

HUELLAS DEL PASADO:
**V JORNADAS DOCTORALES INTERUNIVERSITARIAS DE HISTORIA
CONTEMPORÁNEA**

Mesa 3: **METÁFORAS DE LO VISUAL: CINE E IMÁGENES**
28 de junio de 2018

Presidente de mesa: **David Beorlegui Zarranz (UPV/EHU)**

1. Itziar Vaño de Urquijo (UV):
vadeurit@uv.es

Creación y reflejo: la representación de lo nacional en las fuentes audiovisuales.

En nuestra investigación de tesis doctoral, centrada en la realidad chilena, nos preguntamos cómo perciben los chilenos la propia nación, qué asocian a la llamada chilenidad y si ha variado esta percepción en la segunda mitad del siglo XX. Nos interesa especialmente explicar cómo se hace presente la nación en la cotidianeidad. Para ello, una de las herramientas que consideramos fundamentales y más sugerentes es la producción cultural. Dentro de ésta, nuestro estudio apuesta decididamente por las fuentes audiovisuales (cine y televisión), que configuran el corpus central de nuestro trabajo (que a su vez se complementa con otras fuentes de carácter variado).

Es por esto que la tipología seleccionada para las Jornadas doctorales es la de fuentes audiovisuales, en la que incluimos aquellas más relevantes para nuestra tesis: el cine de ficción, el cine documental y la ficción para TV, de las que nos interesa abordar los puntos comunes pero también las diferencias, tanto de producción como de recepción, relevancia cultural, construcción de significados, etc. Para la elaboración del abstract hemos optado por plantear algunas preguntas e ideas generales que pueden fomentar el debate en la mesa de las Jornadas.

La relación entre cine e historia y su uso como fuente para la investigación está hoy más que asentada entre los investigadores. Tras décadas de trabajos y debates, desde aquellos primeros estudios impulsados desde Annales por figuras como Marc Ferro, pocos historiadores (al menos en público) niegan hoy el valor del cine o la TV como formas válidas de aproximarnos al pasado, ya que la influencia cultural de ambas es innegable. Por tanto, más que seguir reivindicando el uso del cine en la investigación histórica, interesa centrarnos en los distintos modos en que puede emplearse, sus potencialidades y limitaciones.

En nuestro caso, en que el objetivo es estudiar a través de la ficción y el documental la construcción de una determinada identidad colectiva (la nacional), una de las primeras y principales cuestiones que debemos debatir es cómo seleccionar el corpus documental. ¿Debemos analizar toda la producción audiovisual rodada durante nuestro período de estudio? Dado que esto se nos antoja casi imposible, es necesario establecer unos criterios de selección. ¿Cuáles? A priori, uno de los criterios lógicos y también sencillos de cuantificar es el éxito de taquilla. Si asumimos que estas películas, además

de entretener o conmover, son exitosas porque el espectador se siente identificado y le gusta lo que ve, lo siente como propio, parece razonable incorporarlas a las fuentes de la investigación. A través de registros y fuentes hemerográficas podemos localizar las películas que alcanzaron mayores cotas de público. Sin embargo, no siempre los “taquillazos” son aquellos que calan e influyen más en el público. ¿Cómo medimos ese aspecto cualitativo? ¿Cómo localizamos aquellos filmes que gozaron de mayor prestigio y que tuvieron mayor impacto? De nuevo, las fuentes hemerográficas (reseñas, críticas, artículos...) pueden sernos de utilidad, aunque en este caso la cuestión resulta mucho más compleja. Medir la recepción es uno de los grandes retos, entendiendo además que el espectador no es un ente pasivo, sino que puede resignificar las ideas primarias que el realizador ha tratado de transmitir con su obra.

