

La ignición creativa en *Heimat*, de Edgar Reiz

Javier Maqua

Recibido: 10.07.2017 – Aceptado: 2.09.2017

Resumen / Abstract / Résumé / Riassunto

Heimat, una crónica alemana, de Edgard Reiz es una teleserie pionera de autor. Su importancia histórica se basa en la ignición creativa y el injerto de la modernidad en el relato clásico. El presente artículo se centra en la primera secuencia de la serie, *El retorno del guerrero*, como modelo reducido de la serie entera. Sus rasgos significativos son: el relato *hipotático*, la preponderancia de las *catálisis* y la abundancia de *indicios*. Se analiza el relato del primer capítulo y su homología con el de la primera secuencia a través de la figura troncal del héroe que atraviesa toda la serie. *Heimat* es una serie en “ha sido”, de ahí la presencia de la fotografía y del álbum como modelo reducido del relato en pretérito perfecto. Un pequeño detalle: las moscas colonizan *Heimat*. Ese genocidio mosquil, ¿ es una metáfora o una metonimia? La crónica íntima se convierte en un documento antropológico.

Edgard Reiz's *Heimat, a German chronicle*, is a pioneer *auteur* tv series. Its historical importance stems from its creative ignition and the grafting of modernity in the classic story structure. This article focuses on the first sequence of the series, *The Return of the Warrior*, as a reduced model for the series as a whole. Its significant features are: the *hypotactic* story, the preponderance of *catalysis* and the abundance of *clues*. It proceeds with the analysis of the story of the first chapter and its homology with that of the first sequence through the main figure of the hero, which cuts across the entire series. *Heimat* is based on the notion of “it happened”, hence the presence of photography and of the photo album as a reduced model for the story in the present perfect. A small detail: flies colonize *Heimat*. Is the flies' genocide a metaphor, or is it a metonymy? The intimate chronicle becomes an anthropological document.

Heimat, une chronique allemande, d'Edgard Reiz est une télésérie pionnière d'auteur. Son importance historique est basée sur l'allumage créatif et le greffage de la modernité dans l'histoire classique. Cet article se concentre sur la première séquence de la série, *Le retour du guerrier*, en tant que modèle réduit de toute la série. Ses caractéristiques significatives sont: l'histoire *hypotactique*, la prépondérance des catalyses et l'abondance des *indices*. On analyse l'histoire du premier chapitre et son homologie avec celle de la première séquence à travers la figure principale du héros qui traverse toute la série. *Heimat* est une série fondée sur l'idée d'un “il s'est passé” d'où

la présence de la photographie et l'album comme un modèle réduit de l'histoire dans un passé composé. Un petit détail: les mouches colonisent *Heimat*. Ce génocide de mouches, est-ce une métaphore ou une métonymie? La chronique intime devient un document anthropologique.

Heimat, una cronaca tedesca, di Edgard Reiz è una teleserie pionera d'autore. La sua importanza storica è data dall'accensione creativa e dall'innesto della modernità nella struttura classica della storia. L' articolo analizza la prima sequenza della serie, *Il ritorno del guerriero*, come modello ridotto della serie intera. Le sue caratteristiche significative sono: la storia *ipotattica*, la preponderanza delle *catalisi* e l'abbondanza di *indizi*. La storia del primo capitolo e la sua omologia con quella della prima sequenza sono analizzate attraverso la figura principale dell'eroe, presente nella totalità della serie. *Heimat* è una serie articolata sull' “è successo”, il che spiega la presenza della fotografia e dell'album fotografico come modello ridotto della storia presentata con l'uso del passato prossimo. Un piccolo dettaglio: le mosche colonizzano *Heimat*. Il genocidio della mosche è una metafora o una metonimia? La cronaca intima diventa documento antropologico.

Keywords / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Heimat, Edgar Reiz, retorno del guerrero, álbum, moscas hypotaxis, pretérito perfecto.

Heimat, Edgar Reiz, The Return of the Warrior, album, flies, hypotaxis, present perfect.

Heimat, Edgar Reiz, le retour du guerrier, album, mouches, hipotaxie, passé composé.

Heimat, Edgar Reiz, il ritorno del guerriero, album, mosche, ipotassi, passato prossimo

Empecemos antes de empezar. Empecemos, quiero decir, antes de encarar directamente el objeto de nuestro comentario, la primera secuencia de la serie *Heimat, una crónica alemana*, firmada por Edgar Reitz. Hablemos, primero, de sus alrededores.

A finales de los años 70 del siglo pasado se emite en la RFA una miniserie estadounidense de cuatro capítulos de título *Holocausto* que narra la historia de una familia judía durante los años del nazismo. A lo largo de la serie, cada uno de los miembros de la familia experimentará los horrores del holocausto, terminarán en Auschwitz, en la cámara de gas, ejecutados con monóxido de carbono o, en el mejor de los casos, supervivientes zombis, restos de sí mismos. La miniserie alentó debates en todas partes, pero especialmente en Alemania. No le gustó ni siquiera al canciller Kohl. Era la primera vez que, en un producto televisual, se nombraban y veían ciertas cosas hasta entonces innombrables, sino negadas, olvidadas con auténtica y férrea voluntad de olvido. No es cosa de hacer aquí la genealogía de la difusión de las imágenes tremebundas de esos sacos de huesos amontonados y lanzados a una fosa; baste decir que, hasta entonces, su visualización se había hecho con cuentagotas, teniendo buen cuidado de que no llegaran muy lejos para no ofender —eso sostenían los poderes— la sensibilidad del pueblo llano... de nadie. Se habían visto ya en el cine algunas ficciones que mencionaban el tema, pocas, pero nunca se había hecho una ficción televisiva, para el espectaculotariado entero; eso, dada la potencia del aparato televisivo, se iba a extender como la lava y formaría parte, ya para siempre, del imaginario del pueblo, de todos: el Holocausto. En fin, no gustó a Kohl ni a los medios alemanes, pero tampoco a Edgar Reitz, que se enfureció. “*Los americanos han robado nuestra historia a través del Holocausto, pues una serie de ese estilo impide a los alemanes tomar una postura narrativa de nuestro pasado y romper libremente el mundo de juicios y prejuicios. Con una representación tan caricaturesca nunca se llegará a comprender cómo parte del pueblo alemán se volvió nazi.*”

Fruto de ese enfurecimiento sería años después *Heimat, una crónica alemana*. Se emitió en el 84. Con éxito de audiencia y de crítica sin precedentes en la RFA. Esta

vez sí que le gusta a Kohl que, en una de sus comparencias públicas, llega a decir que la serie hacía preguntas esenciales para el pueblo alemán: *¿quién soy? ¿de dónde vengo? ¿cómo he llegado a ser quién soy?*

Pero ¿quién era, en esos años, los 80, Edgar Reitz? En el 62, con 40, había firmado, con Kluge y otros cineastas, el manifiesto de Oberhausen, disparo de salida del Nuevo Cine Alemán. Había trabajado con Kluge, realizado documentales y largos complejos, difíciles, muy lejos del cine dominante habitual que inundaba las pantallas del mundo; un cine libre, expresión además, en el caso de Kluge y Reitz, de uno de los modos más radicales de la modernidad: aquel que despedaza el discurso y —para decirlo en román paladino— ha decidido que al público ni agua, el público es asunto del cine industrial, nuestro público no existe, hay que crearlo. Algo así. Se habían ido incorporando al Nuevo Cine Alemán y tomado la batuta muchos otros, Wenders, Herzog, Schlöndorff... Fassbinder sobre todo, otros modos de la modernidad. Por fin en el 78 Reitz hace él sólo una película como dios manda, carísima y de época, *El sastre de Ulbm*, que es un fracaso comercial. Cine de autor. Son los años del estallido terrorista de la RAF, la llamada banda de Baader Meinhof que, en el 77, llevan a la crisis de otoño; ese año participa en la película colectiva *Alemania en otoño* con Fassbinder, Scholondorff y organizada por Kluge. En el 82 muere Fassbinder y todos los historiadores coinciden al considerar tal fecha como la de la defunción del Nuevo Cine Alemán. En esos mismos años, los de la disolución de ese Nuevo Cine Alemán y la RAF, tras la furia que le produce Holocausto, Reitz trabaja como un poseso en lo que ya está siendo *Heimat*. Se ha trasladado a su pueblo natal, al paisaje de su infancia, a su patria chica, a su Heimat... ha hecho documentales, estudios etnográficos y antropológicos de la región, ha escrito una novela con esos mimbres... y, por fin, en el mismo 82, empieza la serie, cuyo rodaje, el de la primera parte, no terminará hasta dos años después: 11 capítulos; más de 14 horas de la saga de una familia de campesinos de un pueblo en las montañas de *Husbrürk*, trasunto de aquel en que el propio Reitz había nacido, cerca de la frontera francesa

y la Renania; una saga que abarca desde 1919, fecha del final de la Segunda Guerra de Repartición del Mundo, hasta 1984.

“La sociedad alemana había adquirido la costumbre de olvidar. Toda Alemania lleva a cuestas un juicio tan negativo sobre sí misma que no quiere mirar a su pasado. Con este proyecto no he querido simplemente sacar a la luz un periodo escondido, sino dirigirme al proceso mismo. He querido destabicar las memorias.” Eso dijo Reitz en 1984.

Con los años rodaría dos partes más, cerca de 42 horas de saga en 32 años. Finalmente en 2011 rodaría una película precuela de casi cuatro horas: *El otro Heimat*.

Estoy contando un cuento. El cuento de la fuerza creadora, del artista que impulsado por esa extraña energía, ese furor que hemos mencionado, atraviesa tenazmente los mil obstáculos que le salen al paso y hasta que no lo consigue no para: aquí, al fin, mi respuesta a la indignación ante Holocausto.

