr. HAWK, David, «The Killing of Cambodia», *The New Republic*, 15/11/82, p. 17), siendo las causas mayores el hambre y los campos de exterminio. Hasta tal punto la masacre fue generalizada que se ha llegado a afirmar desde la ONU: «En el caso de la República Democrática de Kampuchea, mejor conocida como Camboya, la violación de los derechos humanos alcanzó tal escala que ha sido considerada como la más grave ocurrida desde el nazismo» (LIBBY, Joan, *Cambodia Witness: Murder by Government 1975-1979*, Amnesty International U.S.A., Nueva York, 1983, p. 3). Así por ejemplo, en la prisión de Tuol-Seng —hoy día convertida en museo— fueron torturadas 15.000 personas, incluyendo mujeres y niños (existen actas diarias de las ejecuciones: el 27 mayo de 1978, el día más sangriento, fueron asesinados 582 camboyanos —cfr. ibíd., p. 4). Cfr. también SHAWCROSS, William, «The Burial of Cambodia», *The New York Review*, 10/5/82, pp. 16-20; HAWK, D., «The Killing of Cambodia», cit., pp. 17-21; ALLMAN, T. D., «Cambodia: Nightmare Journey to a Doubtful Dawn», *Asia*, marzo-abril 1982, pp. 8-15, 52-54. PALLING, Bruce, «The aftermath», en GREENFIELD, F. & N. LOCKE (eds), *The Killing Fields. The Fact Behind the Film*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1984, pp. 113-121.

Por su parte, el filme alude a este genocidio cuando Pran cruza una miasma sembrada de esqueletos, así como en unas pocas escenas anteriores en que observa cómo algunos infelices son llevados fuera para nunca volver. Pese a la dureza de algunas imágenes, la rea-

más secundarias, existieron otro tipo de exigencias procedentes en su mayoría de los embajadores de Estados Unidos y Francia en Camboya cuando estalló el conflicto, quienes buscaban asimismo salvaguardar los respectivos intereses nacionales³⁶.

Saliendo al paso de éstas y otras presiones, Schanberg escribió a Puttnam en los siguientes términos:

En resumen, ¿vamos a recortar el guión para contentar a cada uno que se queje? (...) Camboya es un tema controvertido; yo mismo soy en cierto modo un tema controvertido, por mi trabajo allí y mi trabajo aquí, ahora. Siempre habrá quien proteste. Pero disponerse a contentar a todos por adelantado es arrancar el corazón de la película de cuajo —por no mencionar la exactitud histórica³⁷.

En efecto, se realizaron algunos cambios mínimos en el guión para contar con el apoyo de algunas partes implicadas, si bien ninguna de estas alteraciones comprometía gravemente la realidad histórica ni la integridad del filme. A partir de ahí, la película se filmó tal y como se había previsto, aunque de hecho varias de las supuestas escenas conflictivas fueron desechadas en el montaje, debido sobre todo a la necesidad de reducir la duración final. En este sentido, Puttnam defiende que «ni un sólo fotograma de la película se ha cambiado para satisfacer los requisitos políticos o agrandar al público potencial»³⁸.

Por lo demás, tanto Schanberg como Pran mantienen la veracidad histórica de los acontecimientos retratados en *Los gritos del silencio*, admitidas ciertas licencias dramáticas. Es Schanberg quien a este respecto afirma:

Sé que se han tomado ciertas libertades, quizá un veinte por ciento; pero incluso así, es verdad en su espíritu. No hay nada que no haya sucedido a alguien, en algún momento, en algún lugar de Camboya. du-

lidad supera con creces todo lo imaginable, como se desprende de algunos relatos (cfr. además de los artículos anteriormente citados en esta nota, LIST, Shelly, «Return to *The Killing Fields*», *Los Angeles Times Calendar*, 3/9/89, pp. 17-21; y, en especial, el libro de Haing S. NGOR, *A Cambodian Odyssey*, Macmillan Publishing Co., Nueva York, 1987).

³⁶ Cfr. carta de Puttnam a Robinson, 7/6/83, CEDP-BFI/Fields/c. 8, it. 99, y memorándum de Puttnam a Joffé, 15/6/83, CEDP-BFI/Fields/c. 5, it. 27. En el caso del embajador francés, no fueron realmente exigencias sino un esfuerzo por reconstruir los hechos del encierro en la embajada de su país con exactitud.

³⁷ Carta de Schanberg a Puttnam, 31/5/83, CEDP-BFI/Fields/c. 8, it. 82.

³⁸ OAKES, Philip, «*The Killing Fields* was meant to be his last film...», *Sunday Express Magazine*, 11 noviembre 1984, p. 64.

rante esos años. Incluso aunque no nos ocurriera exactamente de esa forma ni a Pran ni a mí³⁹.

En efecto, por razones dramáticas y narrativas, la película condensa a veces en un escenario sucesos que ocurrieron en momentos o lugares diferentes; en otros casos, realiza un gran esfuerzo de síntesis temporal, como ocurre con la trayectoria de Schanberg y Pran desde su separación hasta que vuelven a reunirse de nuevo⁴⁰. Con todo, Schanberg concluye:

Aunque se hayan tomado algunas licencias dramáticas, no son gran cosa. *Los gritos del silencio* representa verdaderamente mi historia y la de Pran, tal y como ocurrió. Es un filme veraz. Aunque no se trate de un documental (...), lo que Roland ha recreado es una verdad emocional auténtica⁴¹.