Eso además nos conduce a nuevas preguntas: ¿Recibe igual el espectador la información de una película que la de una serie? O, incluso, ¿es igual la experiencia de ver una película en el cine a ver esa misma película años más tarde en televisión en lo que a recepción y calado del mensaje se refiere? ¿Contribuyen esos productos culturales realmente a configurar su identidad nacional y su forma de entenderse como individuo? ¿Cómo afectan, por ejemplo, las películas de temática histórica a su interpretación del pasado? ¿Son centrales a la hora de configurar su visión de la Historia o su influencia es residual respecto a otras fuentes, como lo aprendido en la escuela? O, ¿qué impacto tienen los productos audiovisuales extranjeros en la configuración de una identidad nacional? ¿Y los producidos por realizadores chilenos en el exilio? Estas preguntas, y muchas otras, surgen a medida que avanza la investigación y no siempre encuentran respuesta en las propias fuentes audiovisuales.

Es problemático también establecer los límites o la tensión entre el cine como reflejo de la sociedad que lo produce, como “foto fija” del momento, que recoge y difunde realidades que se asumen como ciertas y cotidianas; y el cine como creador de discursos, de significados, que muestra quizá una sociedad que no existe pero que es deseable. En algunos casos la intencionalidad política y cuasi propagandística de algunas obras hace muy evidente el discurso, pero en la mayor parte de los casos, las dos realidades conviven en el guion de las películas. ¿Cómo detectar lo que el guionista y el director recogen y lo que devuelven a la sociedad?

Eso nos lleva a plantearnos también qué elementos de un filme nos interesan para nuestro análisis: ¿basta con conocer el argumento básico, su temática principal? ¿Optamos por el análisis del discurso? ¿O analizamos también los símbolos, los aspectos técnicos...? En principio, los aspectos técnicos (aunque sí condicionan la experiencia del espectador) no son especialmente relevantes para el análisis histórico, aunque en ocasiones encierran toda una declaración de intenciones. Pero sí pueden ser muy relevantes otros aspectos que rodean a la producción, desde las fuentes de subvención a la existencia o no de censura, etc. De nuevo, es importante marcar criterios claros, ya que es imposible abarcarlo todo, pero lo que dejamos fuera del análisis no puede ser arbitrario.

Además de plantear estas y otras cuestiones para el debate en la ponencia presencial, como ejercicio analítico práctico presentaremos en la mesa algunas conclusiones sobre el cine de ficción rodado en Chile entre 1964 y 1973 (en períodos de gobierno demócrata-cristiano y socialista), período en el que nuestro estudio está más avanzado.

2. Francisco Javier Morales Aguilera (UAM):

f5022@hotmail.com

“Desde el verano del 72 empezó una sicosis y todo el mundo quería tener armas. Revólveres y pistolas. Unos pretendían armas para atacar. Otros, para defenderse”.

“Desde el verano del 72 empezó una sicosis y todo el mundo quería tener armas. Revólveres y pistolas. Unos pretendían armas para atacar. Otros, para defenderse.” Estas declaraciones, realizadas en noviembre de 1972, correspondieron al recién asumido Ministro del Interior del gobierno de la Unidad Popular, general Carlos Prats. A través de ellas, el alto funcionario intentaba describir el complejo escenario de conflictividad social y política por el que transitaba el país desde hacía varios meses atrás, siendo el paro de los camioneros en el mes de octubre uno de sus hechos más expresivos. En el transcurso del último año, buena parte de las paralizaciones y manifestaciones convocadas por distintas agrupaciones políticas derivaban en cruentos enfrentamientos entre partidarios y opositores del gobierno. En dichos escenarios la utilización de armas de fuego se fue haciendo recurrente entre diversos grupos de la sociedad civil. Más que una sicosis colectiva, la utilización de estos instrumentos respondía a una aspiración y necesidad de tipo racional, que visualizaba y entendía la contingencia como un conflicto político radicalizado, en donde el enfrentamiento entre adversarios demandaba un uso cada vez más continuo de artefactos que cumplieran un doble rol, ofensivo/defensivo, según las circunstancias. De esta manera, las armas de fuego se situaron en una parte significativa del espacio público a partir de la agudización de un conflicto político que parecía destinado a radicalizarse hasta el paroxismo.