Un cuento bonito, con final feliz. Pero un cuento. Un cuento de fantasmas, de espíritus, del espíritu creador, del fantasma de la modernidad, del espíritu del Nuevo Cine Alemán, del fantasma del autor. A quien crea en los espíritus les parecerá un cuento ejemplar, expresión optimista del espíritu creador, o del espíritu de una generación, o el de la modernidad, o el del Nuevo Cine Alemán, da lo mismo qué espíritu se escoja. Espíritus haberlos haylos y no pondría yo la mano en el fuego negándoles el pan y la sal, aunque lo mío sea, más que el espíritu, la materia. Los cuentos de fantasmas pertenecen al género fantástico, fabrican sus propias leyes y sirven de consejo y experiencia. Los necesitamos. Nos ayudan a entender las cosas. Los gozamos.

Pero concretemos. Reitz, que viene de la modernidad más radical y minoritaria, se va a dirigir ahora al telespectador, a la mayoría, eso sí que es público. Más allá de las dificultades y dureza del mercado televisivo que tendrá que sortear, si quiere realmente aliviar su furor y conmover al telespectador alemán —conquistar audiencia—, deberá olvidar modernidades excesivas; deberá instalarse, quizá, en lo nacional/popular, de cuyo espíritu (otra vez los espíritus) *Heimat* me parece que es realmente una de sus máximas expresiones. Heimat,

conviene saberlo, era el nombre que durante el nazismo se daba a cierto género de films de exaltación simpática del espíritu provinciano o rural (equivalente al “menosprecio de corte y alabanza de aldea” de nuestro siglo de oro). Canto a lo sencillo aldeano y su folklore.

Pero no se acaba el cuento.

Alrededor del 85, 86 se emitió Heimat en televisión española. De cualquier manera, a trozos raros, sin ninguna cobertura ni explicación y muy escasa, por supuesto, repercusión. La cacé involuntariamente, de refilón, cuando vi en el televisor imágenes (en blanco y negro) y escuché un silencio poco habitual. Todavía no se habían consolidado las prácticas prohibicionistas de las películas en blanco y negro, pero se hacía camino. En el televisor, en fin, ya todo era color. Y todavía no existían las privadas, todavía la llamada izquierda, el PCE, el PSOE, defendía el servicio público y decía resistirse a la privatización. Son los primeros y sandungueros años de la Postransición. A todo color. En la vida y en el televisor. ¿Qué rara serie es ésta en blanco y negro?

El blanco y negro es, pues, el primer rasgo de distinción de Heimat, la primera presencia de un riesgo, una señal de desobediencia a lo dominante en el medio más dominante.

Primera secuencia: el retorno del guerrero

Voy a ceñirme a y continuar el tipo de análisis del relato que esboqué hace décadas en Comunicación XXI, que quedó sin desarrollar, y cuyos textos ha recopilado, en Shangri-La, Asier Aranzubía.

Lo que se ha venido a llamar feamente *análisis textual filmico* nos proporciona estupendas herramientas para el análisis de una secuencia, pero es francamente agotador a la hora de abordar enteramente un film. Mucho más lo será si se trata de una serie.

Así que me voy a limitar en principio al análisis de una sola secuencia de Heimat, la primera. Me parece que, con solo su análisis, podemos encontrar todos (o casi todos) los particulares *rasgos distintivos* de la serie entera.

La tomaremos como si se tratara de un *modelo reducido*.

Veamos como empieza —su primera secuencia— en el televisor de la imaginación.

(El crítico, el comentarista —pero tampoco el lector, ni el oyente—, nunca tienen delante aquello de lo que se habla. Por definición. No hay power point que valga. Describe algo que no está aquí entre nosotros y hay infinitas maneras de describirlo. La primera secuencia de nuestra serie, por ejemplo; el comienzo de un relato que, por añadidura, está escrito en lenguaje cinematográfico y tendremos que traducir. Descripción e interpretación. ¿Puede haber descripción sin interpretación? Describamos, pues, lo mejor que podamos)

Primero un oscuro plano de una piedra miliaria en un paisaje tormentoso, con sonoras ráfagas de viento racheado arrastrando nubes velocísimas, e, inscrito en la piedra en grandes letras, *HEIMAT*, una crónica alemana de Edgar Reitz. Inmediatamente, acompañado de música percutiente, un plano a ras de hierba sacudida por el viento y letras que informan que estamos en el 9 de marzo de 1919, viernes y Paul Simon regresa de la Primera Guerra Mundial. Durante seis días ha vagado hacia su casa, desde Francia, a Husbrürk.

Justamente el 9 de marzo del 19, un viernes. ¿Por qué precisamente ese día? El armisticio había sido dictado en noviembre del año anterior, el 18; en enero del 19 en Berlín habían matado a Rosa Luxemburgo y su cuerpo no sería encontrado en una esclusa del Rin hasta mayo. El 9 de marzo no es una fecha importante que figure en los anales de aquellos años germánicos, pero el dador del relato nos advierte de su voluntad de ajustar el microscopio de lo que se anuncia como una crónica, a un lugar y un momento insignificantes en términos de Historia, un pueblecito de las montañas de Husbrürk, precisamente un viernes 9 de marzo del 19. Se nos va a hacer, pues, *no la crónica de Alemania, sino una crónica alemana, una crónica local*, la de un lugar en apariencia insignificante, dejado de la mano de Dios, a la vez marginal y perteneciente al corazón del campesino alemán, por donde la Historia con mayúscula ha pasado siempre y va a seguir pasando de refilón, presumiblemente arrollándolo.

¿Qué pasó, pues, de reseñable el viernes 9 de marzo de 1919 en ese pueblecito en el corazón del bosque alemán?

Fue nada menos que el día en que regresó Paul Simon, el del retorno del guerrero.

El arranque proviene de la épica. Remite, por ejemplo, a la última etapa del viaje de retorno de la guerra de Ulises, su llegada al hogar, a Ítaca. Un tema clásico, un episodio de la épica clásica. El retorno del héroe, del guerrero. Sólo que esta vez vuelve de una derrota, no de una victoria. El héroe es un don nadie, un perdedor.

Sigamos:

Acompañado por una música suave y percutiente a la vez, en el plano, un soldado aparece en el horizonte, más allá de la inquieta hierba; la cámara se acerca hasta el primer plano, lo deja pasar y le sigue por la espalda; al fin, el soldado y la cámara —por encima de su hombro— divisan, más allá de sembrados y bosques, el pueblo adonde se dirigen, el final del viaje. Se detienen —la cámara y el soldado—, se apaga la música, en la película se hace el silencio, y el héroe corre hacia Ítaca. Parado a la entrada del pueblo, lo primero que ve —que vemos— es una calle embarrada, llena de charcos, un cerdo que hozga y un cabrero azuzando dos cabras; y luego el rostro sonriente de Paul que reconoce la escena: sí, esta es mi Itaca. Atraviesa el pueblo entero, de punta a punta, sus calles casi desiertas, los curiosos viéndole tras las ventanas, sin cruzar palabra con nadie, sin detenerse, confrontando todo con su memoria, reconociéndolo, reconociéndose.

En silencio. Un silencio, acariciado de brisas, que va a durar mucho, todo lo que tarde el soldado que regresa en atravesar el pueblo de cabo a rabo y alcanzar su hogar. Un tramo verdaderamente largo de silencio al que el telespectador no está acostumbrado en un medio tan cacareante como la televisión, que, prácticamente, lo prohíbe. Otro riesgo, añadido al blanco y negro.

El tintineo de los martillazos sobre un yunque llama su atención y corre hacia allí. Mira a través de la ventana y, de pronto, estalla el color: chispas del hierro candente y dorado que forja sobre el yunque el herrero, las tenazas que lo sujetan, el martillo que cae una y otra vez sobre él, la fragua; por unos instantes la ficción parece detenerse para dar cuenta, en tono documental, de un oficio: el del viejo herrero que está dando forma a una abrazadera para cambiar la rueda de un carro.

El espectador, con *la irrupción momentánea del color* (y del modo documental) se ha visto sacudido, obligado a tomar distancia, a hacerse preguntas. El blanco y negro quizá ha sido asumido ya —equivocadamente— como un modo de decirnos que lo que se narra pertenece a un pasado donde no existían películas en color. Pero ahora esta irrupción del color exige un espectador activo, es un signo de ruptura que pone en evidencia la existencia de un dador del relato que maneja unos códigos y no tiene vergüenza en exhibirlos. Para el relato filmico habitual el mejor montaje es el que no se nota, la mejor música la que no se oye, el mejor intérprete el que no lo parece, etcétera: la mejor película es la que se quita de en medio y consigue que el espectador la olvide; es un viajero inmóvil atrapado en la falsa transparencia de un relato que quiere signos disimulados, que no se noten; el relato dominante abomina exhibir sus códigos e intervenciones. En lugar de ses-tear en el viaje inmóvil del relato que se le está contando, el espectador, *con la sorpresa del color, toma distancia*, se ve obligado súbitamente a reconocer una intervención, por decirlo así, externa, artificial, la existencia de un código disimulado... que el color significa algo. Dejémoslo sí, aún no sabemos su significado exacto, quizá no lo sepamos nunca, pero adivinamos una intención y, desde luego, el color ha cumplido una función esencial: incomodar al espectador, hacerlo pensar. *Un punto de ignición*, tan solo.