³⁹ LEYDON, J., «*Killing Fields* atones for Schanberg's sins», cit., m. 77:D7. Cfr. también WADLER, J., «Odyssey out of *The Killing Fields*», cit., p. B6; FREEMAN, Sandy, «The Freeman Report», 2/1/84, *Radio TV Reports, Inc.*, Nueva York (transcripción de una entrevista para la CNN).

⁴⁰ Parte de ese 20% al que alude Schanberg puede observarse al comparar su artículo originario con la película. Así, la decisión de Pran de quedarse no sucedió de un modo tan dramático como el filme presenta (cfr. SCHANBERG, S. H., «The Death and Life of Dith Pran», cit., p. 19). Durante el relato del arresto en el que Pran les salva la vida no se menciona que presenciaran ejecuciones (ibíd., p. 21). Por otro lado, no fue la fotografía velada la causa por la que no resultó la falsificación del pasaporte, sino por que se vio que no iba a funcionar y prefirieron no arriesgarse (ibíd., p. 23). Asimismo, cuando el embajador francés se despidió del primer ministro camboyano, Sirac Matak, haciendo una reverencia al estilo oriental —escena que el filme recoge— un guerrillero Khmer le golpeó con una culata en el estómago (cfr. n. 8 del memorándum de Puttnam a Joffé, 15/6/83, CEDP-BFI/Fields/c. 5, it. 27). De otro lado, no hubo segregación racial durante el encierro en la embajada francesa, sino que los refugiados se distribuyeron por profesiones (ibíd. n. 12).

En cuanto a la segunda parte del filme, cabe señalar las siguientes libertades dramáticas: Durante su cautiverio, Pran estuvo a punto de ser ejecutado una vez que fue descubierto robando un puñado de arroz, no bebiendo sangre de búfalo. Ciertamente, fue salvado por uno de los líderes del Khmer Rojo sin razón alguna (aunque la película identifica al salvador con el muchacho a quien anteriormente Pran había entregado una estrella de «Mercedes»). Siguiendo la costumbre budista, en atención a esta gracia del cielo, Pran se rapó la cabeza (cfr. SCHANBERG, S. H., «The Death and Life of Dith Pran», cit., p. 25). Tras la liberación norvietnamita, Pran acudió primero a su ciudad natal, Siem Reap. Allí descubre la muerte de muchos de sus familiares, así como uno de tantos cementerios masivos (ibíd., p. 27). En una primera instancia, Pran comenzó a trabajar como funcionario para el nuevo régimen de ocupación, gracias a su dominio del inglés y francés; sin embargo, decidió huir a Tailandia cuando comenzó a levantar sospechas por haber trabajado para los americanos (ibíd., p. 27). En lo que respecta a Schanberg, gran parte de la historia de su búsqueda desde Nueva York, aunque filmada, no sobrevivió al montaje final.

⁴¹ SAMMON, Paul, «Chris Menges and *The Killing Fields*», *American Cinematographer*, v. 66, abril 1985p. 69. Y en otro lugar, recogiendo también el parecer de Pran, insiste: «Estamos muy orgullosos [de la película], porque respeta fielmente los hechos (...) Retrata con

Cabe añadir que esta opinión es compartida por otros periodistas que cubrieron la guerra de Camboya⁴², así como por algunos autores para quien *Los gritos del silencio*, «una horripilante recreación del sufrimiento de la población civil durante la fase camboyana de la guerra [del Vietnam], es espléndida como película, por propio derecho, y como pieza histórica»⁴³.

3.3. *La misión*

El guión de *La misión* recorrió un largo camino hasta convertirse en la siguiente película de Puttnam. En 1978 Puttnam había conocido en Los Angeles a un productor italiano, Fernando Ghia, quien buscaba financiación para producir una historia nada convencional. Se trataba de un drama histórico de resonancias épicas, ambientado en las reducciones jesuitas del Paraguay, a mediados del siglo XVIII, y con el significativo título de *La misión*. Ghia se había inspirado en dos fuentes distintas: por un lado, una pieza teatral titulada *Das Helige Experiment*, escrita en 1943 por el dramaturgo austríaco Fritz Hochwälder y estrenada en Broadway diez años más tarde bajo el título *The Holy Experiment* (o *The Strong Are Lonely*, como en otros casos se conoce)⁴⁴; por

gran viveza el sufrimiento de los camboyanos y la lucha de Pran, como cada hombre de su pueblo, por sobrevivir. También me retrata a mí como una persona real, con defectos y todo (...). La historia que esta película recoge — la explotación de un pueblo, la destrucción de su cultura — es más importante que el propio deseo fantasioso de aparecer como alguien heroico y perfecto» (SCHANBERG, S. H., «The Death and Life of Dith Pran», Viking Penguin Books, Nueva York, 1985, p. 74).