En este contexto, resultaría imposible que los medios de comunicación escrita del periodo no tomaran nota de este fenómeno. Sería a través de distintos espacios y formatos que la prensa periódica interpretaría el papel que las armas de fuego tuvieron dentro del complejo proceso político vivido bajo la Unidad Popular. Como es de suponer, las representaciones gráficas que estos medios hiciesen al respecto se situarían como un recurso más de la lucha política, no imponiendo restricciones ni márgenes para representar un instrumento tan conflictivo y polémico como un arma de fuego. Ello fue particularmente visible, por ejemplo, en algunos espacios humorísticos.

Considerando los elementos arriba descritos, el objetivo de este trabajo –que constituye una parte anexa del tema central de la investigación- es analizar la forma en cómo fueron representadas las armas de fuego, con sus respectivos contextos situacionales, por parte de algunos medios de comunicación escrita durante el gobierno de la Unidad Popular. Se trata de un análisis de interpretación que junto al proceso de contextualización histórica busca entender cómo fueron representados estos instrumentos, las características más representativas que de ellos se logró extraer y el mensaje que se buscaba transmitir a partir de un lenguaje esencialmente simbólico.

3. Salvador Espert Lozano (UV):

espert_sal@gva.es

Evocación indígena en el renacimiento artístico mexicano posrevolucionario.

Durante el periodo de treinta años (1910-1940), México experimentó una transformación de su paisaje político, económico y social, fue testigo de un extraordinario florecimiento de la artes, especialmente de la Pintura Social. Los cambios radicales que trajo consigo la Revolución mexicana brindaron a los artistas la oportunidad de evocar su identidad nacional, en lugar de dirigir la mirada hacia Estados Unidos o Europa, como habían hecho hasta entonces. Encontraron ese símbolo de identidad nacional en su pasado precolonial, en la idealización y mitificación de las distintas culturas anteriores a la colonización hispana. El gobierno apoyó al principio un ambicioso plan cultural, con campañas de alfabetización, escuelas de arte y respaldo económico a los artistas, proporcionando espacios públicos para trabajar y plasmar sus obras. Para el nacionalismo mexicano, este renacimiento artístico se relacionó con la revolución, con la recuperación el esplendor cultural precolombino y la capacidad artística innata del mexicano oculta por el colonialismo.

La Revolución mexicana supuso un renacer cultural, político y social. Cambió para siempre el arte y la cultura de México, no sólo en lo que concierne a la visión nacional del pasado precolombino sino también en lo que atañe en la representación del presente y a la visión del futuro. México no era un lugar aislado y atrasado, sino que fue la cuna de algunos de los nombres más destacados del arte del siglo XX y atrajo a muchos otros.

Los pintores muralistas realizaron un Arte Público, patrocinado por el Estado, con papel muy activo en el proceso de reconstrucción nacional tras la Revolución. Ayudaron a diseñar las instituciones y programas educativos y culturales. Con su obra colaboraron en definir la mexicanidad, difundieron problemas sociales y políticos, y legitimaron o cuestionaron el nuevo orden nacido tras la Revolución. En sus murales reflejaban esa renovación política y social. Se fundamentaban en el pasado antiguo de México, en la antigüedad indígena, al igual que lo hicieron los renacentistas italianos con el clasicismo.

José Vasconcelos, el entonces ministro de educación mexicano (1921-1924), estaba convencido de que una explicación clara de la historia mexicana facilitaría la integración de la población indígena en la sociedad posrevolucionaria y contribuiría a consolidar la idea de que México era una nación en lugar de un conjunto de regiones diferentes, con una fuente común de orgullo nacional y una identidad compartida.

Uno de los principales legados de la Revolución mexicana fue el cambio de discurso en lo que a la cuestión indígena se refiere. Se trata de lo que en los años inmediatamente posteriores a la coyuntura revolucionaria se denominó “el descubrimiento” de los indígenas, para insertarlo en la lógica del momento, el nacionalismo revolucionario.