La elección de *la herrería* como primer punto de ignición del discurso es también muy significativa, muy densa en connotaciones significativas adyacentes. Es el lugar donde se dobla el hierro, alrededor del cual se constituye toda comunidad que aspira a ser un pueblo. De gran poder metafórico. El fuego. *Las fraguas de Vulcano*. O, mejor aún, *la gruta donde se forja el anillo de oro de los Nibelungos* (bajo el Rin, cerca de la Renania, donde se sitúa el pueblo protagonista de *Heimat*): Alemania y su relato iniciático más reconocido y popular. Por ahí empezamos. Redundamos en la épica. *El héroe regresa de la guerra al corazón del bosque alemán, tal vez el corazón de las tinieblas*, a la herrería donde trabaja su padre.

Continuemos la descripción:

Nada más llegar, sin abrir la boca, sin mirarse apenas, recuperado el blanco y negro, el hijo recién llegado de la guerra, Paul

Simon, se incorpora al trabajo, se quita el tabardo, coge las tenazas y ayuda a colocar la rueda a su padre; “es del carro de Fulanito que murió en el Vístula”, informa el herrero —sus primeras y únicas palabras. Frente a la herrería, en la puerta de la casa, asoma la que sin duda es su madre; lo ve y para el cuello de su camisa, desde la distancia, musita su nombre: Paul; el héroe deja la maza, sonríe y se acerca; se abrazan sin palabras; parece que va a entrar al fin en el hogar, pero antes el héroe se da la vuelta, se acerca al gallinero y mea a gusto, como nos demuestra su rostro en primer plano y la leve musiquilla que lo subraya. Es una meada territorial, una meada de oso, este es mi hogar.

Y la primera muestra del hogar es —de nuevo en color, visto y no visto— *una repugnante cinta matamoscas* con los habituales dípteros agonizantes.

Pero de las moscas hablaremos más tarde.

Lo que viene es una larga secuencia: el héroe, agotado, con la mirada vacía, sin decir una palabra, sentado a la larga mesa del comedor-cocina, frente a la cinta cementerio de las moscas, rodeado por los miembros de la familia, que, sin interrumpir sus quehaceres, sin dejar de trajinar, lo miran en silencio casi religioso; la madre pone una cuchara en su mano, la hermana le corta el pan... Pero el héroe nada come... Poco a poco, la estancia se llena de un coro de vecinos y parientes y el silencio empieza, lentamente, a llenarse de palabras, de comentarios estúpidos o no tan estúpidos sobre la guerra, de lugares comunes, de ignorancia y sabiduría campesinas, comentarios a las noticias del periódico, superstición, racismo antigitano... costumbrismo, un auténtico carrusel de dolor y banalidades, tras el primer plano del guerrero ausente, con la mirada perdida y la cabeza, quizá, en otra guerra, en la verdadera guerra, de la que acaba de volver.

Hasta que, de improviso, entra un personaje llamado Gladish; sabemos que es una víctima más de la guerra, dañado por el gas mostaza, que le ha dejado una enfermedad repugnante en la piel y que está arrocinado por el deseo de una mujer que le rechaza por asco y a la que tachan de gitana; alcoholizado, sucio y abandonado; entra —con sus moscas— tiende lentamente su mano enguantada, escondida, a Paul, que, como alucinado, lentamente, se incorpora y tiende también la suya, pero no para saludar al recién llegado, sino para alcanzar la cinta matadero de moscas. Se ha hecho un silencio estruendoso, la escena parece que se ha parado, que todo sucede en silencio y a cámara lenta. Paul atrapa una mosca que pataleaba, aún viva, intentando despegarse de la goma

letal. La rescata, la mira (Gladish la mira, la madre de Paul la mira, todos la miran) y, de improviso, la suelta, la deja en libertad y escuchamos nítidamente el zumbido enloquecido del díptero al escapar (hasta ese punto alcanza el silencio sagrado). Aposentado otra vez, descubre la mirada de un niño tuerto que se asoma por la ventana. Enseguida vamos a saber que su hermano le clavó el tenedor en el ojo ahora ciego. El paréntesis de silencio ha acabado y todo va llenándose de nuevo de voces costumbristas.

¿Qué sentido dar a este parón de silencio roto por la mosca? Tal parece una ventana abierta al sinsentido...

Paul, con su mirada cada vez más perdida, empieza a tener alucinaciones, la primera, en color, de un soldado amigo, una víctima de la guerra, que habla desde el lugar de los muertos. La mezcla de niveles, los de la realidad —el runrún del coro de familiares y vecinos en la cocina-comedor, el niño tuerto asomado a la ventana...—, y el de los fantasmas de Paul es, ella misma, alucinante. La lectura en voz alta de la noticia del periódico se mezcla sin interrumpirse con el soldado muerto que asegura que allá en el cielo donde está, todos hablan el dialecto de Hursbruck. Una danza alucinada en que se confunden las imágenes reales del hogar y las imágenes soñadas. Un tropel, una inundación, de signos del hogar que lo esperaba y una cabeza que sueña amigos muertos en la guerra. Una fantasmagoría. Costumbrismo y onirismo. Hasta que, sin haber pronunciado una palabra, cae dormido.

Y fin.

Una secuencia es una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad; se inicia cuando un núcleo no tiene antecedente solidario y se cierra cuando no tiene consecuente. En nuestro caso, el héroe se duerme: fin de la secuencia.

Benjamin habla de dos estirpes de narradores: la del que viene de lejos (el marinero, el aventurero, el guerrero) y cuenta lo que ha visto y vivido; y la del que no se ha movido de su sitio (el campesino sedentario) y cuenta lo que allí ha sucedido a lo largo de los años, sus tradiciones e historias populares.

En nuestro caso, el hombre que llega de lejos no ha abierto la boca.

Llevamos veinte minutos de relato para una sola secuencia.

Pero es la secuencia que nutre de futuro al relato.

Características sémicas de la primera secuencia

Barthes propuso clasificar *dos clases de unidades mínimas del relato*: las que llamó *funciones* y las que llamó *indicios*. Las funciones, para completar su sentido, necesitan como correlato unidades del mismo nivel, por decirlo así, en la horizontal del relato. Para llenar de sentido a los indicios, en cambio, hay que saltar de nivel. Necesitan una sanción vertical, más alta, a nivel de los personajes y la narración; dotan al relato de una atmósfera y dan informaciones que nos permiten, entre otras cosas, fijar el carácter de los distintos personajes.

En la primera secuencia de *Heimat* el número de indicios es enorme. Tanto de indicios de atmósfera, de ambiente, como, en particular, de personajes indiciales; todo lo que dicen los personajes —una auténtica turbamulta de frases hechas, tópicos campesinos y aparentes trivialidades— son indicios de su carácter. Hay tantos personajes y tantas palabras que al espectador le será difícil guardarlos a todos en la memoria.

Es una secuencia marcadamente indicial.

(En realidad, en la primera secuencia de cualquier película, en cierto modo, **TODO SON INDICIOS**, pistas; podrán ser funciones, pero serán también obligatoriamente indicios —lo que vemos y lo que oímos— para el futuro que nos aguarda. Pero esa es otra historia)

Barthes clasifica las funciones en núcleos y catálisis, una clasificación discutible, pues se basa en una noción tan subjetiva como la importancia: los núcleos serían funciones cardinales, auténticos nudos del relato que abren o cierran una incertidumbre; las catálisis serían más bien funciones de relleno, subsidiarias, que se aglomeran alrededor de los núcleos.

Distendidos, los núcleos presentan espacios intercalares que pueden ser colmados indefinidamente; se pueden llenar los intersticios con un número muy grande de catálisis. Entre el momento, por ejemplo, en que el pistolero espera para disparar y el momento en que por fin dispara puede pasar de todo. El comienzo de *Hasta que llegó su hora*. También allí, curiosamente, había una mosca.

A eso lo llamamos hipotaxia. La *hipotaxia* implica estiramiento y demora; el núcleo primario demora su correlato porque se intercalan una enorme cantidad de catálisis, el relato se estira, se alarga.

Es lo que sucede en *la primera secuencia*. Su relato troncal es sencillo: *El héroe regresa cansado a su hogar. Le ponen de comer. Se queda dormido sin haber probado bocado*. Sin embargo, un sinfín de catálisis alarga la conclusión y nos mantiene a la espera. Todo en ella es catalítico, demora.

Es una secuencia marcadamente catalítica.

Catálisis e indicios son unidades expansivas si se las compara con los núcleos. Facilitan la hipotaxia.

Estas características de la primera secuencia se repiten a menudo en *Heimat*.

Heimat es una serie marcadamente indicial, marcadamente catalítica. Hipotáctica.

El album, el pasado perfecto

El a priori de las teleseries supone que se verán capítulo a capítulo, con un lapso de tiempo variable (día a día o semana a semana) entre ellos. Al menos, eso sucedía en los años 80, cuando todavía no había un mercado de reproducciones digitales. Hoy en día, es más que probable que las teleseries se vean en su mayor parte a voluntad del veedor, que elige cuándo y cuánto ve de la serie. Una situación bien distinta y que exigiría análisis. En todo caso, en las fechas en que se emitió por primera vez *Heimat* era costumbre preceder cada capítulo con un resumen de los anteriores.

Y los resúmenes de *Heimat* son altamente significativos, en tanto que se apartan de la manera habitual. Reitz elige el álbum, el repaso de las fotos de lo que ya hemos visto, como si se tratara de las fotos-recuerdo coleccionadas y seleccionadas de la familia troncal; el álbum familiar, el tótem del recuerdo familiar. Y pone la voz en off que repasa el álbum en boca de uno de los personajes que intervienen en el relato, personalizándola.

La voz, pues, de un narrador. Por lo menos, del narrador de las fotos del álbum, porque, en cuanto acaba

el resumen, calla (y otro narrador –no oral–, el dador del relato, lo sustituye).