⁴² Jon Swain, interpretado en el filme por Julian Sands, afirma por ejemplo: «Para mí, personalmente, *Los gritos del silencio* representa algo de gran importancia: la oportunidad de reconocer lo que fue un verdadero acto de valor de un camboyano en particular (...). Debo mi vida a Dith Pran, el intérprete de Sydney Schanberg: el cómo nos salvó de una ejecución inminente está contado con todo detalle y sin defecto en esta película» (YULE, Andrew, *Enigma: David Puttnam, The Story So Far*, Mainstream, Edimburgo, 1988, p. 247). Y Elizabeth Becker, que conoció a Schanberg y Pran durante el conflicto camboyano, opina: «Por primera vez, hay una película que recoge la guerra en Indochina (...). Es un milagro que el productor David Puttnam y el director Roland Joffé recrearan así la viveza de la guerra. Nada de las extralimitadas abstracciones de *Apocalypsis Now* y *El cazador*; nada de sensacionalismo tampoco; sino una mirada precisa, y por tanto más conmovedora, del horrible precio de la guerra. Y todo cierto, en su mayoría» (BECKER, E., «The war, as it was...», cit., p. L1).

⁴³ McDONALD FRASER, George, *The Hollywood History of the World*, Ballantine Books, Nueva York, 1988, p. 245.

⁴⁴ Este drama teatral se situaba en el mismo contexto histórico y temático que *La misión*, y adoptaba la forma de un drama judicial en el que, llevados de intereses políticos, se

otro, un extenso reportaje sobre los jesuitas en la revista *Time*, que incluía un epígrafe histórico sobre las *reducciones*, término con el que se denominaban las misiones que los jesuitas implantaron en Sudamérica. Ghia encargó el guión al conocido dramaturgo inglés Robert Bolt y a mediados de 1975 tenía ya un primer borrador. Sin embargo, Ghia no consiguió financiar el proyecto y quedaría paralizado hasta mediados de los años 80. Por esas fechas, Puttnam y Ghia volvieron a encontrarse en Inglaterra, y esta vez decidieron unir fuerzas para sacar adelante *La misión*.

El guión de Bolt recogía la historia de dos hombres cuyos destinos iban a unirse de un modo trágico. Uno de ellos, Rodrigo de Mendoza, aguerrido militar y traficante de esclavos, mata en duelo a su hermano Felipe tras descubrir que es a él a quien en realidad su amante quiere. Atenazado por el remordimiento de culpa, queda sumido en una profunda depresión de la que le saca un sacerdote jesuita, el Padre Gabriel, quien le invita a unirse a él en la labor misionera que lleva a cabo entre los guaraníes. Mendoza aceptará esta invitación como penitencia, aunque más tarde decide abandonar las armas e ingresar en la orden jesuita. La vida aflora momentáneamente en las reducciones jesuíticas, donde los indios son instruidos en la religión y en la cultura. Sin embargo, el reajuste territorial al que España y Portugal se comprometen mediante el Tratado de Madrid (1750), obliga al soberano español a ceder a los portugueses un territorio que incluye siete misiones jesuíticas. Surge entonces la disputa acerca del futuro de los guaraníes. Mientras que la corona española protege a los indígenas, los portugueses permiten el comercio de esclavos. El Papa envía a un cardenal, de nombre Altamirano, para que se persone en el lugar y tome una decisión al respecto. Pese a quedar gratamente impresionado por la labor que los jesuitas llevan a cabo en las reducciones, el cardenal cederá ante las presiones políticas y ordena a los jesuitas que abandonen las misiones. Estalla entonces el conflicto interno entre los misioneros, que deben elegir entre la obediencia religiosa o la permanencia con los indígenas. Tanto el Padre Gabriel como Mendoza deciden esto último, pero mientras el primero adopta una actitud de resistencia pasiva, Mendoza retoma las armas. Uno y otro morirán en un desigual enfrentamiento contra las tropas portuguesas, saldado con una masacre indígena. Apenas sobrevi-

condena la labor misionera comunal que los jesuitas desempeñaban en Sudamérica. De hecho, las estrechas similitudes entre la obra de Holchwälder y el guión de *La misión*, escrito por Robert Bolt, llegarían a proyectar la sospecha de plagio, si bien el hecho no tuvo mayores consecuencias.

ve un puñado de niños guaraníes, que huyen selva adentro llevando consigo lo que han aprendido.

En lo que respecta a esta película, como se ha apuntado, el equilibrio entre realidad histórica y ficción se desarrolla de un modo aún más genérico que en los anteriores filmes. En este sentido, cabe distinguir entre los personajes y los acontecimientos. Así, mientras los protagonistas de la historia fílmica son en su mayoría ficticios —aunque en algún caso estén inspirados en personajes reales—, el contexto histórico en que estas historias se desenvuelven, en cambio, sí guarda una referencia clara con la realidad. Por ello, la película apela desde el inicio a la veracidad histórica y abre con un rótulo que reza: «Los sucesos históricos representados en esta historia son verdaderos, y ocurrieron en torno a las tierras limítrofes de Argentina, Paraguay y Brasil en el año 1750».