Las élites políticas, intelectuales y artísticas, que son las que producían el discurso sobre los indígenas, eran mayoritariamente revolucionarias y el modelo de nación a seguir ya no era el europeo. México había adquirido una nueva identidad que “había tomado conciencia” de la situación de las poblaciones indígenas, Uno de los

principales propósitos tras el fin de la lucha revolucionaria, de 1920 a 1940, era buscar la reconstrucción de la nación mexicana, de manera que englobara la total heterogeneidad de la población.

El indigenismo que se instauró en México tras la Revolución proponía la integración del indio en el Estado mexicano, para conseguir el desarrollo y la modernidad, tanto de la población en general como de los indígenas. Esta primera etapa indigenista, de carácter predominantemente teórico, tuvo su punto de inflexión con la celebración del Primer Congreso Interamericano Indigenista celebrado en Michoacán en 1940.

El principal objeto de esta investigación es constatar la plasmación de este primer periodo indigenista en la pintura coetánea mexicana, principalmente a través del arte muralista, de qué manera los intelectuales y artistas conformaron el estado nacional revolucionario. Creo que su interés radica en analizar cómo el arte, al igual que el indigenismo, cumplen una función social y educativa, y cómo son un instrumento en manos del poder político con sus luces y sus sombras. Se pretende analizar la pintura mexicana posrevolucionaria en su contexto político, social y cultural. Cómo evoluciona de un arte academicista, durante la época del Porfiriato (1876-1910), que poco o nada promovía los derechos humanos de la población indígena, a un arte muralista comprometido con el indigenismo integrador. Para ello es importante estudiar el movimiento indigenista mexicano posrevolucionario y su posterior evolución hacia un indianismo, como promovió el zapatismo.

4. Ariane Martínez Aretxabaleta (UPV/EHU):
arianeargazkiak@gmail.com

Los no-hombres de Ignacio Zuloaga. El uso de la fuente pictórica para el estudio histórico de las masculinidades y la nación.

¿Es posible incluir el arte en el conjunto de mecanismos que contribuyen a crear una visión del mundo determinada, unos símbolos e identidades políticas? ¿En qué medida puede colaborar el arte en dignificar o estigmatizar una comunidad de género, nación o clase? ¿Cómo afectan los modelos e identidades (re)producidos por los artistas en el público? A través del caso concreto del artista, Ignacio Zuloaga y Zabaleta (Eibar, 1870-Madrid, 1945), propongo responder y abrir un diálogo en torno a estas preguntas. Para ello me serviré de una reducida selección de sus obras que, situándolas en diálogo con otras fuentes del periodo (hemerográficas y bibliográficas), me servirán de ejemplos ilustrativos para calibrar el impacto que tuvieron las mismas en parte de la sociedad del momento.

Para la comunicación, dejaré de lado toda la primera etapa formativa de Zuloaga y sus primeros éxitos cosechados, tras su paso por Andalucía, con la temática de la «España blanca». Mi propuesta se sitúa, directamente, en el contexto surgido tras el contacto del pintor con Segovia en 1898, que es, precisamente, cuando la temática castellana se convierte central para él y su obra, ya madura, comienza a adquirir una característica lúgubre impronta —muy inspirada en la pintura de los clásicos españoles—, donde ofreció, sin embargo, una mirada crítica, sombría y melancólica de la realidad española. El fuerte dramatismo de sus piezas pictóricas le brindaron un gran

éxito internacional, que contrastó con la desatención que los círculos oficiales de Bellas Artes madrileños dotaron a su pintura. De modo que las piezas pictóricas de las que me valdré para mi exposición, se enmarcaran en el contexto de las más airadas polémicas surgidas en torno a su obra —desde aquellas posiciones que acusaron al pintor de ofrecer una imagen falsa y decadente de España ante la comunidad internacional, hasta esas otras voces que defendieron su trabajo a ultranza—. Es decir, lo que a la altura del año 1910 adquirió en la prensa de la época el rango de «cuestión Zuloaga».