Pero ¿quién es el narrador? ¿Quién comenta las fotos? Gladish. Un simple, ese pobre diablo alcoholizado, víctima del gas mostaza, con una enfermedad asquerosa en su piel y su mano enguantada para que no se le vean las escaras; un apestado que está en todas partes y en ninguna, que no cuenta nada para el relato principal, pero se asoma por cualquier rincón y sentencia tontearías que, después de todo, no son tan tontas; un bufón, quizá.

Alguien así como el Benjamin de *El sonido y la furia*, el relato de Faulkner contado por un loco. En versión shakespeareana, un cuento contado por un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada.

Pero significa muchísimo.

De alguna manera, la memoria del “ha sido” –la de la familia, pero también de Alemania, de aquellos años de Alemania, el nazismo, la guerra, la derrota, el milagro alemán– queda depositada en la serie en el más humilde de los personajes secundarios, el tonto del pueblo a quien nadie hace caso, pero, cuando menos te lo esperas, suelta las verdades del barquero: un bufón, un incordio, un estorbo, un duende. Gladish. Que también es el torpe ayudante de Eduard, de un fotógrafo.

Ese duende, *ayudante del fotógrafo*, resume el pasado. Comenta las fotos del álbum: esto “ha sido”.

El pretérito indefinido se refiere a acciones pasadas, pero considera que ese momento pasado ya ha concluido. En *el pasado perfecto*, muy al contrario, el momento pasado sigue vigente para el narrador.

La fotografía es el reino del ha sido, del pasado perfecto. En la foto, la presencia del fotografiado nunca es metafórica, dice el maestro, salvo cuando se fotografían cadáveres. La esencia de la foto, su noema, es que alguien ha visto a través del objetivo el referente en carne y hueso.

(En el cine, ante el objetivo (y ante el espectador), se mezclan, por decirlo así, dos modos del “ha sido”, dos “pasados perfectos”: el “esto ha sido” del actor y el “esto ha sido” del personaje que interpreta, el del rodaje y el del relato. Pero no es el momento de profundizar en eso).

Si la fotografía, decíamos, es el reino del *ha sido*, del pasado perfecto, el *álbum familiar es un relato necrológico, una forma de obituario del ha sido*. Disparador —a veces estremecedor— del recuerdo, de la memoria, roza o sumerge a quien lo repasa en una intimidad amenazada, sonrojante.

Fotos y álbum no podían faltar en una serie que se niega a conjugarse en *esto pasó*, pero nos está diciendo constantemente *esto ha pasado* y siguió pasando y por eso, ahora, las cosas, los personajes son lo que son. Toda la serie nos remite de una manera o de otra a un álbum de recuerdos, a las fotos de un álbum.

En medio de la irremediable ficción de Heimat hay siempre algo que me está diciendo: esto ha sido. Y hay fotos.

Primer álbum.

Leo el primer álbum que abre el segundo capítulo de Heimat, *El centro del mundo*, y resume el primero que se cerraba en 1929: diez años de álbum:

Esta es la familia Simon de Schabbach. A la derecha, sonriendo, está Matías, el herrero. Esta es Katherina, su mujer. Y sus tres hijos, Eduard, Paulina y Paul. Sonríen en 1919, pero aún no saben lo que va a ocurrir. Este es nuestro pueblo en 1919. En esta foto están descubriendo el monumento en recuerdo de la guerra. El pueblo entero asistió. El profesor dirigía el coro de la escuela. Todos se pusieron sus mejores galas. Aquí se puede ver el monumento cubierto. Y en la otra fotografía, Eduard está a punto de descubrir el monumento. Tiró de la tela y todos lo vieron asombrados. Aquí están con su ropa de domingo. A pesar de estar lloviendo todos se quitaron el sombrero. Esta es una foto de Eduard; su madre siempre andaba con el corazón en un puño por Eduard. Tenía un problema pulmonar pero no dejaba de hacer el tonto en los arroyos de Hursbruck con el campanero y conmigo buscando oro. Sólo encontramos pirita. Esta es Paulina, que más tarde se casaría con Grober, relojero y joyero en Simmen. Este es Wiegand, el sabelotodo local, siempre tenía que ser el primero en todo; tuvo el primer automóvil del pueblo, y, antes, la primera radio, el primer ciclomotor... Y esta es María, la hija de Wiegand, una chica bonita, que se casó con Paul y tuvieron dos hijos, Anton y Ernst. Aquí podemos ver a Katherina orgullosa con sus dos nietos. Un día ocurrió algo. Paul empezó a cavilar, en la época en que hizo esta foto. Un día se levantó, dijo que iba a tomar cerveza y nunca volvió. El pueblo estaba conmocionado. Todos querían saber adónde había marchado Paul. María lloró mucho. Nadie comprendió por qué se fue, no tenía ninguna razón para marchar. La policía lo buscó durante semanas. Eran los buenos tiempos, hace ya tanto cuando fuimos de picnic al castillo de Baldenau y escuchábamos la música que salía de un altavoz negro, música de radio.

El resumen se cierra con la foto congelada del grupo en el picnic junto al castillo, donde, milagrosamente, han sonado las campanas de la catedral de Colonia y desde el que han oído misa. Lejos, muy lejos. En 1923.

Un cuento contado por el tonto del bote listísimo. En cierto modo, el espíritu de Scharbbach, de la patria chica. A veces, Heimat, una crónica local con una estructura de relato clásica, de relato épico, que nace de la indignación, tiene sin embargo algo de queja existencialista, de protesta camusiana del absurdo de la vida.

Se podrían pegar todos los álbumes-resumen desde el primero hasta el último —descontando repeticiones— y tendríamos el relato esencial, aquello que Reitz cree habernos contado, estar contándonos, aquello en que quiere que nos fijemos, esas fotos, con esos comentarios. Los comentarios de un simple, del más simple entre los simples, un borrachín al que el relato no hace caso.

Resumen sémico del primer capítulo

Podemos hacer otro resumen drástico, semiológico, del primer capítulo:

Una secuencia es resumible y nombrable. A la primera secuencia la hemos llamado “El retorno del héroe”.

El retorno al hogar suele ser el final del relato de un largo viaje del héroe, pero también el principio de otro relato. El retorno al hogar tiene forzosamente un correlato, es una función nuclear de gran tamaño que necesita otra función nuclear más allá para completar su sentido. *Al retorno al hogar le corresponderá la reintegración del héroe al hogar o la huída del hogar*; inaugura, pues, una serie de tensiones que no descansará hasta que ese dilema se resuelva de una manera o de otra. Todo el primer capítulo de Heimat bascula entre y tematiza estas tensiones del héroe, de Paul —me voy, me quedo—, hasta que, finalmente, sin decir una palabra a nadie, decide escapar. Empezó con el retorno del guerrero y acaba con él escapando del cepo y largándose.

Simetría: empieza llegando y acaba yéndose.

La simetría suele ser el deseo oculto de la estructura del relato clásico. El final se refleja en el principio.

Heimat nunca abandona el relato clásico.

El relato troncal principal

La primera y larguísima secuencia (veinte minutos) ha provisto al relato de un nutrido coro de indicios y personajes relacionados entre sí que podrán ir relevándose unos a otros como héroes o protagonistas de diversos subrelatos a lo largo de la serie, formando y extendiendo la nutrida malla genealógica de la que va a estar hecha. Todos son de la misma familia, parientes o vecinos de Schabbach. Por delante habrá horas de narración, capítulos, etcétera, pero sin salirse de Schabbach y el grupo familiar representación del pueblo. Una saga. Otra forma, derivada de la épica. Que se convierte casi siempre en melodrama.

Sigamos tan solo el relato principal, troncal, el del héroe, Paul, a lo largo de toda la serie. El relato más alto –la percha–, del que lógicamente van a colgar o donde van a intercalarse todos los relatos subrogados, con otros héroes, otros temas, otras tensiones.

El primer capítulo abarca toda *la república de Weimar*, desde el 19 al 29, desde el retorno del héroe –del soldado Paul Simons– hasta que, incapaz de integrarse de nuevo en su antigua comunidad, escapa de Itaca.

Pero el héroe no se ha ido para siempre, reaparecerá. Tardará capítulos enteros, pero lo hará.

Tras resolverse el irse/quedarse de Paul Simon a favor de la huida, diez años después de su llegada, en 1929, toma el relevo como heroína del relato María, su abandonada esposa, con dos hijos pequeños, que deberá educar, alimentando la memoria de él –la fe en que continua vivo y regresará algún día–, o, por el contrario, apostando por el olvido. A trancas y barrancas conservará viva su memoria, pero no puede evitar enamorarse de un ingeniero topógrafo que participa en la construcción de la gran autopista, símbolo de la prosperidad hitleriana. Y tiene un hijo de él, Herrmann. María ha tomado el relevo de Paul en el relato como protagonis-

ta. Durante capítulos enteros, el héroe principal, Paul, desaparece.

Cuando, pese a los prejuicios aldeanos, parece dispuesta a reanudar una nueva vida con el ingeniero, a finales del 38, con el nazismo boyante y la guerra en ciernes, recibe una larga carta de Paul desde Estados Unidos. *El héroe, diez años después de marchar y cinco capítulos mediante, da señales de vida en el relato.* La carta la lee en voz alta su abandonada esposa y la escuchan todos, su madre, su padre y su hijo Anton, ya con quince años, que advierte a todos del pomposo logotipo que encabeza la carta: *Simon Electric Incorporation* y el dibujo de una fábrica. (Capítulo 5: *En marcha, a lo lejos y de regreso*).