En efecto, tal y como el filme refleja, fueron los jesuitas quienes, desde finales del siglo XVI, llevaron a cabo la tarea de evangelización y colonización de la extensa región conocida como Río de la Plata, que incluía las actuales Uruguay y Paraguay, así como amplias porciones del norte de Argentina y el sur de Brasil. Entre las tribus indígenas que poblaban aquellas zona se encontraban los guaraníes, pueblo guerrero, nómada y agrícola. Debieron transcurrir varias décadas antes de que los jesuitas se ganaran su confianza, llegando en algún caso a sufrir el martirio⁴⁵. La aceptación generalizada de los misioneros dio lugar al establecimiento de las primeras «reducciones» —nombre con que se conocen las misiones jesuíticas—, donde los miembros de la Compañía de Jesús organizaron un sistema de vida cívica y comunitaria que pronto prosperó por todo el territorio, llegando a ser consideradas como la plasmación del ideal utópico⁴⁶.

⁴⁵ Aunque, según apunta Daniel BERRIGAN, S. J. en su libro sobre *La misión*, no consta que ningún jesuita muriera del modo en que la película refleja (cfr. *The Mission: A Film Journal*, Harper & Row Publishers, San Francisco, 1986, p. 112).

⁴⁶ Cfr. FERNÁNDEZ HEREDERO, Beatriz. *La utopía de América*, Anthropos, Barcelona, 1992, pp. 424-443. Esta obra ofrece una precisa síntesis histórica acerca del trabajo de los jesuitas en el Río de la Plata. Especialmente interesante resulta el capítulo III, «Un experimento utópico: las reducciones del Paraguay», pp. 243-431.

Los jesuitas llegaron a Paraguay en 1585, apenas 50 años después de la fundación de la Orden. La primera de las reducciones guaraníes fue la de Loreto, construida en 1610 en el margen oriental del río Paraná, hacia el sur. A partir de entonces florecieron por doquier, llegando a superar la treintena a lo largo de los ríos Paraná, Uruguay y Tebycuari. Por otra parte, las reducciones mostraron desde su inicio una ambigüedad político-religiosa notable, en cuanto que respondían a esta doble finalidad: por un lado, servir como instrumento de colonización de un territorio poco civilizado y, por tanto, actuar como avanzadilla frente al

No corresponde aquí realizar un extenso estudio histórico-político de estas creaciones distintivas de la Provincia Guaraní, pero a la luz del conflicto que *La misión* presenta, sí conviene tener en cuenta algunas consideraciones históricas. En la película, la crisis dramática estalla en el momento en que Gabriel y Mendoza tienen conocimiento del acuerdo hispano-luso sobre reordenación de fronteras, mediante el cual el territorio donde se encuentran sus misiones pasa a depender de la Corona portuguesa, de modo que deben abandonarlas. Con el fin de asegurar una ejecución pacífica de este tratado, la Santa Sede envía a un cardenal llamado Altamirano quien, como representante de la máxima autoridad de la Iglesia, debe dirimir acerca del futuro de las reducciones. A través de su relación de los sucesos, asistimos al drama que se abría ante los guaraníes, quienes debían optar entre abandonar tierras y posesiones para asentarse en otros lugares o quedar bajo la dominación portuguesa. La primera alternativa suponía renunciar a su asentamiento ancestral y a la prosperidad de vida alcanzada en las misiones; la segunda, significaba arriesgarse a la esclavitud.

Puede afirmarse que tal sucesión de acontecimientos tuvo lugar realmente, aunque, en aras de la representación dramática, la película los recoja permitiéndose amplias libertades históricas. Así, el reajuste territorial corresponde en efecto al Tratado de Límites con Portugal, firmado en Madrid el 13 de enero de 1750, mediante el cual parte de los territorios españoles de aquella región fueron transferidos a Portugal a cambio de otros dominios. Sin embargo, no quedan suficientemente explicados los motivos políticos que llevaron tanto a la firma de

afán colonizador portugués; de otro, propagar la evangelización de los pueblos indígenas. De igual manera, en el ámbito de las reducciones, los jesuitas poseían una autoridad que incluía también competencias civiles.

Las reducciones proporcionaron a los indios una vida sedentaria y comunitaria, apoyándose en el carácter fuertemente colectivista de la sociedad guaraní. Aunque económicamente no poseían materia prima comparable a los metales preciosos de otras tierras, la organización del trabajo que los jesuitas impusieron convirtieron las reducciones en auténticas empresas, estableciéndose un curioso modelo de estado «internamente comunista y externamente capitalista» (cfr. *ibíd.*, p. 356).