En esta línea, lo que pretendo a través de mi intervención es problematizar aquella controversia desde un prisma que la historiografía del arte construida sobre la vida y obra de Zuloaga apenas ha atendido: el género. Como vienen apuntando los estudios recientes en el campo de la historia contemporánea, la crisis del 98 y los debates regeneracionistas del periodo estuvieron atravesados por discursos moralizantes cargados de nociones de género. Tras el «desastre del 98», parte de las élites educadas (nacionalizadas) percibieron el significado de la nación española fuertemente amenazada y, en los litigios por reparar el «problema de España», los proyectos de reconstrucción de la masculinidad —y con ellos, a su vez, de la feminidad— se situaron en el centro de numerosas propuestas regeneracionistas.

Desde esta perspectiva, considero que el arte del periodo se presentó como un canal muy rico de posibilidades para *dibujar* las metáforas de aquella atmósfera de crisis y quisiera, a modo de muestra, presentar la fuerza analítica que la categoría de género contiene para el estudio de los procesos sobre construcciones nacionales, así como para el análisis hermenéutico de las piezas pictóricas. Concretamente, propongo desarrollar un ejercicio interpretativo valiéndome de algunas representaciones masculinas de la pintura de Zuloaga, que trataré de situar en dialogo con los discursos sobre la decadencia de la nación española, ya que en un periodo en el que el arquetipo viril representativo de la identidad española se percibió tan amenazado, observo pertinente abordar el análisis de la pintura de Zuloaga también desde esta perspectiva.

En definitiva, la presente propuesta de comunicación tratará de evaluar cómo el arte, en cuanto agente social y político, contribuyó también a crear identidades de género y nacionalistas. Aspiraré, así, a mostrar cómo las imágenes interpelan emocionalmente a los individuos, formando parte —como un elemento más—, de la experiencia que configura a los sujetos. Mediante este ejercicio interpretativo propuesto, trataré de mostrar la complejidad del análisis de las fuentes visuales —en este caso, las fuentes pictóricas—, así como poner en valor las múltiples posibilidades para instaurar significados que ofrecen las mismas.

5. Andrés Rodríguez Monteavaro (UNIOVI):
rodriguezmandres@uniovi.es

El análisis de género a través del estudio de la ropa interior masculina. Una aproximación teórica en torno a los discursos de la imagen en La Redoutte.

La teorización histórica de género es un campo que ha sufrido una fuerte eclosión en los últimos años, pudiendo encontrarse infinidad de investigaciones sobre la temática en los ámbitos científicos internacionales contemporáneos. En el caso específico del análisis de las masculinidades existen aún grandes lagunas teóricas. En

palabras del investigador norteamericano Scott Coltrane, resulta de radical importancia la realización de estudios multidisciplinares que desde todos los campos sirvan para poder desarrollar un discurso sobre los sentimientos masculinos en cuanto a su condición y la relación con la sociedad, así como con la ruptura que suponen con los tradicionales sistemas patriarcales¹.

La tesis *doctoral* “*Ropa interior masculina y género. Un análisis de las masculinidades en el estado español. (1920-1980)*” pretende realizar un acercamiento al análisis de los arquetipos y los neotipos de género a lo largo del siglo XX, así como teorizar en torno a los mecanismos discursivos que han marcado las pautas para la gestación de los diferentes modelos de sexualidad que se han mantenido o han surgido a lo largo de estos años.

Para ello y partiendo del campo de la historia como punto inicial, es necesaria una visión transversal y multidisciplinar que permita teorizar en torno al género y la sexualidad a través de elementos tales como la antropología del cuerpo, la sociología de las sociedades de consumo o la teoría de la moda. De esta manera, se puede plantear un corpus de estudio general que permita desde las humanidades abordar un análisis de las relaciones saber-poder en la sociedad contemporánea a través de la ropa interior masculina.