En la carta anuncia su inminente regreso, pero tardará aún meses en arrancar y cuando llega a las costas alemanas, en el 39, ya avanzado el capítulo 6 (*El Frente Interior*), las autoridades hitlerianas no le dejan desembarcar con la consiguiente decepción familiar. *Así que ni nosotros ni los suyos lo veremos, tan sólo lo oiremos a través del teléfono, desde el barco que tienen retenido en el puerto.*

Tendrá que transcurrir la guerra entera y aun dos años más, hasta el 47, para que el héroe, convertido de pies a cabeza en ciudadano americano, con puro, sombrero y un chofer negro, empresario dueño de la Simon Electric Incorporation, reaparezca por su pueblo natal, su Heimat. De ese nuevo regreso del héroe da cuenta *el capítulo 8, el Americano.* Tras una larga estancia –donde despliega todo su poder económico con un fiestón, con sermón, baile y bandas a lo Glen Miller, y comprueba el rechazo de su abandonada esposa, María–, sin esperar al entierro de su madre, que acaba de morir, ni entrar en contacto con Anton, su hijo, el soldado que, como él mismo al finalizar la guerra del 14, ha logrado al fin alcanzar su hogar, andando desde Turquía. El héroe vuelve a marcharse al finalizar el capítulo.

No será la última vez que huya ni la última en volver. Años después, en el capítulo 10 (*Años de efervescencia*), en 1967, con el milagro alemán culminado, ya viejo jubilado, millonario retirado, regresará para disfrutar como un niño ayudando a su hijastro Herrmann a la composición y estreno mundial de una pieza musical de vanguardia, patrocinada, claro está, por la Simon's de

Electricidad. El capítulo está dedicado paralelamente a Anton, su hijo, y a la crisis de su empresa por oferta de compra de los tiburones americanos. Anton, dubitativo, acude a buscar consejo de su padre que está como un niño jugando con su hermanastro, Herrmann, ayudándole a componer una pieza de vanguardia. Le hace poco caso. Acaba aconsejándole aceptar la oferta de los tiburones. Pero Antón —el empresario modélico del milagro alemán— prefiere no hacerlo. Alemania para los alemanes.

Aparecerá por última vez en el 82, en el 11, *La fiesta de los vivos y los muertos*, que convoca al coro de personajes supervivientes alrededor del entierro y despedida de María, la heroína principal, una Penélope que ha rechazado a Ulises y ha llevado con entereza la representación de Schabbach, de su Heimat. Los hermanos pelean por los restos de la casa y la herrería vacías, sin saber qué hacer. Gladish muere. Ya no queda casi nadie de los que formaban la primera secuencia de la serie. Todo acaba con un rascayú fantasmal de muertos y vivos. Schabbash mismo es ya sólo un fantasma.

Como lo era, en cierto modo, la primera secuencia de la serie: siempre olfateando simetrías, las redondeces de lo clásico, consejo y experiencia.

Lo que empieza con el regreso del héroe acaba con la muerte de la heroína, su Penélope. El protagonista ha cambiado. Ella era la representación genuina, el espíritu de Schabbach, de Heimat. Había nacido en 1900. Con el siglo. Un símbolo. Muerta ella, apenas queda nada. Un modo de vida —el de la vieja aldea campesina— ha sido liquidado. La épica se disuelve en canto elegíaco, en lamento y homenaje (al modo en que lo hace en literatura la trilogía de John Berger).

Eso, refiriéndonos tan sólo a la pareja troncal de personajes (Paul y María). A su alrededor, nuevas ramas, han ido creciendo y enredándose unas con otras. Otros relatos parciales con otros protagonistas, intercalándose en el más alto, en el principal. Los núcleos complementarios del relato troncal pueden distanciarse y demorarse hasta el infinito, intercalando catálisis, relatos menores, y, aun dentro de estos relatos menores, pueden intercalarse otros, con otras catálisis, etcétera.

De la percha más alta irán colgando otras perchas y de éstas, otras perchas, y la iteración se repite hasta donde se quiera.

Historias incluidas dentro de una historia. Historias encadenadas. Historias alternadas. Heimat.

La epopeya es un conjunto de fábulas múltiples, un relato quebrado en el plano funcional.

El resto: la partición del relato

La *parataxia*, al contrario que la hipotaxia, comprime, resume, encoge el relato; expone tan sólo los núcleos principales y salta a otra cosa.

Ya hemos dicho que *Heimat es básicamente un relato hipotáctico, como conviene al amor por el detalle*, al goce catalítico de la memoria, melancólica o iracunda, pero, casi siempre, elegíaca. Pero por muy marcadamente hipotáctico y expansivo que sea un relato, la parataxia siempre interviene con su guadaña para frenarlo, detenerlo, comprimirlo.

El poder catalítico del relato —de estiramiento, expansividad— tiene su corolario en el poder elíptico.

Y ambos se disputan Heimat: Poder catalítico frente a poder elíptico.

Las funciones catalíticas son puramente cronológicas (atenuadas, parásitas); las nucleares son consecutivas y consecuentes. Las cardinales constituyen el armazón, representan los momentos de riesgo del relato; lo demás son descansos, lujos, catálisis. Y la catálisis es siempre una función fática, que mantiene el contacto entre narrador y espectador. Así sucede en el suspense y así sucede a menudo en Heimat, muy inclinada a demorar el relato principal a través del seguimiento de un detalle aparentemente sin importancia.

Un ejemplo de parataxia, de demora: El seguimiento a un cartero que, en bicicleta, desde la estación donde llega una saca de correo, pedalea en blanco y negro o color hasta Schabbach, recorre todas sus calles y alcanza al fin la casa de la familia protagonista. ¿Qué lleva en esa saca? Lo sabremos luego: lleva una carta de Paul tras diez años de no dar señales de vida.

Hipotaxia y parataxia son las armas del guionista a la hora de dividir el relato en partes y armarlo.

Encoger y estirar.

El resultado son grandes secuencias, catalíticas, que no parecen acabarse nunca y años enteros de elipsis en que no sabemos nada. Así está construido el primer capítulo —grandes secuencias con distintos protagonistas, y saltos en el tiempo— y así está construida la serie entera.

(Si llamamos *estemas* a los bloques estancos de secuencias cuya imbricación puede ser sólo recuperada a un nivel superior de los personajes o de la narración, *Heimat* está constituida por sucesivos haces de estemas que se van empaquetando en capítulos, en ramos de subrelatos).

En *Heimat*, de un lado, está la Historia con mayúsculas; del otro, un pequeño pueblo en la frontera de Alemania. Schabbach está muy lejos de Berlín, del Poder central. El eco de la Historia llega al pueblo muy amortiguado. La Historia roza a la historia. La Crónica de Alemania deja huellas, indicios en la crónica local Schabbach, también sus zarpas. De eso da cuenta la serie.

En la primera fase de una película el dador del relato es el guionista.

Y en la primera fase del análisis, el analista es un perseguidor del guionista, un guionista que recorre el relato al revés.

El guionista es un aventurero que tiene por delante la mar océano del relato, un reino infinito de libertades y riesgos.

Todo relato es elástico. Mucho más si se trata de una serie del “ha sido”.

La serie en su primera parte consta de 11 capítulos que abarcan desde 1919 hasta 1982. Cerca de 15 horas.

Hay un tiempo lógico del relato que no se corresponde con la duración del tiempo real.

Los capítulos se ordenan cronológicamente y son desiguales de duración, la mayor parte de una hora. Y hay grandes ausencias de décadas enteras.

Nos quedamos con años enteros sin conocer, a la vez que lo que parece una anécdota sin importancia ocupa largas secuencias.

Son ausencias, huecos, grandes elipsis que obedecen a una lógica, a una necesidad.

Veamos por encima los capítulos y las fechas. Las ausencias significan tanto como las presencias.

El primer capítulo abarca toda *la república de Weimar*. De una tacada, diez años. 119 minutos. El segundo en duración. Más o menos la misma que el último capítulo. Los demás son más breves.

El segundo, entre el 29 y el 34, abarca cinco años y dura 90 minutos: el pueblo es *el centro del mundo* y se naci-fica. El tercero le sigue sin ruptura temporal y se centra en exclusiva en el año 35, con Hitler ya de canciller (son *las mejores navidades*, los sueños de grandeza, una mansión desierta con 52 ventanas, infraestructuras, primer teléfono, tendidos). Los dos siguientes, 4 y 5, (90 y 90) dan cuenta del 38 y el 39 y acaban con la declaración de guerra. *La Autopista y En marcha, a lo lejos y de regreso*

Hasta aquí el tiempo del relato ha seguido el tiempo real, cronológico, sin grandes discontinuidades. Pero en cuanto se declara la guerra se ahorra los primeros años.

Tres años de elipsis y, entre el 43 y el 45, ya durante *la guerra*, dos capítulos: *el frente interior y el amor de los soldados* (el primero, ganando; el segundo, con todo ya perdido y esperando la derrota hasta que llegan los americanos). Dos años. 90 y 90.

Capítulo 8. Del 45 al 47, *la derrota*, regreso de los soldados, convivencia con los americanos, y nuevo regreso del héroe, ahora americano. Paul vuelve a irse. *El Americano*. Dos años.

Y fin de la continuidad. Ahora hay una ruptura evidente. Tras el 47, el relato se toma un enorme respiro y cambia de registro. Hay un agujero de casi una década. Década en que se consolida entre otras cosas la división de Alemania. Y la continuidad ya no se recupera; a partir de éste, entre cada capítulo, habrá muchos años, diez, el relato salta de diez en diez. Los hachazos en el tiempo real permitirán la sustitución de los actores de un mismo personaje, el cine no registra bien el desarrollo de niño a adulto.

El relato asoma de nuevo, casi diez años después, del 55 al 56, en pleno *milagro alemán*. Ahora, con la omnipresencia de María, los protagonistas son sus hijos:

Ernst, trasladando árboles talados en su helicóptero, destrozando el bosque; Anton, dueño de una fábrica de óptica; y sobre todo Herrmann, quinceañero y con sensibilidad artística y social, estudiando en la capital más cercana. La Alemania de Reitz adolescente, el despertar sexual, la educación sentimental de un artista. Este héroe huye también del pueblo. *El pequeño Herrmann*. 139 minutos. El más largo, más arriesgado y el más personal, el más íntimo.