En cuanto al carácter utópico de las reducciones, cabe afirmar con esta misma autora que toda «la empresa de América es, en gran parte, una empresa utópico-misionera, preocupada por civilizar y cristianizar a los indígenas» (*ibíd.*, p. 439). Sin embargo, a diferencia de otro tipo de misiones, este carácter se acentúa en las misiones jesuíticas, en cuanto que «más que a extraer riquezas, la colonización iba allí a dar todo lo bueno que poseía» (*ibíd.*, p. 440). Por otra parte, también para los guaraníes «las reducciones eran auténticas utopías, donde podían llevar una vida tranquila y libre de las preocupaciones más primarias (...), por lo que, dentro de la misma mitología guaraní, las reducciones jugaron el papel de la Tierra Sin Mal que profetizaban los *pajés* (líderes religiosos)» (*ibíd.*, 441-442).

este acuerdo como a su tajante ejecución⁴⁷. De igual manera —y esta es posiblemente la mayor licencia dramática—, la Santa Sede no envió ningún delegado para solventar el conflicto. Fue la propia Compañía de Jesús quien envió a un miembro de su Orden, un jesuita andaluz de nombre Altamirano, con el fin de asegurar el cumplimiento del Tratado y evitar mayores perjuicios para la Orden, ya de por sí bastante envidiada por los poderes civiles y eclesiásticos. Tanto los hechos que rodearon su visita como la gestión diplomática que llevó a cabo distan bastante de lo que el filme presenta⁴⁸. Sin embargo, cabe apuntar que,

⁴⁷ Así por ejemplo, la película no menciona ni el nombre de este tratado territorial ni hace referencia al espíritu que lo animaba. El monarca español de entonces, Fernando VI, miembro de la dinastía borbónica tras los últimos Austrias, había contraído matrimonio con la portuguesa Bárbara de Braganza, de modo que su reinado se distinguió por el tono conciliador hacia el país vecino. Siendo uno de los mayores litigios entre ambas potencias el expansionismo colonial en Sudamérica, se buscó una pronta solución, que favorecía a Portugal sobre España. A cambio de una pequeña colonia portuguesa llamada Sacramento, situada en una zona estratégica próxima a la actual Montevideo, España cedió un amplio territorio que se extendía hacia el sudeste del Brasil, ocupando gran parte del llamado Estado Jesuítico de Paraguay. Concretamente, siete misiones situadas en la margen oriental del río Uruguay debían ser desalojadas —las de San Borja, San Nicolás, San Luis, San Lorenzo, San Miguel, San Juan y la del Santo Ángel—, lo que significaba la movilización de más de 20.000 guaraníes (cfr. *ibíd.*, pp. 284 y 374-377).

⁴⁸ El siglo XVIII se distinguió en gran parte de Europa por la intromisión del Estado en los asuntos que afectaban a la vida eclesiástica nacional. Surge así el llamado *regalismo* en España y Portugal, el *galicanismo* en Francia o el *josefinismo* en Austria, que vienen a asemejarse de esta manera al *anglicanismo* de Inglaterra. Concretamente en España, durante el reinado de Fernando VI (1746-1759), tuvo lugar la firma del Concordato de 1753 con la Santa Sede, que suponía el máximo triunfo de las aspiraciones regalistas. De igual manera, en Portugal, el regalismo llegó a su máximo apogeo de la mano del Marqués de Pombal, ministro de José I. Este movimiento se acentuó más si cabe en los territorios de Ultramar, donde los monarcas poseían más facultades y encontraban menos obstáculos para controlar y gobernar la Iglesia. El hecho de que, en América, el Estado hubiese controlado toda la actividad eclesiástica desde el primer momento facilitó la imposición del regalismo, de manera que los clérigos pasaban a ser simples funcionarios del aparato estatal y, por tanto, el Estado se atribuía la potestad de dirimir acerca de los asuntos eclesiásticos. En este sentido, los asuntos eclesiásticos que afectaban a las colonias de Sudamérica eran competencia de la Cámara de Indias (cfr. SÁNCHEZ-BELLA, Ismael, *Iglesia y Estado en la América Española*, EUNSA, Pamplona, 1990; en especial, las pp. 121-160; *Historia General de España y América*, t. XI-1, Rialp, Madrid, 1983, pp. 295-298). De este modo, no parece probable que la Santa Sede, en cuanto tal, enviara ningún representante para decidir acerca del futuro de las misiones, sino que era un asunto a resolver entre los propios jesuitas y la Corona española.

Igualmente la primera mitad del siglo XVIII significó en cierta manera el apogeo de la presencia jesuítica en la vida político-religiosa española. Por primera vez el confesor real pasó a ser un miembro de esta Orden (el Padre Francisco de Rávago y Noriega, con Fernando VI), al igual que el Inquisidor General. Este hecho, junto a la radical obediencia que los jesuitas

mediante este recurso dramático, Bolt reúne en un mismo escenario a los principales partes en conflicto: las autoridades de España y Portugal de un lado; los guaraníes y los jesuitas, de otro; y la autoridad eclesiástica como mediadora⁴⁹.

Junto a ello, el otro acontecimiento digno de resaltar es la trágica resolución de la contienda mediante el enfrentamiento armado entre las tropas hispano-lusas y los guaraníes. En el filme, el ejército desaloja primero la gran misión de San Miguel, que no opone resistencia, y se dirige posteriormente a la misión de San Carlos, situada en el altiplano, más allá de las cataratas de Iguazú. Es en este último reducto donde los guaraníes plantean una defensa armada en la que cuentan con el apoyo de algunos jesuitas. El combate es desigual y las tropas hispano-lusas acaban masacrando a los indios y destruyendo la misión⁵⁰.