Debido a la horquilla temporal determinada para la realización de esta tesis doctoral, que comienza en los años 20 del pasado siglo coincidiendo con el triunfo en la sociedad española del ideal burgués de higiene y con la implantación de nuevos modelos de masculinidad y feminidad² y que termina sesenta años más tarde al consolidarse ya nuevas formas globalizadas de publicidad en ropa interior masculina y una nueva visión de los cuerpos tras el fin de la dictadura franquista, la propuesta de metodologías y fuentes es variada y responde de maneras diferentes en relación al momentos históricos a desarrollar.

Como propuesta teórica para las *V Jornadas Doctorales Interuniversitarias en Historia Contemporánea* y atendiendo al proyecto del comité organizador se pretende realizar una crítica a la imagen en las publicaciones comerciales de moda como fuente de especial relevancia para el estudio de las masculinidades y las sexualidades en el Siglo XX. En este sentido y desde el punto de vista metodológico cabe hacer hincapié en la teoría de la semiótica comprendida como una herramienta de trabajo³, así como en la filosofía del lenguaje, pudiendo deconstruir de esta manera los discursos implícitos y explícitos que los diferentes registros publicitarios transmiten a la sociedad.

Como ejemplificación del análisis de las fuentes citadas anteriormente se propone para este congreso la aproximación a los campos de estudio a través de las imágenes publicitarias de ropa interior masculina en los catálogos de La Redoutte⁴ desde mediados del S.XX hasta la actualidad, abordando los indicadores de género y sexualidad a través de las principales herramientas metodológicas utilizadas.

¹ Coltrane, S. “Theorizing Masculinities in contemporary social Science”. *Theorizing Masculinities*. Sage Publications. 1994. California.

² Aresti, N. *Género, sexo y nación: representaciones y prácticas políticas en España (siglos XIX-XX)*. Mélanges de la Casa de Velázquez. 2012, Madrid.

³ Eco, U. *La estructura ausente*. Ed. Lumen. 1974, Barcelona.

⁴ Se analizan las ediciones de invierno y verano en periodos de cinco años del que fue uno de los principales catálogos de venta por correspondencia en Europa.

6. Laura Cruz Chamizo (UPV/EHU):
lcruzch@gmail.com

El duelo en imágenes: Representaciones iconográficas y audiovisuales de la Matanza de Atocha en la propaganda del Partido Comunista de España (1977).

El objetivo de esta comunicación es realizar una reflexión sobre el uso de las fuentes iconográficas y audiovisuales en mi investigación. Para ello, me centraré en el análisis de las fotografías presentes en la cobertura de *Mundo Obrero* de la matanza de Atocha de 1977 y en la película de Juan Antonio Bardem *Siete días de enero* (1979), en la cual se trata de recrear dichos acontecimientos. El atentado terrorista contra el despacho de abogados laboristas de Comisiones Obreras supuso un episodio que conmocionó a la sociedad española de la época. No obstante, para este trabajo centraré mi atención en lo que ocurrió después: durante los días posteriores y, particularmente durante el entierro multitudinario de los abogados laboristas, el PCE se presentó a sí mismo en un “duelo contenido”, tanto en su discurso textual como iconográfico. A la hora de realizar su película, Bardem también destacaría este aspecto, dando continuidad al discurso del partido.

Los artículos de *Mundo Obrero* del número a analizar mostraron una tendencia a llamar a una contención de sentimientos o emociones negativas como la rabia, así como todo intento de buscar venganza⁵. Propongo que esta contención emocional estaba directamente ligada a la política de reconciliación nacional promovida por el partido, en un intento de hacer ver a la sociedad española –e internacional– la capacidad de la militancia comunista de perdonar y olvidar viejas heridas en favor de la tan esperada democracia. Al subrayar el duelo sereno y disciplinado que llevaron a cabo en los funerales de Atocha, estos tributos y homenajes estaban creando un modelo de duelo a seguir. Es un lugar común en la historiografía de la Transición señalar este momento como un paso decisivo hacia la legalización del partido en abril de ese mismo año⁶.