Pasan otros diez años y, en el 67, *el milagro alemán culminado y amenazado*, capítulo dedicado a Anton y la crisis de su empresa por oferta de compra de los americanos. Acude a buscar consejo de su padre que está como un niño jugando con su hermanastro, ayudándole a componer una pieza de vanguardia. Años de efervescencia. Un año. 83 minutos.

En el 82, *entierro del siglo* (María) y liquidación de bienes inmuebles, hay que deshacer la casa. El último resumen contiene finalmente los dibujos del árbol genealógico de la familia protagonista, la familia del héroe. Casi todos han muerto ya, pero la que acaba de morir, María, había nacido precisamente en 1900, el año del nuevo siglo. Heimat cuenta la historia de un pueblo –simbolizado en María– durante el siglo XX, hasta el 84, el año en que pasa por la tele.

Dos partes bien claras en la serie:

La primera de 8 capítulos, año tras año, hasta el 47, sin apenas romper la continuidad.

La segunda, de 3 capítulos semiautónomos. Tres películas.

Películas claramente diferentes entre sí y al resto. Cambian los héroes protagonistas –ahora de la siguiente generación, los hijos de la guerra: Herrmann, Anton y Ernst–, cambian los tonos, cambian, incluso, géneros.

El tema judío

Bajo la percha de los grandes motivos de la épica cuelgan perchas de motivos más humildes, hasta la crónica local, casi doméstica. Ya lo hemos dicho: la repercusión

de los hechos de la Historia, de la Crónica de la Historia de Alemania en aquellos años, en la crónica local de la alejada aldea se expresa de soslayo, sin ruido, casi silenciosamente, con indicios y el simple baile de posiciones sociales y disfraces de los distintos personajes.

De la división de Alemania, el holocausto y el problema judío, que es el punto de ignición que motivó la serie apenas se hace referencia.

¿Cómo se toca el tema judío?

Dos veces. La primera vez en tono de comedia: en el capítulo 5, poco antes de la guerra, Eduard se ve obligado a demostrar su origen puro, sin sombra hebrea, lo cual da lugar a una tragicómica investigación de sus antepasados. Y no se vuelve a hablar del tema hasta el 6: en una fiesta/parodia en la mansión del alcalde nazi, Eduard, mientras todos bailan (en color), un miembro de las SS, su primo, explica a quien le oiga que ha comenzado al fin la solución final, el duro trabajo que sus compañeros de las SS están teniendo que hacer para *hacer humo* a los judíos.

Basta y sobra. Aterrador.

Las moscas: el genocidio mosquil

Quien haya visitado la selva sabe que es el paraíso de los mosquitos. Quien tenga una casa en el campo adonde acuda de veraneo sabe que durante su ausencia las moscas habrán reconquistado su antiguo hábitat que nosotros, tan solo veraneantes, invadimos. Y se iniciará una lucha feroz por acabar con ellas –sus legítimas ocupantes– y quién sabe si tendrá que recurrir a las viejas y espantosas cintas pegajosas para liquidarlas.

Edgard Reitz también lo sabía, no lo ha olvidado. Por eso, lo primero que enseña del hogar campesino adonde regresa el héroe es la tira de papel matamoscas. Es un recuerdo personal, seguramente, del propio Reitz, Shabbach está inspirado en la aldea donde nació. Es una elección –la de las moscas– muy íntima, casi en primera persona.

Su Itaca es *el paraíso de las moscas. Eso es el pasado: el paraíso de las moscas del recuerdo.*

Vosotras, las familiares, / inevitables golosas, / vosotras, moscas vulgares, / pequeñas, revoltosas, / amigas viejas, insidiosas, / me evocáis todas las cosas.

Todo Heimat está lleno de moscas que aparecen en el encuadre cuando menos te lo esperas.

Y no puede ser casualidad. Lo habitual en un rodaje es que, cuando una mosca se cuele en el encuadre, se ordene cortar, se la espante y se ruede otra toma sin mosca alguna. Aquí sucede lo contrario; probablemente, durante el rodaje, siempre ha habido a mano un tarro de moscas vivas, atrapadas por producción, para soltarlas y espolvorearlas, mientras se rueda, en el encuadre, revoloteen ente los personajes, incordiándolos, se posen en ellos, paseen estúpidas por su rostro o entre los restos de comida o en la carta de amor o entre las sábanas de la cama de los amantes. Hasta el punto de que, distraídos en su pesadez, en ocasiones podemos llegar a olvidar lo principal que se nos está contando, para seguir la aventura del díptero.

Las moscas siempre están allí, recordando lo indomesticable.

La presencia de las moscas es un signo, un indicio, de que estamos en una aldea, en un pueblo agrícola-ganadero, en el campo. Un indicio humildísimo, pero que lo recubre todo, como hacen los indicios.

Los indicios –lo que Barthes llama indicios– no forman parte de la cadena de funciones del relato; nada cambiaría en esa cadena si las moscas no estuvieran. Nada cambiaría en la cadena, pero, a la vez, todo sería distinto.

La lluvia, por ejemplo, es una unidad muy común del relato indicial, ambiental; sobre una secuencia puede llover o hacer sol y, aunque los sucesos no varíen, no es lo mismo; no es lo mismo que se besen bajo una tormenta a que lo hagan bajo un sol asesino. (Lo cual, por cierto, es el origen de una batalla entre producción y dirección: llover es caro, ¿por qué no lo olvidamos?). Tampoco es lo mismo el primer plano de una actriz, con moscas o sin ellas.

Al contrario que las funciones, los indicios son investigadores, no requieren un correlato en el más allá del

discurso, y sólo pueden ser saturados o completados saltando de nivel, al de los personajes o al de las acciones y la narración. Remiten al carácter y la identidad de los personajes o proveen a la situación de una atmósfera, de un ambiente. Y, tanto los caracterológicos como los atmosféricos, son expansivos, sobrevuelan y recubren grandes trechos del relato.

Las moscas, sin duda, son un indicio atmosférico, crean ambiente. Pero, a veces, humildísimos indicios para matizar el ambiente rural, un simple detalle, se transforman fugazmente en funciones de un pequeño relato, se transforman de indicios en catalisadores y se convierten en protagonistas.

Como cuando, hipnotizado por la cinta matamoscas, el héroe se levanta y, ante el silencio y la expectación general, caza de una de ellas, todavía viva; escuchamos el zumbido desesperado de la mosca entre los dedos hasta que felizmente escapa. El pequeño relato agónico de una mosca que logra liberarse, un canto a la libertad.

Las funciones implican relata metonímicos, mientras los indicios implican relata metafóricos. Así, en *Heimat*, inicialmente una crónica, la sucesión en un mismo nivel de las funciones para ir haciendo progresar la crónica queda sumergida, empapada, por una atmósfera de indicios perfectamente prescindibles en términos de comprensión de la historia, pero fundamentales a la hora de completar su sentido. A través de la siembra del detalle, del indicio, a menudo los indicios se constituyen en metáfora.

La cinta matamoscas. Una metáfora.

Es imposible me parece encontrar una representación, una metáfora, más doméstica e inquietante de lo que es un genocidio. Un genocidio mosquito: todas, atrapadas en ese campo de concentración pegajoso, donde patean intentando escapar y van muriendo, exhaustas, una detrás de otra. De un horror semejante viene el héroe, de una guerra. Además de evocar inevitablemente –tratándose de una serie fruto de la indignación de Holocausto y que discurrirá sobre el ascenso del nazismo– el genocidio judío.

La cinta es un cementerio, un campo de concentración, colgando del techo, en el corazón mismo del hogar campesino alemán, resumen, metáfora o sentencia de lo

que va a suceder y seguirá sucediendo, de lo que les espera. En el corazón mismo del hogar alemán cuelga un genocidio. Mosquil. El héroe, de genocidio en genocidio.

Un indicio que coloniza y protagoniza por unos instantes el relato y alcanza a veces la categoría de metáfora.

Pero la presencia simbólica, metafórica, de las moscas, alcanza, quizá, su zenit en el noveno capítulo –El pequeño Herrmann– ya en los años 55-56, donde incluso se tematizan. Y metaforizan otro genocidio.

Una unidad (núcleo o indicio) puede pertenecer a dos clases al mismo tiempo; unidades mixtas que permiten un juego al relato, de modo que un simple indicio atmosférico (las moscas) se transforma en función, interviniendo en el discurrir de la historia.

El capítulo cuenta a la vez el despertar sexual de Herrmann y el éxito de Anton, paradigma del milagro alemán, con su empresa de objetivos y lentes que da trabajo a todo Schabbach. De pronto, sin embargo, el aire de Schabbach, que era puro e ideal para las lentes, empieza a ensuciarse. ¿Por qué? Wilfried, primo de Anton, antiguo SS y, de nuevo, en el lado correcto, a la derecha, presidente de la Union de Granjeros, obteniendo subsidios, asoma de nuevo empresarialmente la cabeza con inversiones en insecticidas y experimenta con moscas. Tarros llenos de moscas. Insufla en ellos el insecticida que experimenta y comprueba su letalidad, mide la velocidad a la que mueren las moscas. Una vez más, el campo de concentración, el läger. Un asesino de moscas que, si impone sus insecticidas, no sólo acabará con ellas, sino con la fábrica de lentes purísimos de Anton; y con sus puestos de trabajo.

