

Culturas 11

EDICIÓN
ESPECIAL

Debates y perspectivas de un mundo en cambio



Revista del Centro de Investigaciones en Estudios
Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales
Facultad de Humanidades y Ciencias

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

Santa Fe, Argentina, 2017



Culturas II

✦ EDICIÓN ESPECIAL
ARGENTINA-ESPAÑA

Santa Fe, Argentina, 2017



Universidad Nacional del Litoral

Miguel Irigoyen

Rector

Gustavo Menéndez

Secretario de Extensión

Claudio Lizárraga

Decano Facultad de
Humanidades y Ciencias



© ediciones**UNL**

Secretaría de Extensión. UNL. Santa Fe. Argentina.

Coordinación editorial: Ivana Tosti

Corrección: Laura Prati

Diseño: Julián Balangero

Facundo Zuviría 3563 (3000) Santa Fe, Argentina
editorial@unl.edu.ar | www.unl.edu.ar/editorial

Culturas II EDICIÓN ESPECIAL se diagramó y compuso en el Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral y se terminó de imprimir en Docuprint SA, Ruta Panamericana km 37. Parque Industrial Garín. Calle Haendel, Lote 3 (B1619IEA), Garín, Buenos Aires. Argentina, julio de 2017.

ISSN 1515-3738

Culturas II

✦ **EDICIÓN ESPECIAL**
ARGENTINA—ESPAÑA

Debates y perspectivas
de un mundo en cambio

Santa Fe, Argentina, 2017



Culturas II

Directores:

Esp. Prof. Mariné Nicola, *Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. Argentina.*

Dr. Juan Antonio Roche Cárcel, *Universidad de Alicante, España.*

Consejo de redacción:

Mariné Nicola, *UNL*

Irene Marrone, *UBA*

Carolina Bravi, *UNL*

Patricia Sanoner, *UNL*

Liliana Zimmermann, *UNL*

Lidia Acuña, *UNL*

Coordinadora:

Esp. Prof. Mariné Nicola, *UNL*

Revisión del inglés:

Mg. Inés Giménez, *UNL-UTN*

E-mail:

revistaculturasfhuc@unl.edu.ar

marinenicola@yahoo.com.ar

Los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Las contribuciones quedarán a consideración del Consejo Editor.

Comité Asesor Externo:

Compuesto por reconocidos especialistas e investigadores nacionales e internacionales en el marco de los Estudios Culturales y las Ciencias Sociales.

Evalúadores externos:

Alejandra Cecilia Carril, *Universidad Nacional del Litoral. Argentina.*

Élida Moreyra, *Universidad Nacional de Rosario. Argentina.*

Liliana Reales, *Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.*

Nicolás Ezequiel Mazzeo, *Universidad de Buenos Aires. Argentina.*

Pablo Lanza, *Universidad de Buenos Aires. Argentina.*

Pablo Mariano Russo, *Universidad de Buenos Aires; Universidad Nacional del Litoral. Argentina.*

Tomás Crowder-Taraborrelli, *Soka University of America, SUA. Aliso Viejo, California. Estados Unidos.*

Valdir Olivo Júnior, *Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.*

Ysabel Tamayo, *Universidad Nacional del Litoral. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina.*

Presentación	9
Artículos / Eje 1. Documentales, actores, personajes y circuitos de circulación	
Algo más que films para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico. Javier Campo	17
Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón. Silvana Flores	35
Artículos / Eje 2. El cine argentino y español: épocas, aportes y debates	
Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui. Andrea Molfetta	49
Entre el peronismo, el tercer mundo y los usos sociales del cine. Notas sobre el Instituto de Cinematografía de la UNL en 1973. Mariano Mestman	73
El Desencanto y la muerte de la familia. José Angel Bergua Amores	103
Las tres versiones del mito de King Kong o la Modernidad como crisis. Juan A. Roche Cárcel	119
Artículos / Eje 3. Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas	
Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio. Lior Zylberman	141
Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. Ximena Triquell	159

La (di)solución idiota de la política: El 15M en el objetivo. Iñaki Martínez de Albeniz	177
Imitaciones, mentira y ficción cinematográfica. Deconstruir a Pinocho, desmontar a Gepetto. Virginia Rodríguez Herrero	199
Artículos / Eje 4. Análisis de textos cinematográficos: en tanto representación de nuevas formas de sociabilidad y como acción social reflexiva	
Crisis y zoon elektronikón. Reflexiones sobre La red social de David Fincher, 2010. Vicente A. Huici	217
Nihilismo sociocultural y pérdida del mundo en <i>Extension du domaine de la lutte</i> (1999) de Philippe Harel y Michel Houellebecq. Joaquín Esteban Ortega	229
Sobre los autores	247
Sobre los directores	251
Consejo de redacción	253
Comité académico	255
Convocatoria de artículos	259

Presentación

En el marco de sus políticas de relaciones internacionales, la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Santa Fe, cuenta con un convenio de cooperación con la Universidad de Alicante (España). En este contexto, desde el año 2006 el Dr. Juan Antonio Roche Cárcel —en representación de la Universidad de Alicante— y el decano de la Facultad de Humanidades y Ciencias (FHUC) de la UNL, Prof. Claudio Lizárraga, han propiciado el desarrollo de actividades de colaboración entre ambas instituciones encuadrándolas en el mencionado convenio de cooperación internacional ya existente.

Esta edición de un número especial de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, se constituye en el número 11 de su edición regular, es el resultado de actividades conjuntas desarrolladas desde el CIECEHC —Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales—, la cátedra Sociología de la Cultura, ambos de la FHUC, y el Departamento de Sociología 1 de la Universidad de Alicante.

En el marco de estas actividades compartidas por ambas unidades académicas y en acuerdo entre la FHUC–UNL y la Universidad de Alicante, se concreta la edición del número especial de esta revista, codirigida por la Prof. Mariné Nicola en representación de la FHUC–UNL y por el Prof. Juan A. Roche Cárcel de la Universidad de Alicante, quien se desempeña como profesor titular de Sociología de la Cultura y de las Artes en dicha

universidad. El Dr. Roche Cárcel ha sido coordinador de investigación del área de Cultura y Artes de la ESA (Asociación Europea de Sociología) y vicepresidente de la AESCA (Asociación Española de Sociología de la Cultura y de las Artes). Actualmente es codirector de la colección *Globalizaciones* de la editorial Anthropos de Barcelona y director del Máster de Interpretación de la Guitarra Clásica de la Universidad de Alicante; cuenta con varios libros relacionados con la cultura y las artes y con numerosos artículos publicados en revistas especializadas de Europa, Latinoamérica y Norteamérica. La Prof. Nicola es docente investigadora en la UNL, donde también dicta cátedras de Sociología de la Cultura y Antropología Cultural y Social. Participa como miembro investigadora desde 2006 del CIECEHC (Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales) de FHUC-UNL y lleva adelante investigaciones desde la perspectiva de los Estudios Culturales en temas relacionados con el cine documental argentino, la representación audiovisual, la historia reciente, la memoria y los derechos humanos. Ha publicado artículos en diversos libros y revistas académicas. Es representante académico por la UNL y miembro del Núcleo Disciplinar Literatura, Imaginarios, Estética y Cultura de AUGM (Asociación de Universidades Grupo Montevideo) e integrante de la comisión directiva de ASAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). Dirige y coordina regularmente la edición de la revista *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio* junto a la Mg. Lidia Acuña, directora del CIECEHC y docente titular de la cátedra de Sociología de la Cultura en FHUC-UNL.

Para esta edición especial se convocó a especialistas argentinos y españoles cuyas líneas de investigación estuvieran vinculadas a temáticas del cine y los audiovisuales. El eje convocante para la presentación de

artículos es «Cine y Sociedad», dichas colaboraciones hacen aportes significativos, con trabajos monográficos anclados en perspectivas diversas de las ciencias sociales y humanas. Para su evaluación se consideró un doble referato, con carácter ciego, de profesionales nacionales e internacionales.

La procedencia académica de los responsables de los artículos de esta edición especial es notablemente enriquecedora y variada: algunos de los autores son miembros del CONICET, con pertenencia institucional a la Universidad de Buenos Aires (UBA), a la UNL y a la Universidad de Córdoba (UNC) en Argentina; otros son investigadores de la Universidad de Valladolid, la Universidad de Zaragoza, la Universidad Complutense de Madrid, la Universidad de Deusto (Bilbao), de la Universidad de Alicante y la Universidad del País Vasco en España.