Ahora bien, ¿qué papel juegan las imágenes en este análisis? En principio, las fotografías que se presentan lo hacen acompañando al texto, es decir, actúan como un elemento auxiliar, y no de manera independiente o con significado propio. Es así como se ha presentado tradicionalmente a la fotografía en prensa: como representaciones fidedignas de un acontecimiento, que ilustran de manera imparcial aquello que sucedió. Sin embargo, la producción y elección de cada una de las imágenes es un acto deliberado⁷: se eligen aquellas fotografías en las que se aprecia una mayor cantidad de

⁵*Mundo Obrero* 4 (27 de enero 1977)

⁶ Carme MOLINERO y Pere Ysàs: *De la hegemonía a la autodestrucción. El Partido Comunista de España (1956-1982)*, Crítica, Barcelona, 2017, pp. 195-6.

⁷Patricia GIL SALGADO: “Imaginando el pasado: (de)construyendo la ideología realista de las fuentes fotográficas” en Adrià LLACUNA y Helena SAAVEDRA-MITJANS (coords.): *Experiencia e Historia en la contemporaneidad. Actas del V Encuentro de Jóvenes Investigadores en Història Contemporànea*, Volumen 1, pp. 473-487.

gente, donde se puede ver a una familia de luto pero serena, etc. Estas imágenes, por tanto, presentan la realidad de acuerdo con la visión que el partido quería presentar. A través de ellas se trata de interpelar emocionalmente a los lectores del periódico, en un intento de disciplinar a la militancia y sus respuestas emocionales.

¿Hasta qué punto son las imágenes las que acompañan o ilustran al texto, en vez del texto el que ilustra a las imágenes? Ambos se dotan mutuamente de nuevos niveles de significado: la narración del duelo de una familia por un ser querido no tiene el mismo efecto sola o acompañada de una fotografía que represente el momento. Sin embargo, la imagen por sí misma no tiene por qué indicarnos lo que está ocurriendo. Suele reiterarse la necesidad de contextualizar las imágenes y de acompañarlas con otro tipo de elementos textuales para hacerlas inteligibles –por ejemplo, el pie de foto⁸–, pero también puede resultar igual de conveniente acceder a un texto teniendo en cuenta su contexto iconográfico, sobre todo si estos textos son entendidos como productores de identidades y subjetividades, como es mi caso.

En 1979 Juan Antonio Bardem volvería a recalcar esta contención emocional en su película. A lo largo de *Siete Días de Enero* se mezclan imágenes de archivo de la semana del 23 al 30 de enero de 1977 con escenas dramatizadas representando los acontecimientos. De las imágenes recuperadas, destacan las grabadas durante el funeral multitudinario y solemne de los abogados de Atocha. Según sus propias declaraciones realizadas años después, realizó este largometraje porque “podía ser el ejemplo de lo que, al menos para mí, era obligatorio hacer”⁹. Al explicar a qué se refería, el director volvía a incidir en el discurso presentado por el PCE pocos días después de los atentados: “...Contar el sacrificio de un grupo de personas, de un grupo de comunistas.” Tanto en esta entrevista como en la película, volvió a presentar a los abogados laboristas como mártires que habrían “sacrificado” sus vidas.

Parte de la idea de que el cine no actúa únicamente como un reflejo de la sociedad, sino como un dispositivo cultural que participa de las convenciones aceptadas y generalizadas socialmente, al mismo tiempo que colabora en su construcción, actuando y operando sobre las subjetividades¹⁰. Al mismo tiempo, este medio se muestra especialmente útil para interpelar y movilizar al público debido precisamente a su capacidad de generar emociones¹¹. Por todo ello, considero que el cineasta actuó en este caso tanto como receptor del discurso del partido, al tratarse de un militante, como agente reformulador y divulgador del mismo.

En definitiva, en este breve ejercicio he querido resaltar la importancia de incluir todo tipo de fuentes en el análisis histórico, atendiendo siempre a sus especificidades tipológicas y sin olvidar que ninguna fuente es autoevidente y que parte de la labor de los historiadores e historiadoras es interpretarla y no describirla meramente.