En efecto, este choque violento con que la película concluye fusiona dos hechos históricos que tuvieron lugar con escasos meses de diferencia. Por un lado, la batalla de Caybaté (10 de febrero de 1756), don-

profesaban al Papa por encima de otras autoridades, su influencia en la enseñanza y el buen funcionamiento de las reducciones, propició envidias y recelos no sólo por parte de las autoridades civiles sino también de las religiosas. Este fenómeno se mostraba con especial clarividencia con respecto a la labor que los jesuitas desarrollaban entre los indios. Además de centros de acogida y civilización, las reducciones constituían un refugio ante los encomenderos (colonos propietarios de las encomiendas), quienes buscaban servirse de los indios como mano de obra casi esclavizada —al igual que ocurría en otras provincias—. La oposición de los encomenderos trajo consigo la de las autoridades locales, de modo que existía un fuerte clima en contra de los jesuitas (cfr. FERNÁNDEZ, B., *La utopía de América*, cit., pp. 297-299).

Tras la firma del Tratado de Límites, el General de la Compañía de Jesús, el Padre Ignacio Visconti, envió al Padre Altamirano, comisario de las provincias del Perú, Paraguay y Quito para que transmitiera a los misioneros la orden de abandonar las reducciones. Sin embargo, Altamirano encontró la oposición de los guaraníes y, con ellos, la de algunos jesuitas. De hecho, cuando llegó a la reducción de Santo Tomé en septiembre de 1752, fue amenazado de muerte por los indios y debió huir a Buenos Aires (cfr. *ibíd.*, pp. 377-378). Otros autores añaden que Altamirano, lejos de hacer gala de un cierto tacto diplomático, poseía un carácter despótico y poco hábil (cfr. PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., «*La misión*», *Cine para leer 1986*, Equipo Reseña, Mensajero, Bilbao, 1987, p. 222).

⁴⁹ A este respecto, existe un anacronismo importante en una de las conversaciones entre Altamirano y Hontar, cuando este propone: «Hablemos de las misiones. Supongo que no surgirán diferencias políticas entre el Vaticano, España y Portugal...». Como se sabe, el Estado Vaticano surgió en el siglo siguiente.

⁵⁰ En el filme resulta confusa la nacionalidad del ejército, aunque se percibe la distinta indumentaria de los dos oficiales que dirigen la operación (uno por tierra y otro por el río). En el reparto artístico, efectivamente, aparecen los papeles del comandante español (Rafael Camerano) y del comandante portugués (Carlos Duplat). Sin embargo, en la conversación que mantienen Altamirano, Cabeza y Hontar tras la batalla, es Cabeza quien se atribuye la responsabilidad.

de perecieron cerca de 1.500 indios; y, por otro, la entrada del ejército hispano-portugués en la reducción de San Miguel (17 de mayo de 1756), reducida a cenizas por los propios indios que habían permanecido insurrectos, animados por el jesuita Lorenzo Balda. No consta que murieran jesuitas en esos enfrentamientos, aunque sí parece cierto que instigaran a los guaraníes a combatir y, en algún caso, empuñaran las armas. Esta última acción contundente puso fin a tres años de enfrentamientos aislados con las tribus indígenas rebeldes conocidos como la Guerra Guaraní (1753-56)⁵¹.

En cuanto a la descripción de la vida en las reducciones, la película ofrece una visión bastante parcial, centrada casi exclusivamente en la educación musical y en la fabricación y uso de instrumentos. De igual manera, hace referencia al régimen de propiedad comunitaria, pero no alude ni a su origen etnográfico ni a la estructura y gestión empresariales que lo hacían posible⁵².

Finalmente, en lo que se refiere a los personajes, hemos aludido ya a la diferente caracterización de Altamirano y al carácter ficticio de Mendoza, Gabriel, Cabeza y Hontar. En el caso de los dos primeros,

⁵¹ La duración de esta guerra da indicios acerca de la enorme resistencia que ofrecieron los guaraníes, y que el filme no refleja. En efecto, con anterioridad a la batalla de Caybaté fueron frecuentes las escaramuzas y enfrentamientos en los cuales los indios salieron victoriosos. Ha de hacerse constar que, a causa de los continuos asaltos de los *paulistas* o *bandeirantes* (colonos portugueses habitantes de Sao Paulo de Piratininga), las reducciones poseían armas y municiones que los jesuitas se encargaban de custodiar. Asimismo, los guaraníes recibían instrucción militar y organizaban su propia defensa, de modo que cuando llegó la insurrección fueron capaces de constituir un ejército hasta cierto punto sofisticado (cfr. FERNÁNDEZ, B., *La utopía de América*, cit., pp. 276-282; 327-331; 379-380).

⁵² En efecto, los guaraníes de las reducciones realizaban sobre todo tareas agrícolas y artesanales. Además, como ha quedado dicho, recibían formación religiosa, educación primaria e instrucción militar (cfr. FERNÁNDEZ, B., *La utopía de América*, cit., pp. 337-354). En cuanto a la economía, la propiedad y los bienes, los jesuitas no hicieron sino aprovechar el régimen comunitario que los guaraníes ya poseían, y llevaron a cabo una organización del trabajo y una estructura empresarial que asegurara un óptimo rendimiento. Por tanto, el sistema económico de las reducciones era «un régimen igualitario y unitario que buscaba, por una política común, asegurar la subsistencia de todos y cada uno de los neófitos, los cuales aportaban su trabajo para sostenimiento del pueblo» (ibíd., p. 356).