La presentación de los artículos se dispone en torno a cuatro líneas temáticas que agrupan trabajos relacionados con hitos e historia del cine documental nacional e internacional, con revalorizaciones y aportes del cine argentino y español en distintas épocas, acerca de propuestas actuales del cine y del cine documental, y respecto de conceptos, temas y actores sociales de la actualidad, analizados a partir de las imágenes y los textos de los filmes.

Entre los trabajos del primer apartado, encontramos algunos correspondientes a las personalidades y épocas de la historia del cine documental nacional e internacional, como «Algo más que filmes para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico», cuyo autor, Javier Campo, es investigador del CONICET, miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFYL-UBA) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA); también se desempeña como director del Departamento de His-

toria y Teoría del Arte (Facultad de Arte, UNICEN). Este trabajo se refiere al Movimiento Documental Británico surgido en la década del treinta del siglo XX en relación con instituciones estatales (la Corona y el gobierno inglés), que produjo un conjunto de filmes de realizadores como John Grierson y su equipo que, más allá de lo pedagógico e institucional, expusieron los problemas sociales de una época polémica de entreguerras. Por su parte, el trabajo de Silvana Flores, investigadora asistente del CONICET, UBA, titulado «Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón», trata sobre el período clásico industrial como nexo transnacional entre México y España, en particular sobre los aportes de los hermanos Calderón en los años sesenta. En estas relaciones transnacionales se realizaron diferentes mecanismos de intercambio como coproducción, en cuanto a elementos culturales y temáticas propias, interacción de actores, lo cual dio por resultado la integración continental e intercontinental antes de la modernización de los setenta.

El segundo agrupamiento de trabajos lo constituyen revalorizaciones y aportes sociales del cine argentino y español en distintas épocas. Así, «Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui», de Andrea Molfetta, investigadora del CONICET y del Instituto de Ciencias Antropológicas, de la UBA, aborda el valor y riqueza de lo político en producciones de cine independiente del Gran Buenos Aires entre 2004 y 2014 en el marco de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA) aprobada en Argentina en 2009 y cuyos principales artículos fueron modificados a fines de 2015. La autora intenta mostrar la legitimidad de sectores sociales donde se hace cine por medios digitales en y sobre los suburbios en la actualidad, actividad que es articulada con otras prácticas de orden económico,

sanitario, ecológico, educativo, y que pone en tensión el Estado y la participación popular. Por su parte, «Entre el peronismo, el tercer mundo y los usos sociales del cine. Notas sobre el Instituto de Cinematografía de la UNL en 1973», Mariano Mestman, investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, refiere conflictos y polémicas al interior del Instituto de Cinematografía de la UNL durante 1973–1974, a cargo de autoridades alineadas al peronismo, cuyo proyecto intentaba recuperar vínculos entre imaginarios y experiencias de América Latina, considerada el tercer mundo y haciendo un uso social del cine con fines educativos y políticos. En el artículo titulado «*El Desencanto* y la muerte de la familia», José Angel Bergua Amores, profesor de Sociología en la Universidad de Zaragoza, aporta como nueva lectura del filme *El Desencanto* (J. Chávarri, 1976) el concepto de crisis de la institución familiar desde sus arquetipos: el patriarcal, el matriarcal y el fratricarcal. Por otro lado, Juan A. Roche Cárcel, profesor titular de Sociología de la Cultura y de las Artes en la Universidad de Alicante, en su trabajo «Las tres versiones del mito de King Kong o la Modernidad como crisis», analiza la producción de *King Kong* en el cine como encarnación de los miedos de cada época de producción de diversas versiones del filme; dicha idea está argumentada con la correspondencia entre las fechas de crisis económicas y los años en que se reeditó el filme. El trabajo se apoya en perspectivas de la sociología, sus métodos particulares y en conceptos del imaginario social y de crisis.

El tercer agrupamiento incluye trabajos que aportan características generales del cine, detallando estrategias y destinos del cine actual, como el cine performativo, o el *cine idiota*, y señalando su valor mediador como género en la sociedad. El trabajo de Lior Zylberman, investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio

(UNTREF) y profesor titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA), titulado «Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio», estudia los casos de producciones de cine documental que partieron de archivos reducidos y que provocaron un tipo de documental performativo que recurrió a estrategias variadas de representación que tensaban la relación entre sus componentes necesarios: el cine mismo, el testimonio y los testigos. El autor focaliza el análisis en los filmes *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) y *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013). El artículo de Ximena Triquell, investigadora de CONICET en la UNC, se titula «Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje» y estudia la relación compleja entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua a partir del concepto bajtiniano de género, centrando el análisis en la mediación de los géneros cinematográficos con relación al momento sociocultural en que fueron producidos. Otro trabajo, «La (di)solución idiota de la política: el 15M en el objetivo», a cargo de Iñaki Martínez de Albeniz, profesor de Sociología en la Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea y miembro del Grupo de Investigación Consolidado Innolab, presenta el acontecimiento político del 15M y la figura del *idiota* como nueva subjetividad política, propuesta del cine europeo y norteamericano, llamado cine idiota, anclado en espacios sociales apolíticos a los que se recurre para salvar la profunda crisis de sentido que vive la política hoy. Por otra parte, el texto «Imitaciones, mentira y ficción cinematográfica. Deconstruir a Pinocho, desmontar a Gepetto» es un trabajo de Virginia Rodríguez Herrero, profesora de Antropología y Sociología en el Centro de Enseñanza Superior Cardenal Cisneros (adscrito a la Universidad Complutense de Madrid), donde la autora considera

el acercamiento entre la mentira (falsedad, engaño) y la ficción y el cine, construcción social que revela la capacidad creadora del ser humano y se vuelve imprescindible, además de constituirse en una vía legítima de aquello que el público está deseando creer.

Un último apartado convoca artículos en torno a conceptos, actores y personaje sociales contemporáneos repuestos desde el análisis de textos cinematográficos, como «Crisis y zoon elektronikón. Reflexiones sobre «La red social» de David Fincher, 2010», de Vicente A. Huici Urmeneta, profesor titular del Departamento de Psicopedagogía de BAM (Universidad de Deusto, Bilbao), quien argumenta a partir del análisis del filme *La red social* (2010), de David Fincher, el surgimiento de un nuevo tipo de ser humano, denominado *zoon elektronikón*, que tiene a las nuevas tecnologías como eje de su socialización. En «Nihilismo sociocultural y pérdida del mundo en *Extension du domaine de la lutte* (1999) de Philippe Harel y Michel Houellebecq», Joaquín Esteban Ortega, profesor de Sociología y de Movimientos Artísticos Contemporáneos en la Universidad Europea Miguel de Cervantes de Valladolid, propone que la realización en cine de la novela del autor francés Michel Houellebecq, *Extension du domaine de la lutte* (Ampliación del campo de batalla), que más que un mero reflejo estético de nuestra vida social se constituye en una acción social reflexiva en sí misma como conocimiento social.

Desde el año 2011, se prevé que cada nuevo número de la revista *Culturas* esté orientado por un eje temático convocante para la participación de artículos y colaboraciones, dando así cierta unidad a los diversos textos que contenga cada edición, y al mismo tiempo se mantiene el interés por difundir las producciones culturales santafesinas, argentinas y latinoamericanas. Ante ello se sostiene y promueve que sus tapas y portada

sean espacio para la difusión del patrimonio artístico contenido en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la UNL para —de esta manera— contribuir a la circulación y exhibición de manifestaciones artísticas locales, regionales y nacionales, dando relevancia y prioridad a instalaciones, esculturas y pinturas de artistas santafesinos y argentinos. En esta oportunidad presentamos en nuestra tapa una obra de arte de la artista plástica santafesina Nydia Andino.

Los directores de este número de la Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio quieren expresar su profundo agradecimiento al profesor Claudio Lizárraga, por su constante apoyo y predisposición para que este número especial de nuestra revista se constituya en una realidad.

Santa Fe, Argentina, 10 de diciembre de 2016.

Algo más que filmes para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico

Javier Campo

CONICET – Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires – Facultad de Arte,
UNICEN.

Resumen

El primer movimiento cinematográfico en la historia del cine documental fue uno de los más controversiales, inasibles y malinterpretados de todos. El Movimiento Documental Británico, surgido al amparo de instituciones estatales, fue justamente definido más corrientemente por su vinculación con los intereses de la Corona y el gobierno inglés que por su aporte al desarrollo del cine documental durante sus primeros veinte años de vida. En buena medida las manifestaciones de los realizadores protagonistas de esta historia (y no las representaciones configuradas por los mismos) otorgaron materia a las malas interpretaciones posteriores. Pero en este estudio incluiremos lo que pocos: las películas. Es allí en donde los estudios sobre el Movimiento Británico no se pararon más que circunstancialmente. Es allí también en donde encontraremos los elementos que nos permitirán superar el umbral de «lo pedagógico e institucional» de

Palabras clave:

Movimiento Documental Británico, John Grierson, estética del cine.

este conjunto de filmes para recuperar la real envergadura de los trabajos de Grierson y sus muchachos. Es allí en donde, por último, como dice Brian Winston: «Grierson y sus seguidores pusieron los problemas sociales con una puesta “poética”» (1995:55).