⁸ Geles MIT: *El tercer texto: imagen y relato*, Universitat Politècnica De València, València, 2008.

⁹ Armando LÓPEZ SALINAS: “Advertencia. Entrevista con Bardem”, *Nuestra Bandera* 112 (1982), pp. 70-73.

¹⁰ Aintzane RINCÓN DÍEZ: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2014, p. 18.

¹¹ Aintzane RINCÓN DÍEZ: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2014, p. 337.

7. Sara Espinós Ferrer (URV):

sara.espinos@hotmail.com

Análisis de la trayectoria artística de José Luis Pascual.

José Luis Pascual es un artista con una trayectoria muy amplia pero muy poco estudiada. Pintor, escultor, cartelista, dibujante... Sus primeras obras datan de los años sesenta, y desde entonces su obra no ha parado de crecer. De difícil clasificación, podríamos incluirlo en el movimiento Pop Español que se desarrolla en nuestro país durante las décadas de 1970 y 1980. Un movimiento que se aleja de la frivolidad del Pop de las grandes estrellas de Hollywood y se sumerge en la crítica social, llena de ironía y sátira, de la misma forma que lo haría Equipo Crónica. Utiliza el lenguaje del mass media, de la publicidad, del cómic, de la contracultura y la cultura underground. Inconformismo y denuncia en un momento muy convulso y lleno de cambios, donde las escenas del día a día no son una mera extrapolación de la realidad, más bien una caricatura expresionista de ésta.

El objetivo de mi investigación es el de analizar exhaustivamente su trayectoria artística, su evolución y su contexto. Realizar una aproximación crítica a su imaginario pictórico y escultórico. Catalogar toda su obra, analizarla iconográficamente, hacer una aproximación a su lenguaje, teniendo en cuenta el uso de materiales, técnicas y procedimientos empleados y crear un hilo narrativo que nos guíe por la historia reciente de nuestro país.

A menudo las artes plásticas son utilizadas como mera ejemplificación o consecuencia de un hecho histórico concreto, pero pocas veces las utilizamos como fuentes históricas que a través de su estudio y de su análisis nos permitan construir un contexto sociopolítico y cultural de aproximación a cualquier hecho histórico. Olvidamos que toda obra artística es hija de un momento y de un lugar concreto y determinado, por este motivo, la obra de arte es una fuente primaria de un valor inmenso.

En mi investigación, las obras de José Luis Pascual se convierten en mi objeto de estudio desde el inicio de la tesis, su estudio y el análisis iconográfico de su obra me permiten catalogar y clasificar su trayectoria en distintas etapas.

Los primeros años (1965-1971), Barcelona (1972-1979), Ibiza (1980-1985), Centelles (1986-1993), Ampurdán (1994 hasta la actualidad). Distintas etapas que muestran los cambios en el lugar de residencia de nuestro artista, cambios vitales que se ejemplifican en los cambios estilísticos que vive su obra, y también a la inversa, cambios en el lenguaje del artista que propician sus cambios vitales.

Aunque hay una evolución estética evidente en su trayectoria, podríamos decir que siempre se ha mantenido en la figuración, ha apostado por la representación.

José Luis Pascual es un gran conocedor de la Historia del Arte, y este bagaje asoma en cada una de sus obras. Absorbe, transforma, reutiliza y reinterpreta todo lo que la Historia del Arte le ofrece, para darle un giro de 360 grados y responder de esta forma a las necesidades de un contexto totalmente nuevo.

El estudio de sus obras nos ofrece un paseo por la historia de los últimos años en nuestro país, obras que nos hablan de transición, de cambios, de anhelo de democracia y libertad, de hipocresía, de Arte, de relaciones sentimentales, de cambios urbanísticos, de burbujas inmobiliarias, de crisis, de pobreza, de

inmigración, de terrorismo, de muerte y de soledad.