Por otra parte, en la llamada misión de San Miguel —la primera de las que Altamirano visita—, aparece un jesuita o novicio de raza guaraní, cuando en los 158 años que duraron las misiones no se permitió que ningún indio fuera ordenado debido a la ausencia de seminaristas y a la dificultad de los guaraníes para vivir el celibato (cfr. ibíd., p. 369; esta misma idea es apoyada por BERRIGAN, D. S. J., *The Mission: A Film Journal*, cit., p. 108). En cuanto a las misiones que aparecen en el filme, adoptan nombres de algunas que existieron realmente. Al contrario de lo que la película muestra, ninguna de ellas estuvo emplazada más allá de las cataratas de Iguazú.

cabe afirmar la existencia de una cierta inspiración con el Padre Lorenzo Balda, jesuita de la misión de San Miguel que permaneció junto a los indios instigando a la sublevación y a la lucha pero sin participar él mismo directamente⁵³.

A la hora de comentar los aspectos históricos, han sido pocos los críticos que han procurado cotejar la realidad histórica y, aún así, han ofrecido datos diversos. Algunos, yendo más allá, han manifestado opiniones opuestas respecto a las libertades históricas que el filme presenta⁵⁴. Saliendo al paso de las críticas negativas, Joffé comenta:

La película hay que tratarla como un poema y no como un libro de historia. En otras palabras, tiene que tener un efecto sobre las personas y tiene que estar contada de una forma totalmente diferente a como ha de hacerlo un libro de historia (...). Un poema en cambio —y a mi juicio también una película— debe encontrar una forma de capturar el espíritu que subyace en los hechos y expresarlo⁵⁵.

Compartiendo esta misma idea, Puttnam contestaba así a una persona que ponía en duda la veracidad histórica de *La misión*:

Por cada carta como la suya, recibo una docena de personas igualmente comprometidas, que piensan que merece la pena contar la historia de los indios sudamericanos y su relación con este singular experi-

⁵³ De este modo, el Padre Balda aunaría por un lado la personalidad de Gabriel, en cuanto decidió permanecer en la misión, y de Mendoza, en cuanto animó a los guaraníes a combatir (cfr. FERNÁNDEZ, B., *La utopía de América*, cit., p. 379).

⁵⁴ Respecto al primer grupo de críticos, cfr. DEMPSEY, Michael, «Light shining in darkness: Roland Joffé on *The Mission*», *FQ*, v. XL, n. 4, verano 1987, p. 2; HEREDERO, Carlos F., «Una visión idealizada del mundo indígena: *La misión*», *Dirigido*, n. 139, septiembre 1986, p. 37; PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., «*La misión*», *Cine para leer 1986*, Equipo Reseña, Mensajero, Bilbao, 1987, p. 222.

Como opinión representativa de un sector de la crítica, Richard COMBS expone: «Quizá es un asunto que atañe a los casos reales en que se basan tan a menudo los proyectos de Puttnam, como si el nuevo credo humanista pudiera de algún modo resumirse en la convicción periodística de que “todo es verdad”. Pero cuando se usa el *fait divers* para sellar un tema más que para explorar sus contradicciones, entonces no es garantía de nada: ni de la verdad, ni de la convicción, ni de la autenticidad, ni de lo interesante del escenario» (COMBS, R., *MFB*, v. 53, octubre 1986, p. 312). Por su parte, Richard BLAKE defiende: «Aunque esté basada en la realidad, *La misión* es ficción, y la valoración de su éxito como obra de arte debe ser claramente separada de la consideración de su exactitud histórica o de su mensaje espiritual» (BLAKE, R., S. J., «*The Mission*, an epic of the soul», *America*, 15/11/86, p. 302).

⁵⁵ CASTRO, Antonio, «Entrevista con Roland Joffé», *Dirigido*, n. 141, noviembre 1986, p. 61.

mento de la cristiandad; y que, de hecho, ha sido relatado correctamente y de manera beneficiosa para todas las partes implicadas⁵⁶.

4. Fundamento histórico de un cine humanista

Para entender con profundidad las claves temáticas presentes en la filmografía de Puttnam, las referencias históricas son una premisa básica. En efecto, como se ha visto en los ejemplos comentados, la Historia recoge acontecimientos donde el ser humano es puesto a prueba y debe dar lo mejor de sí mismo. En este sentido, puede hablarse de una dimensión épica en el cine de Puttnam. Como ha afirmado un crítico francés:

[Las películas de Puttnam] tienen en común el gusto por los grandes dilemas, éstos que ponen en escena los destinos individuales inscritos en momentos históricos ejemplares, contados en forma de fábulas épicas o realistas y que, en todo caso tienen una fuerza espiritual o simbólica⁵⁷.