Abstract

**Something More than just Films for the Crown.
John Grierson and the British Documentary
Film Movement**

The first film movement in the history of documentary cinema was one of the most controversial, elusive and misunderstood of all. The British Documentary Film Movement, which emerged supported by state institutions, was precisely more commonly defined by its links with the interests of the Crown and the British government, than by its contribution to the development of documentary film during its first twenty years of life. To a great extent, demonstrations by protagonist filmmakers of this history (and not the representations set by them) granted subject to bad subsequent interpretations. In this study, however, we will deal with what few have dealt with before: the movies. This is what studies on the British Movement only analyzed circumstantially. It is in movies where we find the elements that allow us to overcome the threshold of «the pedagogical and institutional» in this set of films, to recover the actual importance of the work of Grierson and his boys. This is where, finally, as Brian Winston says: «Grierson and his followers portray social problems with a “poetic” staging» (1995:55).

Keywords:

British Documentary Film Movement, John Grierson, cinema aesthetics.

Introducción

Todo comenzó con la iniciativa de «El productor». John Grierson, un escocés

emprendedor formado en sociología, había comenzado a estudiar al cine de lo real a través de la obra del pionero:

Robert Flaherty. Para un cine sin nombre fue Grierson quien, en 1926, en una crónica sobre *Moana* (el segundo filme de Flaherty), estableció la denominación que, con mayor o menor seguridad, mantenemos hasta el día de hoy: cine documental. El escocés realizó además el primer filme documental británico propiamente dicho. Hizo *Drifters* en 1929 y ese único filme le bastó para ser el nombre asociado al Movimiento Documental Británico e, inclusive, el «jefe de cátedra» (sin diploma) de la tan mentada escuela griersoniana. En definitiva, John Grierson fue el principal propulsor del documental en Gran Bretaña desde su rol fundamental de productor y aquel que les permitió a los realizadores del mundo pensar que el apoyo institucional no suponía una actitud meramente servil. También hubo lugar para la innovación en el lenguaje, como veremos más adelante.

El cine documental estuvo, en sus primeros cuarenta años de vida, en su mayor parte al amparo de la financiación institucional privada o pública. Filmar era muy costoso y los canales de difusión estaban prácticamente dominados, en su totalidad, por la industria del cine (esto no ha cambiado hasta hoy, aunque los espacios de exhibición paralelos —festivales, muestras, ciclos— se han incrementado en buena forma). Es decir, para filmar un documental era necesario buscar la ayuda de algún mecenas. Pero para poder sostener un departamento de filmación

que produjese una gran cantidad de filmes y que se proyectara en el tiempo, era necesario algo más. Eso lo supo Grierson desde un comienzo y, por ello, después de la buena recepción que tuvo *Drifters*, pudo convencer al secretario del *Empire Marketing Board* (una institución del Estado dedicada a promocionar los productos venidos de las colonias británicas), Sir Stephen Tallents, sobre la necesidad de crear una unidad especial de realización de cortos y medimétrajes documentales para que sirviera como una vidriera. Convencer sobre la utilidad que podía prestar el cine documental, yendo más allá del cine y del entretenimiento, es una de las marcas indelebles que aún tienen una buena parte de las obras en noventa años del cine de lo real. Como la diplomacia de Grierson surtió efecto, en abril de 1930 surgió el *EMB Film Unit* (EMBFU) dirigido por el apoyo integrado por los realizadores Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey y Harry Watt, entre otros.

En 1933 las producciones del EMBFU ya ascendían al número de cien. Asociado con la empresa cinematográfica privada *New Era Productions*, el EMBFU siguió creciendo y ampliando sus proyectos más allá de la promoción de los productos de las colonias, realizando filmes para otras oficinas del Estado. En rigor, el único empleado a sueldo del Estado era Grierson, ya que los demás integrantes de la unidad figuraban

como contratados por la *New Era Productions*. Este tipo de producción mixta aunque tuvo una gran productividad en esos tres años (1930–1933) se suspendió en 1933 debido a la disolución del EMB. Pero esta historia no tuvo su final aquí, todo lo contrario, se potenció enormemente. En el mismo momento en que el EMB se estaba descomponiendo, la *General Post Office* (GPO) estaba interesada en crear una unidad cinematográfica y Stephen Tallents fue convocado para formarla. El resultado: casi sin sobresaltos ni interrupciones todo el equipo de Grierson pasó a trabajar en la *GPO Film Unit* (GPOFU). Aquí comenzó el período más productivo e importante para la historia del documental por la factura de los filmes —en los que se notó la experiencia acumulada de los profesionales— y la jerarquía de los nuevos integrantes del equipo: Alberto Cavalcanti (un brasileño que había participado del movimiento vanguardista parisino y había realizado una «sinfonía visual» representativa del documental de la década del veinte, *Rien que les heures* —1926—), Humphrey Jennings (quien se destacaría posteriormente durante la Segunda Guerra Mundial como el realizador más prolífico e innovador en medio del dominio del cine propagandístico), el compositor musical Benjamin Britten y el poeta Wystan H. Auden. Los trabajos realizados en el marco del GPOFU se enriquecerían con el aporte estético y creativo de estos artistas.

De este período fueron los filmes más recordados del Movimiento Británico: *Song of Ceylon* (B. Wright, 1934), *Coal Face* (A. Cavalcanti, 1935), *Housing problems* (A. Elton y E. Anstey, 1935) y *Night Mail* (B. Wright y H. Watt, 1936), entre otros. No es casual que, justamente los filmes que han quedado en la memoria social y que sean los más nombrados por los investigadores son aquellos en los cuales los elementos pedagógicos y propagandísticos estén más mixturados con las innovaciones plásticas, sonoras y narrativas. Filmes que ejemplifican aquella máxima tan recordada de Grierson (el cine documental es «el tratamiento creativo de la realidad») y que permitieron pensar a la propaganda institucional como no reducida a la jerarquía de meros textos filmados para adoctrinar sobre determinadas ideas o propósitos de forma directa y lineal. En esta segunda etapa del Movimiento Documental Británico se demostró más claramente que el cine documental era «cine» y que lo representado por él mismo no era simplemente poner en la pantalla imágenes de lo real con el acompañamiento de un discurso *over* descriptivo. Es decir, estos filmes dieron cuenta que el documental era un lenguaje particular no intercambiable con textos periodísticos informativos. Más adelante, cuando analicemos los filmes en particular, ejemplificaremos con profundidad estas cuestiones.

En 1937, Grierson abandona el GPOFU debido a que ya se había marchado

Stephen Tallents, su protector, y para formar el Film Centre (una institución privada para la difusión y promoción del cine documental). Alberto Cavalcanti y Harry Watt se quedaron en el GPOFU y sustituyeron a Grierson como supervisores de producción. Paradójicamente este cambio no generó un incremento de la experimentación formal, el didactismo (discursivo) de Grierson no fue sustituido por el vanguardismo de Cavalcanti, sino que en vísperas y durante la Segunda Guerra Mundial la producción se abroqueló en los principios más duros del cine propagandista y las producciones resultaron cada vez más didácticas y lineales (con la excepción ya mencionada de los filmes de Humphrey Jennings). Durante la *Etapa Grierson*, del GPOFU, la innovación estética se dio la mano con los fines pedagógicos institucionales, mientras que durante la dirección de Cavalcanti y Watt (de 1937 a 1940) todo hacía suponer que esa veta sería marcada más pronunciadamente, pero sucedió todo lo contrario: las realizaciones volvieron a los primeros años de la década del treinta y se pusieron al servicio exclusivo de los intereses de los funcionarios que poco sabían de cine y mucho de los apremios de un gobierno en crisis en tiempo de guerra.

Por otra parte, los cineastas formados junto a Grierson fueron abriendo su camino y conformando sus propias unidades cinematográficas (un invento propiamente británico). Paul Rotha,

director que escribiera un libro seminal, *Documentary Film* (1936), conformó en 1935 la *Association of Realist Film Producers* y la *Strand Film Unit*. Edgar Anstey ya había marcado un camino alternativo en la dirección de la *Shell Film Unit* desde 1934, mientras que Basil Wright haría lo propio en la *Realist Film Unit* en 1937. Por su parte Grierson seguiría su camino trashumante que lo llevaría a Canadá en 1939 para establecer la piedra fundamental para la creación del *National Film Board*, en cuya dirección estuvo hasta 1945.