La carta de amor

Hay más. Hay moscas en todas partes. Como cuando las moscas se posan sobre la carta de amor que Klastern ha enviado a Herrmann en el capítulo 9, El pequeño Herrmann, el capítulo –ya lo hemos dicho– más “personal” de Reitz, a finales de los 50, fechas en que el propio director pasaba, como Herrmann, la adolescencia. Otra vez las moscas.

Merece la pena comentarlo.

Es un capítulo muy distinto al resto, ya a finales de los 50, lejos de la guerra y los años hitlerianos, ahora ya abunda el color. Su héroe es el hijo bastardo que María, abandonada por Paul, tuvo con un ingeniero topógrafo poco antes de la guerra: Herrmann. Ya es un teenager. Una película de educación sentimental que acabará, como acabó Paul, el héroe del primer capítulo, con el rechazo y la huida del héroe de Schabbach.

Conviene contar brevemente la situación. El joven Herrmann y una trabajadora de la empresa de Anton, su hermanastro, se han enamorado; ella es trece años mayor que él; hacen el amor, una y otra vez, secretamente; ella ha quedado embarazada, se ha despedido de la empresa y ha escapado a la ciudad a abortar. Consumado el aborto e instalada la muchacha en la ciudad, ambos siguen viéndose y amándose a escondidas. A la vuelta de una de esas escapadas, Herrmann nota que el ambiente en el comedor de Schabbach puede cortarse como la mantequilla. Y una mosca insidiosa, cómo no, zumba en el silencio. Nosotros, los espectadores, sabemos que su madre, María, ha interceptado una carta de la muchacha a su hijo Herrmann, pero Herrmann no lo sabe. Lo irá sabiendo, no sólo ha violado la correspondencia, sino que, por añadidura, se la ha dado a leer a Anton, y ambos, la madre y el hijo triunfador (en su papel de padre castrador), sentencian a la mujer y amenazan. La carta, ya abierta, pasa de mano en mano sin que nadie la lea, pero Anton se la quita al muchacho: lo sabemos todo, dice. Estalla una tormenta doméstica de muchos quilates. Pero en ningún momento, nadie, nos informa de lo que dice la carta, si bien sospechamos que será una carta de amor. Sólo cuando todo ha finiquitado, cuando la secuencia ha acabado, la cámara enfoca la carta abandonada y abierta sobre la mesa con los restos de la comida, y, por decirlo así, arranca a hablar. Es la voz misma de la muchacha la que nos lee la carta. La lee, ella, que la ha escrito, y se la lee a nadie, sólo para nosotros los espectadores, porque nadie hay en la estancia. Es como si la carta hablara sola. Y, mientras oímos la dramática carta de amor, las moscas la rondan y la cámara la abandona para hacer una panorámica de 360

grados, sobre la mesa, sobre los muebles, las moscas, siempre, insidiosas colonizándolo suavemente todo.

Pero en general las moscas del “ha sido” —el género, por llamarlo de alguna manera, a que se acoge Heimat—, serán tan solo una caricia ambiental, un indicio de la aldea agrícola-ganadera. Tienen la misma categoría indicial que esos tamos levísimos de polvo que se ven flotar en el cono de luz solar que entra por las ventanas. Detalles mínimos que no intervienen en el caminar del relato, pero lo recubren de atmósfera, lo acarician. *Heimat es el reino del detalle*, que sería otra manera de llamar a los indicios.

El relato del pueblo desde el punto de vista material. El referente: las cosas

Hay un relato troncal —el de Paul y María— y haces de subrelatos con diversos protagonistas a lo largo casi de un siglo. Siempre anclados en Schabbach.

Pero, por debajo de todos los subrelatos, *el relato que silenciosamente constituye la columna vertebral de Heimat es la evolución del propio pueblo, Schabbach. Física, materialmente*. Mientras los personajes viven sus vidas no sólo ellos se transforman, básicamente se transforma el pueblo: físicamente, en su materialidad.

Schabbach no fue bombardeada y luego reconstruida ex novo sin huella del pasado como tantas otras ciudades alemanas.

En el último capítulo podemos ver que se han construido nuevas casas, sus habitantes han ido emigrando, las casas viejas han ido renovando su aspecto, sus fachadas, han colocado papel pintado en sus paredes.

Ya no hay barro en las calles, muchas han sido asfaltadas. El coche ya es el dueño de la calle.

Poco a poco ha ido rompiendo su aislamiento, han ido llegando el telégrafo, el primer teléfono, el tendido eléctrico, los primeros coches. Se construye una autopista que lo ronda.

Quedan pocas cuerdas. Apenas hay animales sueltos.

Los objetos de uso cotidiano ya no son los mismos. No se barre con la misma escoba. No se hace encaje de

bolillos. No se escardan arándanos. No se cocinan los mismos alimentos. No se cuece en los mismos pucheros.

Cocinar, fregar, limpiar, planchar... ya no se hace del mismo modo, y las herramientas, los pucheros, fallecen y son sustituidos por electrodomésticos. La sociedad de consumo conquista poco a poco el pueblo.

Del Schabbach que vimos por primera vez en 1919 apenas queda nada en 1982. Es sólo una sombra.

Sólo el rincón de los Simon, la casa, el gallinero, la herrería, continúa aparentemente igual. La misma llave enorme para abrir el mismo portón de la casa. Y escondida en el hueco de siempre, tras la contraventana.

Pero es sólo un espejismo. La herrería lleva años cerrada y sin uso, el oficio del herrero se ha esfumado. El comedor-cocina, alma del hogar protagonista, también desierto y sin uso, tras el fallecimiento de María, ha ofrecido cierta resistencia. Los objetos de uso doméstico, el menaje de la cocina, las cosas, han ido quedando obsoletas con el paso de los años, pero algunos pucheros resisten.

Lo que queda son piezas para un museo etnográfico local.

Ya no hay moscas.

La vida campesina agoniza.

La evolución material de Schabbach es relatada con exquisita atención. En realidad, la mayor parte de los subrelatos, sea cual sea el héroe que los protagonice, nos cuenta a la vez una mejora de las infraestructuras, la comunicación, el transporte, la ruptura del aislamiento, el progreso.

El seguimiento del detalle conforma a menudo un relato lateral al que básicamente se nos está contando, intercalándose, catalizándolo. Relatos laterales ligados a las nuevas infraestructuras que van rompiendo el aislamiento del pueblo: el joven tuerto sigue el trazado de los postes del tendido eléctrico y los aislantes de la línea se convierten en un núcleo del relato, por más que se disfracen de catálisis; el joven tímido aprende a desfilar marcialmente por las calles del pueblo mientras los trabajadores de la eléctrica que levantan los postes informan a voz en grito sobre la epidemia de difteria; el ingeniero y su ayudante topografían el campo para la

construcción de la autopista y se topan en el teodolito con el rostro de una mujer hermosa...

¿Un documento antropológico?

Entre ficción y documental sólo encuentro diferencias graduales. Una determinada secuencia es más o menos documental, según el referente, la realidad filmada, imponga con mayor o menor fuerza su ley al filmador. Su ley es otro modo de decir su santa voluntad.

Se ha hablado del delicado tono documental de *Heimat*, pero no hay nada que obedezca a esa ley.

Todo lo que hay en *Heimat* es Reconstrucción, Representación y, por lo tanto, Distancia, algo parecido al distanciamiento brechtiano.

Una de las características de *Heimat* —como lo será luego en *Lantzman*— es la decisión de no usar nunca imágenes de archivo.

Una Reconstrucción rigurosa, por ejemplo, de los oficios. Cuando se trata de documentar un oficio, el relato general se frena para apuntar al detalle con auténtica delectación y morosidad. Hay lagunas del relato que se encargan de reconstruir cuidadosamente las habilidades y destrezas de un oficio, de oficios, además, ya periclitados o agonizantes. Uno diría encontrarse ante un documento antropológico, del oficio del herrero. O de los trabajadores de la fábrica de lentes. Antropología social.

Digamos que el núcleo de dónde venimos se detiene y pulveriza en catálisis detalladísimas de la secuencia de un herraje, la colocación de un objetivo o el montaje de un receptor de válvulas.

Heimat se detiene siempre ante las viejas tecnologías como ante las nuevas.

Cómo se graba el sonido de una cueva o el piar de los pájaros.

Cómo se tiende una línea eléctrica (o telefónica) aislante a aislante.

Cómo se topografía un terreno.

Cómo se desactiva una bomba.

Cómo se cambia un objetivo y se filma.

Son acciones que Reitz reconstruye cuidadosamente. La acción se desmenuza y se describe detalle a detalle. Con auténtico goce, libidinalmente, pura libido.

Uno tiene la sensación de encontrarse, de pronto, ante una demostración didáctica, una exposición antropológica.

Heimat, pues, no es en absoluto un documental, es una reconstrucción: Antropología social y cultural. De los oficios, de las costumbres.

En su precuela, *La otra Heimat*, la libido del antropólogo social se ve al desnudo en el cuidado con que reconstruye técnicas y usos ya periclitados.

La banda sonora

El guionista marca ya numerosos indicios en los diálogos, pero también con indicaciones del tipo, día, noche, verano, atardecer, interior, exterior, viento huracanado, lluvia...

Pero en su traducción a la película, un montón de gente se preocupa por ellos.

En realidad, todos los trabajadores de una película —el decorador, el sonidista, el ambientador, la sastra, el maquillador, los encargados de atrezzo...—, se empeñan en buena parte del cuidado de los indicios. Indicios no son sólo los muebles, la comida que se sirve en la mesa, los ruidos, las moscas... son también los rostros de los intérpretes, sus voces, su vestuario, su maquillaje... La misma música no diegética es un indicio ambiental, un indicio muy poderoso —a menudo invasivo— que sugiere u obliga a contemplar la escena con un determinado tono sentimental: tristeza, melancolía, alegría, rabia... Todo eso —que es mucho— pertenecería al lado indicial del film.