En efecto, las historias llevadas por Puttnam a la pantalla relatan un comportamiento heroico, las consecuencias de una conducta coherente con un ideal o unos compromisos morales. Puede hablarse, por tanto, de un sentido de misión: cada uno de los protagonistas tiene un objetivo que cumplir en medio de circunstancias adversas, que, sin embargo, servirán como piedra de toque de su integridad moral y su hombría de bien. Los tres filmes analizados, presentan personajes que en algún momento de la historia atraviesan una situación de crisis moral y deben debatirse entre un comportamiento heroico o pusilánime. A este respecto, Puttnam reconoce: «Lo mejor de mis películas trata, de un modo u otro, sobre hombres en situaciones de crisis moral»⁵⁸; es decir, sobre personas que no acallan su conciencia y que están inspirados en personajes históricos.

En este sentido, Puttnam entiende al hombre como un ser complejo y lleno de contradicciones, que debe desenvolverse en un mundo igualmente intrincado. En cierta medida, esta complejidad del mundo circundante viene como consecuencia de la misma naturaleza humana. Así lo demuestra una y otra vez la realidad histórica. De ahí que, alu-

⁵⁶ Carta de Puttnam a Matthew Hatchwell, 5/4/87, CEDP-BFI/Mission/c. 4.

⁵⁷ SINEUX, Michel, «Mission: La trahison et le rêve», *Positif*, n. 309, noviembre 1986, p. 68.

⁵⁸ YULE, A., *Enigma: David Puttnam...*, cit., p. 229.

diendo a la visión simplista de la realidad cotidiana que algunas películas ofrecen, comente:

Hollywood ha tratado de contar a la gente que la vida es simple; y es todo menos eso. Cada semana atravieso un infierno porque comprendo las paradojas y las peleas internas que tiene lugar dentro de los seres humanos. Las películas que he producido tratan sobre personas que cuestionan y exploran la naturaleza humana⁵⁹.

Como síntesis de todos los rasgos anteriores, cabe afirmar el enfoque humanista que Puttnam adopta en sus filmes — «Hago películas que toman una posición esencialmente humanista», afirma⁶⁰—, enfoque que determina tanto su contenido como la imagen del hombre que refleja. En este sentido, ha repetido en numerosas ocasiones cómo su interés por las historias se centra en el protagonismo de individuos concretos y en la dimensión humana de los conflictos y situaciones⁶¹.

Desde este punto de vista, cabe distinguir en las películas que hemos analizando una serie de temas que ilustran algunos de los valores que Puttnam plantea como fundamentales en torno al hombre y la sociedad, y que pueden resumirse en la ejemplaridad de una conducta coherente ante una situación injusta, provocada por circunstancias sociales (*Carros de fuego*) o políticas (*Los gritos del silencio*, *La misión*). En estos casos, la rebeldía ante lo injusto o indigno constituye una forma de venganza, entendida como virtud social, es decir, como una actitud inconformista que persigue un fin correctivo. Según ha quedado apuntado, el conflicto principal de cada una de estas historias gira en torno al dilema moral que esa coyuntura plantea, en la cual el protagonista debe debatirse entre dos opciones antagónicas.

Este marco referencial puede definirse como una propuesta de principios sociales y morales implícitamente ofrecidos a la consideración del espectador. Si la Historia cumple un papel ejemplar para el ser humano —posibilidad de aprender de experiencias pasadas, de emular gestas o inspirarse en líderes del momento—, también el cine ofrece esta posibilidad, como medio de comunicación social, máxime si las historias que narran están basadas en hechos o personajes históricos.

⁵⁹ DORMINEY, Bruce, «Puttnam's Revenge», *M*, abril 1990, p. 82.

⁶⁰ YULE, A., *Enigma: David Puttnam...*, cit., p. 293.

⁶¹ Cfr. HALBERSTADT, Michèle, «David Puttnam: National Hero», *Première*, février, 1985, p. 101; LOCKETT, Roy, «The British Film Industry: An interview with David Puttnam», *Marxism Today*, febrero 1982., p. 33; *American Film*, «Dialogue on Film: David Puttnam», v. 10, noviembre 1984, p. 18; YULE, A., *Enigma: David Puttnam...*, cit., p. 229.

En este sentido, afirma: «Existe una relación muy precisa entre la sociedad en que vivimos y la naturaleza de las imágenes que muestran el cine y la televisión»⁶². Y concluye:

El cine es el medio más poderoso que tenemos tanto para colocar un espejo delante de nuestra propia sociedad como para crear una ventana a través de la cual otras sociedades puedan ver y aprender de nosotros⁶³.

⁶² TRESSIDER, Megan, «David Puttnam's enigma variations», *The Sunday Telegraph*, 5/4/92, p. II.

⁶³ PUTTNAM, D., «Creativism and Commercialism», conferencia pronunciada en Munich, 6/10/92, p. 6. Sobre el pensamiento de Puttnam en torno a la dimensión social y psicológica del cine, puede verse PARDO, Alejandro, «Cine y sociedad en David Puttnam», *Comunicación y Sociedad*, revista de la Facultad de Comunicación, Universidad de Navarra, vol. XI, n. 2, 1998, pp. 53-90.