A partir de 1940, bajo el nuevo gobierno presidido por Winston Churchill, el GPOFU fue absorbido por el Ministerio de Información y sus producciones se volcaron, casi sin excepción, a la representación de la guerra y de las actividades de los británicos en este período especial. Grierson volverá a Inglaterra finalizada la guerra pero ya no encontrará lugar en las instituciones del Estado y emprenderá fallidos proyectos de administración de la producción documental como el Group 3. Fallecerá, ya retirado, en 1972.

Ideología griersoniana para un cine no tan ideológicamente griersoniano

Cuando se analizan las manifestaciones de un realizador cinematográfico, o de cualquier artista, debe repararse en si su obra es una expresión de sus ideas o no, contraponiendo a ambas. En el caso de

John Grierson además debemos considerar que era un empleado público y que, por lo tanto, su carrera (y buena parte de la producción de cine documental inglesa) estaba atada al sostenimiento del financiamiento estatal del cual dependía su unidad filmica. Es decir, cuando leemos a Grierson leemos algo más que las ideas de Grierson: encontramos algunas manifestaciones realizadas adrede para fundamentar su trabajo y sustentar el subsidio del gobierno de Inglaterra para solventar los filmes. Se han elevado estas manifestaciones de Grierson como los anatemas de su pensamiento teórico aplicado punto por punto a la práctica sin tener en consideración que en esos escritos, realizados en gran parte en la década del treinta, en plenas funciones, Grierson luchaba para fundamentar la utilidad de su cine, escapando, justamente, de la estética. Las «aplicaciones sociales» del documental fueron recuperadas por él una y otra vez, no hay dudas de que éstas eran expresiones en línea con su pensamiento, pero debemos tener en cuenta que el escocés tenía funciones públicas que sostener y una conducta que defender ante políticos a los cuales resulta absolutamente imposible convencer de que las búsquedas estéticas redundarán en un beneficio para sus políticas sociales. Por ello es que la recuperación de las ideas de Grierson y sus contemporáneos que haremos aquí, no se encontrarán absolutamente en sintonía con las repre-

sentaciones y discursos de sus filmes, los que analizaremos en la próxima parte de este artículo.

La naturaleza de servicio público de las tareas cinematográficas del Movimiento Documentalista Británico se vinculó a las capacidades educativas derivadas de las representaciones. Así lo defendió el director de tamaña empresa: «El cine se adapta más que cualquier arte a las necesidades específicas de la educación», decía Grierson en 1934. Yendo un poco más allá todavía manifestaba, «considero al cine como una tribuna y lo utilizo como propagandista», un adjetivo que no hacía sonrojar a nadie en la década del treinta. Esta «concepción didáctica» tal cual el epíteto de Heredero (2001) o «informativa», según Adela Medrano (1982), no implicó la realización de «notas filmadas», tal como es el uso tolerado por los antropólogos más ortodoxos (como Karl Heider y Jack Rollwagen, por ejemplo), sino de filmes en los cuales el «elemento estético» se puso al servicio de la eminentemente pedagógica función del mensaje cinematográfico. Transcribimos un fragmento de un texto de 1932 en el que Grierson ya establecía esta particularidad:

Los mejores de los principiantes lo saben. Crean que la belleza llegará a su tiempo, para alojarse en una afirmación que es honesta y lúcida, y honradamente sentida, y que llena los mejores fines de la ciudadanía. Son lo bastante sensatos como para con-

cebir el arte como un subproducto de una tarea hecha. El esfuerzo contrario de capturar primero el subproducto (la búsqueda consciente de la belleza, la persecución del arte por el arte mismo, con exclusión del trabajo y de otros comienzos pedestres) fue siempre un reflejo de la riqueza egoísta, del lujo egoísta, de la decadencia estética. Este sentido de responsabilidad social hace de nuestro documental realista un arte preocupado y difícil, particularmente en una época como la nuestra. (1932:3)

Una vez más decimos que, por lo que se permite entrever en la cita de Grierson, la innovación formal no está ocluida sino que se encamina gracias a la «funcionalidad» del mensaje. La pedagogía de las imágenes no supone que el discurso tuviese que tener un formato lineal e impermeable a las experimentaciones a las que ya se dedicaban Cavalcanti, Wright, Britten o Jennings. Los filmes de estos últimos, entre otros, en el marco del GPOFU otorgan una visión global sobre los dichos de Grierson, sus límites institucionales y las representaciones fílmicas en su mezcla.

Debemos ubicar las ideas del Movimiento Británico en su contexto. La década del treinta en Gran Bretaña fue muy dura y conflictiva. Las consecuencias de la prolongación de la Primera Guerra Mundial aún se estaban pagando cuando, sobre llovido mojado, sobrevino el crack de 1929. En consecuencia se trató de una década en la cual las reformas

sociales necesarias se volvieron la prioridad número uno, la conciencia cívica de los británicos (que luego se asentará firmemente durante la Segunda Guerra Mundial) ya estaba en construcción junto al crecimiento del Laborismo que preanunció el establecimiento del *Welfare State* de políticas económicas keynesianas. Las ideas socialdemócratas y el cine documental lograron un vínculo muy fuerte y no solamente por el hecho de que muchos de los realizadores, con Grierson a la cabeza, defendieran esas convicciones con firmeza, sino debido a que la realización de filmes estaba asociada al fomento estatal y ésta al fortalecimiento de un Estado que educara y contuviera a sus ciudadanos. Los intercambios entre el cine y los propósitos del Estado se estrecharán, indisolublemente, durante la guerra (1939–1945).

En tales condiciones, el Movimiento Documental Británico estrechó sus vínculos con las políticas públicas socialdemócratas y sus filmes funcionaron como una correa de transmisión que mantuvo a la población de las islas británicas informada y consustanciada con las ideas políticas defendidas fuera y dentro de la pantalla. De allí las diferencias fundamentales entre Grierson y Flaherty que se dedicaron a seguir con sus carreras disímiles luego de la colaboración fallida para *Industrial Britain* (producida por Grierson y dirigida por Flaherty en 1931). Flaherty no estaba acuciado por una

defensa de la política para sustentar ningún polo de producción, siempre fue un solitario en búsqueda de lo exótico para documentarlo dramáticamente (excepto cuando realizó *The land* para el programa dirigido por Pare Lorentz para el Ministerio de Agricultura en 1940). En cambio, Grierson pretendía sostener un grupo de producción en línea con las ideas progresistas que buena parte de su país estaba intentando llevar adelante. El motivo por el cual no siguieron trabajando fue explícito para el escocés: «Tú marchate a explorar paraísos perdidos en los últimos confines de la tierra, si eso es lo que te gusta. Yo voy a ver lo que hay de puertas adentro» (Gubern, 1995:113). Si bien esta expresión formó parte de un texto un tanto tardío, de 1955, en él Grierson dio habida cuenta de un conflicto no cerrado entre el pionero, un «gran cineasta» según él mismo, y el mentor del Movimiento Británico. A diferencia de Flaherty, fue un hombre consustanciado con los tiempos de la política de su país y sobre ese suelo estructuró en buena medida el edificio del documental británico.

Hay una frase de Grierson que puede definir positivamente su hacer y el de su unidad fílmica. Curiosamente no ha sido rescatada por los historiadores que prefirieron dejarla a un costado como poco importante o no representativa, pero que completa perfectamente su concepción aportando los trazos que definen al documental griersoniano. «Es

necesario aprender un nuevo lenguaje, ha de ser un lenguaje emotivo más que racional. Se tratará de interpretar más que de registrar» (en Giménez 1961:11). En la interpretación está el elemento artístico necesario a todo discurso cinematográfico en el cruce con los discursos sociales. Grierson lo sabía y aunque en su concepción la realidad mandara, tenía bien claro que ésta no se nos presenta de forma «cinematográfica», sino que debemos ordenarla para la elaboración discursiva que tome a la realidad como fuente y no que la registre para que se vuelva un mero fetiche que lo único que demuestre sean las cualidades técnicas de la cámara, como lo hicieron las vistas de los operadores en los comienzos del cinematógrafo.

«Será difícil —se exclama Grierson— que exista un documental real hasta que no haya una política de patrocinio oficial más generosa, más imaginativa y esclarecida, que permita ver la necesidad de filmes que contribuyan a la vida intelectual y espiritual de nuestra nación y no solamente a nuestra existencia física» (en Giménez 1961:46). Después de estas citas ¿sigue resultándonos tan ortodoxo, didáctico, contenidista y expositivo este escocés? Analicemos los filmes que se realizaron bajo su égida para poder responder fundamentadamente a esta pregunta.