(El dador del relato es colectivo; implica el trabajo de muchos; el director filtra; pero no es el único que filtra y decide. ¿Acaso nos vamos a olvidar del productor?)

La banda sonora es, quizá, el lugar material mejor situado para acoger indicios.

En muchos casos los indicios no están en lo que vemos, sino en lo que oímos: forman parte de la ciudadí-

sima banda sonora, un crisol de indicios ambientales – vientos, brisas, tempestades, pájaros, anillos de silencio (que ya no existen)– que el cineasta trabaja “materialmente” con independencia a la banda de imagen.

El ruido del vuelo angustioso de la mosca que se libera del dedo del héroe, por ejemplo. Se ha hecho el silencio para que sólo se la oiga a ella. La mosca era un apunte ambiental (del hogar campesino) para convertirse brevemente en la heroína protagonista del fragmento: de indicio a función de un subrelato.

Un sirimiri de copos, brisas, tamos, polvo, polen, cantos, pompas, moscas, semillas que vuelan... , los detalles recubren como un manto toda la serie. Y esos indicios, detalles, pueden convertirse de pronto en funciones, en unidades horizontales del relato, formar parte de su metonimia, pero también se puede pasar de la metonimia a la metáfora a través de la siembra del detalle, del indicio.

Es posible en un film marcar tendencias; tendencias (hacia lo metafórico, hacia lo metonímico) que varían a lo largo del relato, indicios que interrumpen la pureza metonímica o funciones que interrumpen una larga metaforicidad (nunca exenta de metonimia).

Hay relatos marcadamente metonímicos, funcionales; y otros, marcadamente indiciales, metafóricos.

Heimat es una serie marcadamente indicial y metafórica. Y lo es desde su propia estructura general.

La fotografía está en todas partes. Cine hablando del cine

La fotografía está también por todas partes, a veces encarnada en un personaje, otras formando parte del relato, inaugurándolo o interrumpiéndolo:

El hermano de Paul, *Eduard*, se pasa la vida fotografiándolo todo y su mayor ilusión, cuando ya es alcalde durante el Reich es lograr una exposición de toda su obra. Él y Gladish, durante toda la serie, rondan en todos los acontecimientos sociales con su trípode y su cámara, captando instantáneas o preparando fotos de grupo.

También *Anton*, el hijo de María y Paul, se aficiona desde muy pequeño a las cámaras fotográficas y enseguida al cine, clona proyectores y cámaras, organiza proyecciones de películas y, de mayor, al regreso del frente, montará una empresa modélica de óptica –que dará trabajo a todo Schabbach, fabricando con auténtico amor y destreza lentes de objetivos, las más puras y transparentes de todo Alemania.

Durante la guerra, *en el frente ruso*, forma parte del equipo cinematográfico de propaganda de la Wermer, el ejército alemán, como humilde foquista. De manos exquisitas, perfeccionista, disfruta desmenuzando, ajustando objetivos. Para rodar, por ejemplo, fusilamientos. Los prisioneros, en mitad de la nieve, esperan. El pelotón espera. El capitán del pelotón espera. El director de la filmación espera. El cámara, su ayudante y su foquista trabajan susurrantes, el objetivo se encasquilla, lo cambian. No es el capitán quien da las órdenes de disparar al pelotón. Es el oficial del servicio de propaganda quien, cuando la cámara está dispuesta, da la orden al capitán del pelotón. Los dos: los fusileros y el cámara disparan a la vez, mientras Anton ajusta los pequeños tornillos del objetivo encasquillado.

Luego, le vemos disfrutar proyectando a los soldados un éxito del cine alemán durante el nazismo. Tras la cabina de proyección, el operador muestra al capitán de los servicios de propaganda un chasis ametrallado, 120 metros de película estropeados, y, mientras la película se proyecta, asistimos a un diálogo entre los dos que es una auténtica *lección didáctica* sobre el cinematógrafo y las diferencias entre el documental y la ficción. Otro episodio que podríamos aislar como modelo reducido.

Este es el diálogo:

O: *No es necesario que lleves siempre la cámara contigo hasta donde el fango vuela por los aires. La idea es filmar algo que conmueva el corazón.*

C: *Cuando estoy en ello, capitán, no puedo permanecer al margen, soporto las mismas condiciones que mis camaradas,*

O: *Una cámara no es un fusil. ¿Entró Dante realmente en el infierno? ¿Vio el Bosco el jardín de las delicias con sus propios ojos? No, pero la llama divina prendió en ellos. El artista ve el*

mundo con los ojos de su inspiración. Sabe quién dijo eso: nuestro Goebels. ¿Le sorprende?

C: Aquí la gente muere de verdad.

O: No son las películas de ficción sino los noticiarios de guerra el arte del siglo xx. Nuestra unidad ha filmado 2,8 millones de metros de película, más de 10 años de producción de películas de ficción, más de 1000 películas. Conseguiremos imprimir el espíritu de guerra en el alma de la gente con más intensidad que si lo vieran con sus propios ojos.

Y me parece que el oficial nazi acierta. La situación actual de la producción y mostración de imágenes en movimiento es parecida: el número de imágenes en movimiento de los noticiarios –en buena parte de noticias bélicas– es invasivo.

Cine hablando de cine. Mientras matan.

Heimat, a menudo, habla del propio cine, reflexiona sobre él; y lo hace en sus dos facetas materiales: la de las imágenes que lo componen y la de la banda sonora, los sonidos, música, ruidos, palabras.

Si Eduard no para de sacar fotos y la empresa de Anton fabrica lentes y objetivos, su hermanastro, el pequeño Herrmann –como, en el pasado su padrastro, el héroe, Paul–, se aficiona a los sonidos, a la radio, a las grabaciones de ambientes (pájaros, cuevas), y acaba convirtiéndose en un afamado artista de música electrónica.

En el más complejo, pesimista y duro de los capítulos de la serie, *Años de efervescencia*, el 10, aquel en el que, alrededor del 68, todo el pueblo –todo lo que queda de él– se reúne en el bar para escuchar por la radio el estreno desde Estados Unidos de una composición de *música contemporánea electrónica de Herrman*, el hijo del pueblo más universal. Es un honor, sin duda, para Schabbasch, pero nadie entiende que aquellos ruidos sean arte, nadie entiende nada y, poco a poco, desconectan, charlan, juegan al dominó; solo Gladish, el pobre diablo, pegado al altavoz de la radio, percibe que debajo de tanto ruido incomprensible cantan los pájaros de Shabbasch que Herrmann ha grabado. Todo el piar de las numerosas clases de pájaros que habitaban en Schabbach –simples y cuidadosos indicios ambientales– capturado por un micro y convertido en señales electrónicas. Todos los indicios, al saco. Se los ha llevado consigo.

La serie acaba con Herrmann grabando un concierto coral de música moderna en la mina del pueblo; una coral, por cierto, en el dialecto de Schabbach, del cual solo queda un puñado de hablantes, concretamente el sepulturero y todas las víctimas de las guerras, puesto que en el cielo, según los fantasmas de Paul, todos hablan ese dialecto.

¿Una crónica íntima?

Decir crónica es querer señalar a la objetividad. El cronista ni quita ni pone rey. (Pero ayuda a su señor. No hay narrador sin señor).

Pero no es lo mismo una crónica alemana que Una crónica de Alemania. En la Crónica de Alemania habitan infinitas posibilidades de crónicas singulares. Como la del pueblecito de Schabbach, dejado de la mano de Dios. Esa elección es un gesto fundacional de Reich: contar la historia en los márgenes, entre los últimos de los últimos; guardar distancia.

¿Se puede hablar de una crónica íntima, la crónica de una intimidad?

Una crónica casi íntima del final de un modo de vida, del ocaso de la ruralidad, casi una elegía.

Este aspecto elegíaco –de canto a lo que desaparece–, que informa la serie entera, va ganando terreno a la epicidad del relato y de la saga.

Pero decir “crónica íntima” es quizá demasiado. Mejor decir que es una crónica familiar conjugada en pasado perfecto: ha sido.

No es la única serie del género “ha sido”; de tanto en tanto aparecen series estructuradas en términos de crónica familiar, cuyo sentido último es enfrentar al espectador con un relato espejo de lo sucedido en equis periodo de tiempo. Se trata de seguir el rastro de unos personajes y compararlos con los propios rastros/recuerdos del espectador buscando la explosión de algunas certidumbres o su consolidación. Series nacional populares que hacen comunidad. Tanto si mienten como si dicen la verdad. Como La mejor juventud, por ejemplo. Y como otras que no quiero nombrar.

El “esto fue” a la hora de relatar una época determinada ya lejana es en general poco comprometedor. El problema del “esto ha sido” es, en cierto modo, que todavía “está siendo” y el compromiso del dador del relato es mucho mayor.

Una comunidad necesita relatos que le sirvan de espejo para reconocerse a sí misma como tal comunidad, para mantener su cohesión.

La Historia es en cada momento el resultado de la lucha entre relatos distintos.

He tratado en una serie que no se aparta del relato clásico de detectar sus desviaciones del discurso dominante en las series. Sus rasgos distintivos.

La hipotaxia, la abundancia de indicios, la catalización del relato, el blanco y negro combinado con el color, la prohibición del archivo, el documento antropológico, la metáfora, la antropologización de los oficios, la introducción del documento didáctico, la lateralización de la crónica, la elección de un humilde pueblo fronterizo, el distanciamiento al modo brechtiano mediante la reflexión en la propia serie del discurso fílmico y la materialidad del audiovisual... y el paso de la épica –a través del melodrama– a la elegía... todos esos rasgos... no son en modo alguno habituales en el discurso dominante de las series.

No obstante, fue un éxito.