De máquinas y trabajadores, EMBFU

Si algo ha preocupado a los realizadores británicos de las unidades fílmicas que

dirigió John Grierson es representar a los trabajadores como un sujeto colectivo y no individualmente. En ninguno de los filmes más importantes (y casi en ninguno de los trescientos filmados entre 1930 y 1940) se favorece la configuración de un retrato personal, como sí fue el interés de otros realizadores contemporáneos como Robert Flaherty. Sin embargo, resulta difícil encontrar un estilo definido que podamos denominar como el «modelo de representación del documental griersoniano». En primer lugar debido a que en el transcurso de esa década se dieron importantes modificaciones técnicas que permitieron ir desde el silente al sonoro y adoptar definitivamente la película pancromática, para sólo nombrar dos cambios fundamentales que afectaron a la misma realización cinematográfica. Y, en segundo lugar, pese a que todos los realizadores estuviesen bajo la dirección y producción de Grierson, cada uno de ellos tuvo intereses estéticos y formaciones disímiles. Cavalcanti y Watt por un lado y Wright, Elton y Anstey por otro; y sobre todos ellos las instituciones del Estado y «El productor». Por lo tanto, resulta aventurado decir «documental griersoniano» porque el escocés no coartó las vetas creativas de su equipo ni encauzó por un solo camino las obras de las unidades filmicas (de la GPOFU y el EMBFU). Estas diferencias son las que podemos apreciar entre los cortos más didácticos como *Granton Trawler* o *Hou-*

sing problems y *Coal Face*, *Song of Ceylon* o *Night Mail*. Vamos a lo que importa, las películas.

Drifters (John Grierson, 1929)

Luego de haber estudiado sociología y economía en la Universidad de Chicago, Grierson volvió al Reino Unido para dedicarse a lo que ya consideraba su vocación, la realización de documentales. Así, y luego de una breve historia de Actualidades como las hubo en casi toda Europa para registrar actualidades o a personajes públicos, nació el primer documental del cine británico. *Drifters* se estrenó en 1929 en la *Film Society* junto a *La caída de la mansión Usher* (Jean Epstein) y *El acorazado Potemkin* (Serguei Eisenstein) y, pese a ser presentada junto a estos dos «tanques» del cine que pasarían a la historia como obras de real importancia, *Drifters* fue observada detenidamente por los presentes y esto motivó a que Sir Stephen Tallents se convenciera de la necesidad de adoptar la idea de Grierson de crear una unidad filmica en el EMB. *Drifters* fue la punta de lanza que abrió los cauces por los que comenzó a circular esta historia.

Grierson procede a un uso reiterado de los primeros planos o planos cerrados de los rostros de los marineros, las máquinas y los aparejos de pesca sin reponer en plano abierto las acciones. Además, la duración de los planos es corta, haciendo un uso intensivo del montaje, hasta tal punto en que no podemos discernir

si algunas secuencias han sido tomadas sobre el barco en movimiento o en un estudio. Sin embargo sabemos que todas las tomas que vemos de los camarotes y el salón bajo la cubierta fueron hechas en un estudio, pues son fácilmente reconocibles ya que no tienen el movimiento constante de la cámara que se nota en las tomas de la cubierta; además, si aguzamos un poco el estudio podremos darnos cuenta que a fines de la década del veinte hubiese sido imposible filmar en un camarote de un barco en altamar: el movimiento, la falta de luz y el espacio reducido hubiesen hecho prácticamente imposible visualizar figuras y acciones humanas de forma nítida.

Por otra parte, *Drifters* tiene una progresión narrativa clásica. Los pescadores se retiran de sus casas, preparan los materiales para zarpar, el barco es desamarrado y las máquinas comienzan su movimiento continuo. Justamente es en las herramientas y en el movimiento de pistones y engranajes donde el operador de la cámara (y el montajista, naturalmente) se queda prendido, casi obnubilado. Una constante que recorrerá los filmes del EMBFU y del GPOFU que representen a trabajadores. La industria inglesa, y su actividad pujante y continuada, será la «estrella» desde *Drifters* en adelante. Esa era una de las principales preocupaciones del gobierno británico y de los estados de los países del primer mundo en general, demostrar que en la carrera por el lide-

razgo en la industrialización estaban en los primeros lugares. Por otra parte, la relación entre los obreros y las máquinas es representada como una simbiosis perfecta, como un ballet perfectamente ajustado en el que los hombres danzan junto a los implementos técnicos valiéndose de los conocimientos científicos y profesionales. En este orden de factores resulta difícil encontrar un documental inglés de la década del treinta en el que no se le dediquen numerosos planos independientes a los movimientos de las máquinas. Sin embargo, en *Drifters* todavía queda algo de las hazañas de una época anterior en la que la técnica no estaba tan desarrollada: «A pesar del torno el trabajo es pesado», expresa un intertítulo que deja entrever que no se podrían hacer esas tareas sin la ayuda de las máquinas, pero que, no obstante, el factor humano sigue siendo necesario.

Este filme documental, el primero y el único silente, no solamente informa sobre cómo es un día de trabajo de un pescador de arenques en el Mar del Norte. Para ello hubiese bastado con el montaje de las actividades principales de manera consecutiva e intertítulos descriptivos. No encontramos sólo eso en *Drifters*, aquí es en donde diferiremos de algunos estudios que identifican al filme y a otros del Movimiento Británico sin distinción, como meramente expositivos e informativos, como el de Adela Medrano (1982). No, *Drifters* no es intercambiable

con los noticiarios documentales tan en boga durante la época. Largas secuencias nos indican lo contrario, que aquí hay un interés de elaboración discursiva que se vale de recursos formales que exceden la representación lineal de los acontecimientos. Cuando se sobreimprimen los planos de los peces y las redes, los de la gente que camina hacia el puerto con los de la marea o los del final que funden a los peces, los barriles contenedores, los pescadores y los ferrocarriles se trata de una configuración metafórica, en algunos casos, o sintética, en otros.

Industrial Britain

(Robert Flaherty, 1931)

Robert Flaherty, halagado seguramente por los elogios que Grierson desde 1926 —desde esa crónica sobre *Moana* en la que le dio nombre al cine documental— no se cansó de dedicarle, fue a Gran Bretaña (o volvió, ya que aunque había nacido en Estados Unidos era de familia irlandesa) a trabajar en el seno de este Movimiento en gestación en la unidad fílmica del EMB. El producto de tal trabajo conjunto fue *Industrial Britain* (1931), un filme en el que Flaherty se apartó de su estilo ya depurado en sus anteriores trabajos. Este filme fue producido por Grierson y fue, seguramente, uno de los de mayor envergadura que produjo cuando estuvo al frente del EMBFU (recordemos que *Drifters* fue finalizada poco antes de la creación del ente).

A diferencia de *Drifters*, *Industrial Britain* fue un filme sonorizado (uno de los primeros documentales en el mundo en contar con este adelanto técnico) que se estructuró en base a una voz *over* desbordante, aunque poética. Pero ésta no es la única marca disruptiva para con el conjunto de las obras anteriores de Flaherty, sino que además las chimeneas, el humo y los hornos (las huellas más obvias del progreso industrial) se hacen las dueñas de la representación fílmica dejando hasta en un segundo plano a los trabajadores. Dividida en capítulos que equivalen a los pilares de la industria británica —minas de carbón, vidrio y acero—, la película presenta a un sujeto colectivo que es, básicamente, el obrero industrial británico. Así como ocurriese en el filme de Grierson y en el conjunto de las películas del período, no hay nombres propios ni caracterización de los protagonistas en profundidad. No sabemos nada de ellos más que lo que se hace patente en la demostración de la destreza de su oficio.

Como las paradojas parecen ser fieles en el estudio de la historia del cine documental, *Industrial Britain* también las tiene: en este caso se trató de una de las películas más propagandísticas del Movimiento Británico realizada por el realizador menos propagandista de la época. Mediante el anclaje de la voz *over* el filme de Flaherty se dedica a dejar asentado que Gran Bretaña es un territorio pujante para la industria moderna.

Nada de sutilezas o de persuasión publicitaria, el discurso es del más puro estilo propagandístico: «Este es el impulso de la industria británica», concluye el locutor. Flaherty huyó espantado.

Granton Trawler

(Edgar Anstey, 1934)

En 1934, cuando el *Empire Marketing Board* ya se había disuelto y todo el equipo de Grierson ya se encontraba trabajando en el *General Post Office Film Unit*, Edgar Anstey realizó *Granton Trawler* con la producción y las labores de camarógrafo de Grierson. Anstey, gran colaborador del cineasta escocés, realizó en este filme un sobrio registro de las actividades marítimas de un grupo de pescadores (inmigrantes italianos por sus expresiones en la banda de sonido). En este caso, a diferencia de *Drifters*, los marineros no cuentan con herramientas de pesca que hagan más livianas sus labores, sino que deben hacer prácticamente todo manualmente.

Si bien el filme está sonorizado (esto es, sin sonido tomado sincrónicamente en el barco sino grabado en estudio), no cuenta con voz *over*. Las voces que se escuchan son las de los marineros o las de aquellos que los personificaron. Un corto (dura sólo diez minutos) que retrató un momento en el trabajo de los marineros, cuando recogen la red del mar, una representación austera como las que veinte años después hará Vitto-

rio de Seta en la región de Sicilia, Italia. *Granton Trawler* no propone un discurso densamente informativo sobre los pescadores y sus problemáticas, sino solamente observarlos. ¿Una anticipación de 30 años del *Direct Cinema*? Un filme atípico en el conjunto de las obras del Movimiento Documental Británico, un ejemplo más que nos lleva a dudar de la validez de la tipología «documental griersoniano».

Bazar bien variado, GPOFU

Encaremos ahora el análisis de las obras más recordadas de la época de la GPOFU. Podemos adelantar, como ya lo anunciamos, que los filmes que han quedado en el recuerdo no son aquellos más expositivos sino los que han propuesto una experimentación de las formas y discursos alternativos que han sido motivo de algunas controversias que hoy todavía subsisten.

Song of Ceylon (Basil Wright, 1934)

Song of Ceylon fue una de las primeras películas producidas por el GPO y una de las pocas que se filmó íntegramente fuera de las islas británicas. Ceilán, actual Sri Lanka, fue el lugar escogido por Basil Wright en 1934 para realizar uno de los filmes ingleses más importantes de la década.

El filme comienza con una serie de planos cortos y cerrados que se detienen sobre unas figuras en movimiento que poco a poco nos permiten comprender que se trata de los cuerpos de nativos en la ejecución de una danza local. Las primeras

voces que escuchamos son las de ellos y sus expresiones hasta que hace su aparición la voz de un narrador *over*. Pero no se trata de cualquier narrador, es una voz entre poética y cronista que lee pasajes del diario de viaje de Robert Knox ¡Escrito hace 250 años! Aquí tenemos el primer signo de disrupción que nos hace dudar de esa, supuesta, magna voluntad didáctica del documental inglés: ¿Por qué usar un texto de 1686 para hablar de la Ceilán de 1934 si la voluntad es informar? ¿Se trata de una ironía que indica que no ha cambiado mucho en 250 años de dominación británica sobre la población ceilandesa? No son preguntas retóricas, dudamos sobre una respuesta adecuada aún hoy.

Si en *Drifters* encontrábamos algunos elementos que nos permitían decir que no se trataba de un documental meramente informativo, en *Song of Ceylon* esos elementos aparecen continuamente. La composición plástica de los planos (uso y combinación de colores, luces, sombras y formas), con el acompañamiento de la banda sonora en la que oímos los sonidos de la naturaleza, confluye en un documento integral de la vida de los ceilandeses más al estilo de los primeros documentales de Flaherty que de las condensaciones noticiosas de los filmes de viajes. Algo del rousseanismo que Grierson criticaba en Flaherty está presente en *Song of Ceylon*.

El filme está dividido en capítulos y el tercero de ellos, «las voces del comercio»,

propone un montaje singular que ha sido interpretado de formas contrapuestas. El montaje de atracciones —que genera analogías entre la vida moderna urbana y la de los ceilandeses que viven bajo las costumbres y con los mismos utensilios desde hace 300 años— se hace presente en el pasaje de un plano de un tren a uno de un elefante o entre la banda sonora (en la que se escuchan justamente «las voces del comercio», de las bolsas mercantiles) y la banda imagen en la que se presentan trabajos manuales primitivos intercalados con los últimos avances técnicos industriales.

Coal Face

(Alberto Cavalcanti, 1935)

Alberto Cavalcanti se unió para trabajar con la unidad filmica del GPO en 1934 y al año siguiente realizó *Coal Face*, un documental sobre los obreros y la industria del carbón británica. Debido a los problemas que siempre tuvo como extranjero (había nacido en Brasil y residió en Francia hasta emigrar a Inglaterra) para poder firmar sus trabajos —motivo por el cual tuviese que abandonar la dirección del GPO en 1940— en los créditos de esta película no figura su nombre en el cargo de director, aunque haya desempeñado esa tarea y fuese aceptado así por el equipo realizador, incluido John Grierson y Benjamin Britten, el destacado compositor encargado de la música del filme.

Justamente el tratamiento del sonido es muy interesante en *Coal Face*. El rit-

mo sonoro se corresponde con la banda imagen conformando un aceitado contrapunto en el que la música, las voces de un coro —con palabras cortas en rima— y las imágenes de las cuevas y el movimiento de los mineros parecen formar parte de una presentación de ballet. Naturalmente esto no quedó solamente en manos de Britten, sino que Cavalcanti debe haber puesto su talento en funcionamiento, un realizador que prematuramente en la década del veinte formó parte de la corriente de documentalistas de «sinfonías visuales» con *Rien que les heures* (1926). Asimismo se hace presente una voz *over* descriptiva, pero ya no es igual a cualquier voz *over*: está acompañada por el ritmo musical.

Las máquinas, esos personajes principales en estos filmes, también se hacen presentes para dejarnos en claro que el carbón lo mueve todo en el Reino Unido («se trata de la primera industria en Gran Bretaña», dice el locutor). Sin embargo la vida de los trabajadores de las minas es muy difícil, Cavalcanti traspasa por algunos centímetros esa delgada línea que separa *el esfuerzo necesario para el progreso del país que es recompensado* para adentrarse en, lisa y llanamente, el terreno de la denuncia de la explotación obrera. No es un filme comunista, pero puede ser considerado de ideas socialistas o progresistas. La extracción del carbón es indispensable para la vida económica pujante de Inglaterra pero todo tiene

su revés. El discurso es explícito: «uno de cada cinco obreros sufren heridas irreversibles», «su casa queda al lado de los yacimientos mineros», «en el pueblo no se habla de otra cosa». Mientras estas palabras son pronunciadas las imágenes de la desolación, las ruinas y los árboles agitados sin tregua por el viento nos hacen reflexionar en la existencia de vidas arrasadas en pos del bienestar económico de un país. *Coal Face* fue financiada por el Estado, pero no fue hecha por el Estado. Aquí cineastas, músicos, productores y técnicos de trayectoria brindaron un testimonio de lo hecho y lo mucho por hacer en pos del real bienestar de los obreros. Progreso sí, ¿pero a qué precio? Una vez más, no necesariamente financiamiento estatal supuso discurso estatal. A las pruebas nos remitimos.

Housing problems (Edgar Anstey y Arthur Elton, 1935)

Edgar Anstey y Arthur Elton fueron dos de los realizadores más apegados a Grierson y juntos realizaron un filme que por su abordaje y modo de representación adoptado se merece un apartado especial en la historia del cine documental. *Housing problems* (1935) fue la película en cuestión de la dupla Anstey/Elton, y uno de los primeros filmes en los que se experimentó con el sonido directo y sincrónico cuando todavía los que serían los representantes y perfeccionadores de esta técnica (llámese *Free Cinema*, *Direct*

Cinema, *Cinema Verité* o *Candid-Eye*) no habían terminado la escuela primaria o siquiera llegado a este mundo. Las entrevistas, tomando de frente al interlocutor, en las viviendas de los protagonistas se realizaron con la ayuda de los costosos e incómodos implementos utilizados en los estudios cinematográficos. El resultado fue plenamente satisfactorio y los realizadores obtuvieron aplausos y seguidores entre sus contemporáneos inaugurando un nuevo modo de representación para el documental.

El filme comienza con la voz *over* de un locutor que presenta lo que será un informe sociológico sobre el estado de la arquitectura en un suburbio londinense ocupado, en su mayoría, por los llegados de otras zonas de las islas británicas. En las próximas secuencias se procede a la encuesta, mediante cámara fija y en los ámbitos que mencionáramos anteriormente, de los habitantes de esos antiguos edificios sobre las pobres condiciones de vida que deben soportar. La voz *over* también presenta proyectos estatales y privados, mientras se montan imágenes de maquetas, para la urbanización de los barrios y la construcción de viviendas populares que suplanten a las que ilustran el testimonio de los vecinos. Es decir, *Housing problems* está relatado de principio a fin durante sus 17 minutos de duración y explota este novedoso uso que se hace del sonido sincrónico para filmar en las mismas viviendas de los protago-

nistas. Un motivo más para desechar la mera insinuación de que los filmes realizados bajo la égida de Grierson fueron homogéneos y conformaron un canon estandarizado. *Housing problems* es una película que en sí misma será la pionera de una vertiente en el documental (testimonial, exploratoria o interactiva, según las diferentes clasificaciones).

Night Mail (Basil Wright y Harry Watt, 1936)

Night Mail fue un documental dirigido por Basil Wright y Harry Watt en 1936. De alguna manera se trató de la anticipación de algunos procedimientos puestos en práctica por el *Free Cinema* británico de la década del cincuenta, aunque estos «jóvenes airados» negasen cualquier vinculación con los filmes del Movimiento Documental Británico. *Night Mail* es un filme muy diferente a los que reseñásemos anteriormente. Las intervenciones de la voz *over* son muy escasas, se registra el trabajo de los trabajadores del correo ficcionalizando situaciones como, por ejemplo, cuando surge un conflicto sobre la localización de un pueblo filmado a plano/contraplano o cuando se genera una situación de suspenso montada con planos cortos y cerrados de los rostros de los obreros antes de embolsar los paquetes con cartas que se depositan en los vagones sin necesidad de que el tren se detenga. Por último, pero no menos importante son las intervenciones musicales al estilo

de *Coal Face*, mediante una marcha que se refiere al correo nocturno rítmica y acompasadamente. Cavalcanti fue el director de sonido de esta película. Nada es casualidad.

Los trabajadores de este correo nocturno (que en algunas secuencias se transforma en «diurno» por la imposibilidad de exponer la película adecuadamente), siguen con sus tareas independientemente de la presencia de la cámara, cual si fuese «una mosca en la pared» —como soñará Richard Leacock poco después en el seno del movimiento del *Direct Cinema*—. No es casual que el libro de memorias de Harry Watt, uno de los directores, se titule con posterioridad «Don't look at the camera» (1974), un pedido fundamental para un filme de este tipo.

A modo de conclusión

Las representaciones del Movimiento Británico fueron muy amplias y no se atuvieron a un modelo prefijado, desde *Drifters* a *Song of Ceylon* y desde *Industrial Britain* a *Night Mail*. No hubo un estilo definido, sino una pluralidad de enfoques que inclusive llegaron a la crítica más o menos directa al mismo Estado que financiaba los filmes, como en *Coal Face* o *Housing Problems*.

Confiamos en que este recorrido por los filmes más importantes nos permita, por una parte, prestar más atención a la diferenciación entre los dichos de los realizadores y sus filmes, necesidad

imperiosa en el caso de los mencionadas manifestaciones de Grierson en favor de la propaganda y el didactismo, que no se ven reflejadas necesariamente en las representaciones y los discursos estructurados en los filmes; y, por otra parte, en que sea al menos tomada con cuidado esa problemática categoría «documental griersoniano» que, en algunos casos, ha confundido a los estudiosos del documental y los espectadores para colocar dentro de una misma bolsa obras de diferencias ostensibles. La variedad de estilos y procedimientos formales dados en el seno del Movimiento Documental Británico piden que cualquier reduccionismo a categorías operativas sea tomado con pinzas.

Desde 1937, el año de la salida de Grierson, los filmes se fueron volviendo más didácticos y funcionales a los intereses del sistema educativo británico. El GPO dejó de existir como tal y la realización de filmes pasó a ser controlada férreamente, en 1940, por el Ministerio de Información en plena Segunda Guerra Mundial en una Gran Bretaña en ruinas. Con la salvedad ya manifestada de los filmes de Humphrey Jennings, en la *Crown Film Unit* —nombre adoptado desde 1940 por la unidad de producción documental del Ministerio de Información— la realización se volvió una tarea para técnicos no interesados demasiado en la experimentación de las formas del lenguaje cinematográfico y las representaciones artísticas. Como ejemplo citemos el caso de *Instruments of*

the orchestra (1945), una película dirigida por Muir Mathieson que cuenta con la música de Benjamin Britten. *Voz over*, un presentador que habla a cámara y planos de lo que efectivamente es interesante mostrar para educar sobre los sonidos de los instrumentos en la ejecución de una obra musical. Más cerca de los informes de la BBC, muy lejos de los mejores filmes del equipo de John Grierson.

Los contextos sociopolíticos varían con el tiempo. Gran Bretaña en la década del cincuenta ya no era la de los treinta. Y su cine documental tampoco. En una sociedad totalmente diferente nació el *Free Cinema* con etiqueta, principios y fecha de nacimiento impuestos por sus hacedores. Entre el 5 y el 8 de febrero de 1956 en la sala del National Film Theatre se proyectaron *O Dreamland* (Lindsay Anderson, 1953), *Momma don't allow* (Tony Richardson y Karel Reisz, 1956) y

Together (Lorenza Mazzetti, 1956). Tres documentales que fueron acompañados por un (necesario) manifiesto en el cual los cuatro directores dejaban establecidos algunos principios que denotaban su actitud rupturista para con la tradición documental establecida por John Grierson. Ya no había una clase obrera consustanciada con el progreso de su país y anónima en su devenir cotidiano. Estará presente el trabajo pero como obligación, de una manera muy diferente a como fuese representado en los filmes del EMBFU y el GPOFU. En el *Free Cinema* los jóvenes trabajan de día para poder salir de noche, para fumar, tomar y bailar. Ya no se trata de una actitud cívica en pos del progreso de la patria. Los personajes son algo más que trabajadores, una representación que tiene mucho que ver con la postura de estos jóvenes cargados de ira que verán el futuro con cierto desencanto.

Filmografía reducida

- *Drifters* (John Grierson, 1929)
- *Industrial Britain* (Robert Flaherty, 1931)
- *Song of Ceylon* (Basil Wright, 1934)
- *Granton Trawler* (Edgar Anstey, 1934)
- *Workers and Jobs* (Arthur Elton, 1935)
- *Housing Problems* (Arthur Elton & Edgar Anstey, 1935)
- *Coal Face* (Alberto Cavalcanti, 1935)
- *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936)
- *Children at School* (Basil Wright, 1937)
- *Farewell Topsails* (Humphrey Jennings, 1937)

- *If War Should Come* (GPO Film Unit, 1939)
- *Words for Battle* (Humphrey Jennings, 1941)
- *Ordinary People* (Jack Lee & JB Holmes, 1941)
- *Listen to Britain* (Humphrey Jennings & Stewart McAllister, 1942)
- *Instruments of the orchestra* (Muir Mathieson, 1945)
- *A Diary for Timothy* (Humphrey Jennings, 1946)
- *Land of Promise* (Paul Rotha, 1946)

Referencias bibliográficas

- GIMÉNEZ, M.H. (1961). *Escuela documental inglesa*. Santa Fe: Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la UNL.
- GRIERSON, J. (1932). Postulados del documental. Disponible en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Grierson.htm>
- GUBERN, R. (1995). *Historia del cine, tomo II*. Barcelona: Baber.
- HEREDERO, C. (2001). El movimiento documentalista británico. En Heredero, C. y Monterde, J.E. *En torno al Free Cinema. La tradición realista en el cine británico*. Gijón: Ediciones de la Filmoteca.
- MEDRANO, A. (1982). *Un modelo de Información Cinematográfica: El documental inglés*. Barcelona: ATE.
- MONTERO, J. y Paz, M.A. (1999). *Creando la realidad, cine informativo 1895-1945*. Barcelona: Ariel.
- WINSTON, B. (1995). *Claiming The Real. The Griersonian Documentary and its Legitimations*. London: British Film Institute Publishing.

Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón

Silvana Flores

Universidad de Buenos Aires.

Resumen

En este artículo se enumerarán y analizarán los nexos transnacionales que se han efectuado durante el período clásico-industrial del cine mexicano con España, teniendo en cuenta diferentes mecanismos de intercambio que incluyen, entre varios aspectos, la migración de actores y directores desde Europa hacia América, las transacciones de coproducción, la conformación de parejas transnacionales en la estructura dramática de los filmes y la inclusión de temáticas y elementos culturales vinculados al hispanismo. Considerando que este fenómeno abarca largo tiempo, además de géneros y corrientes estéticas, el estudio será circunscripto a las producciones realizadas por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, empresarios cinematográficos mexicanos que desplegaron una amplia productividad en dichas conexiones y perduraron a lo largo de las décadas. Se apuntará en consecuencia a comprobar que la integra-

Palabras clave:

México, España, cine, transnacionalismo.

ción continental e intercontinental ha existido en el área del cine aun con anterioridad a la modernización de las cinematografías latinoamericanas en los años sesenta.

Abstract

**Transnational Cinematographic Relations
between Mexico and Spain:
the Case of Calderón Productions**

In this article, we will enumerate and analyse the transnational links that have been made during the classical-industrial period of Mexican cinema with Spain. We will take into account the different interchange mechanisms that include, among various aspects, the migration of actors and directors from Europe to America, coproduction transactions, the conformation of transnational couples in the dramatic structure of the films, and the inclusion of topics and cultural elements linked to hispanism. Considering that this phenomenon covers several decades, genres and aesthetic trends, this study will focus on the productions made by the brothers José Luis, Pedro and Guillermo Calderon, Mexican cinema entrepreneurs who deployed a large productivity in such connections, enduring through decades. Therefore, we will aim to prove that the continental and intercontinental integration has existed in the area of cinema even before the modernization of Latin American cinema in the sixties.

Keywords:

Mexico, Spain, cinema,
transnationalism.

En el panorama cinematográfico que signó al comienzo del sonoro y el cine clásico que se desplegaría en las siguientes dos décadas, ha existido una serie de transformaciones industriales que conllevó a un traspaso de fronteras en diferentes aspectos de la producción de

filmes. Dichas experiencias involucraron a los agentes de la industria en sus diversas áreas generando a su vez efectos en la confección de las narraciones, en la experimentación con el lenguaje audiovisual y en la forma de recepcionar el arte cinematográfico. En medio de las

transformaciones que se fueron sucediendo, un fenómeno notorio ha sido el de las vinculaciones transnacionales entre países pertenecientes a una misma región continental, e incluso entre aquellos distanciados por el Océano Atlántico. Esos nexos permitieron solidificar la producción y difusión de los filmes así como incorporar la idiosincrasia y las innovaciones estéticas de unas naciones sobre otras.

En este artículo se enumerarán y analizarán los nexos transnacionales que se han efectuado durante el período clásico-industrial del cine mexicano con España, teniendo en cuenta diferentes mecanismos de intercambio que incluyen, entre varios aspectos, la migración de actores y directores desde Europa hacia América, las transacciones de coproducción, la conformación de parejas transnacionales en la estructura dramática de los filmes y la inclusión de temáticas y elementos culturales vinculados al hispanismo. Considerando que este fenómeno abarca largo tiempo, además de géneros y corrientes estéticas, el estudio será circunscripto a las producciones realizadas por los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, empresarios cinematográficos mexicanos que desplegaron una amplia productividad en dichas conexiones transnacionales y perduraron lo largo de las décadas. Se apuntará en consecuencia a comprobar que la integración continental e intercontinental ha existido

en el área del cine aun con anterioridad a la modernización de las cinematografías latinoamericanas en los años sesenta.

Refugiados en México: la itinerancia de los artistas

Una vez que la industria del cine se consolida en Hispanoamérica, particularmente con la llegada del sonoro y la expansión de los mercados cinematográficos, creando cada nación su propio sistema de estudios y estrellas y una narratividad asociada a géneros específicos como el melodrama y el musical y sus variaciones regionales, una idea que permitió avanzar en este sentido fue la vinculación entre dichas industrias. De ese modo, los cines de América Latina emprendieron un camino de competitividad que requirió acaparar los elementos que capturaran la visibilidad de los públicos. La contratación de artistas afamados de otras latitudes y la importación de ritmos musicales que estuvieran adquiriendo popularidad fue una de las formas en que estas industrias avanzaron en pos de ello.

La búsqueda de reconocimiento internacional, copiando especialmente el modelo hollywoodense pero otorgándole rasgos autóctonos para lograr una identificación de los públicos, marcó el punto de inicio de la consolidación de ese sistema de producción y de la proliferación de géneros populares, algo que en el cine mexicano se unificó con las películas de rumberas. A través de las mismas, actri-

ces y bailarinas mayormente cubanas¹ empezaron a protagonizar melodramas en los cuales circularon por el espacio del cabaret, ámbito de características eminentemente transnacionales, debido a la circulación en él de artistas de diferentes procedencias y de la inclusión de ritmos tropicales en sus escenarios, haciendo de la música un factor de asimilación cultural.

Dentro de este cúmulo de vinculaciones, el cine español y sus participantes también formaron parte de la cinematografía latinoamericana y cruzaron el Atlántico para establecer todo tipo de intercambios, especialmente con México y Argentina, guiados tanto por intereses artísticos como por necesidades provocadas por el exilio político.² En los nexos por migración establecidos con México³ se destaca el arribo a tierra americana de los directores Antonio Moreno, Juan Orol, Raphael J. Sevilla, Jaime Salvador, José Díaz Morales, Miguel Morayta, Antonio Momplet, Luis Buñuel y Carlos Velo, entre muchos otros. También ha

habido, en mayor número, una gran cantidad de actores españoles que hicieron carrera en México, como Jorge Mistral, José Cibrián, Conchita Martínez, Emilia Guiú, Amparo Villegas, Rubén Rojo, Armando Calvo, José María Linares Rivas, Guillermina Grin, Anita Blanch y Sara Montiel.

México no solamente ofreció refugio a muchos españoles, sino que también se había erigido como una potencia cinematográfica, especialmente en los años cuarenta, que servía de plataforma ideal para que los artistas continuaran allí sus carreras con una visibilidad amplia más allá de las propias fronteras. La Segunda Guerra Mundial, además, influyó en las políticas cinematográficas y fomentó el éxito de una industria sobre otras con base en la adhesión ideológica a la potencia del cine que constituía Estados Unidos. De ese modo, México se vio favorecido con una mayor preeminencia en el mercado latinoamericano, con alcance a su vez en España. Teniendo en cuenta

1 Entre ellas, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar y Ninón Sevilla (artista exclusiva de las producciones de los Calderón), fueron las cubanas más arraigadas al subgénero. Entre las mexicanas, la actriz más popular en este sentido fue Meche Barba.

2 La mayor oleada de inmigración a América Latina se dio como consecuencia de la Guerra Civil Española (1936-1939).

3 Es importante destacar también la relación de México durante la década del treinta con la entonces Unión Soviética, tanto desde el punto de vista político (recordemos la presencia de León Trotsky, asesinado en dicho país) como desde lo cultural (con la llegada de Serguéi M. Eisenstein para filmar ¡Qué viva México!, 1931). También fueron a México intelectuales provenientes de otras naciones, como Estados Unidos e Inglaterra, producto del «renacimiento cultural ocurrido durante los años veinte y principios de los treinta, es decir, en la era posrevolucionaria» (De la Vega Alfaro, 1997:23).

que en el continente europeo el cine de habla hispana tenía pocas posibilidades de distribución (a no ser por los dificultosos subtítulos o doblajes que no eran corrientes en el período aquí estudiado), ingresar a América Latina (a pesar de la hegemonía del cine hollywoodense sobre el continente) ofrecía posibilidades más óptimas para los artistas españoles. El acento castizo, entonces, empezó a poblar las pantallas mexicanas, vinculando regiones diferenciadas a partir de aspectos en común: el idioma y la afinidad cultural (entre lo que se destaca al mundo del toreo, que se hace ver en muchas producciones llevadas a cabo en México).

Las vinculaciones entre ambas naciones en el área del cine durante el período clásico-industrial no se circunscriben a la visita o estadía definitiva de los españoles en México, sino que también incluye intercambios a la inversa, como ocurrió con el trabajo de María Félix en el país europeo entre 1948 y 1951.⁴ También se destaca la producción de películas en España por parte de las firmas de los productores Calderón, como es el caso

de *El capitán de Loyola* (1949), que llevó al realizador español José Díaz Morales a volver a filmar en su tierra luego de su exilio, aunque dicho retorno temporal implicó una asimilación a las políticas franquistas en los contenidos de la película, una biografía de San Ignacio de Loyola.⁵ Asimismo, mexicanos y españoles se reunirían en Hollywood para la realización del cine hispano, como ocurrió con la célebre versión latina de *Drácula* (George Melford, 1931), protagonizada por el español Carlos Villarías como el conde del título y la mexicana Lupita Tovar. Estas producciones unirían finalmente a la actriz con el director de origen español Antonio Moreno para la realización del primer largometraje con sonido óptico hecho en México, *Santa* (1932), distribuido a su vez por los Calderón a través de su empresa transnacional Azteca Films. Por último, la participación en festivales cinematográficos europeos de películas como *María Candelaria* (Emilio Fernández, 1944) también llevaría a consolidar una fuerte imagen de la mexicanidad en España⁶ y abriría puertas

4 La internacionalización de la actriz, que ya se había hecho célebre con los filmes mexicanos dirigidos por Emilio Fernández, tomó forma en España con una serie de películas realizadas por Rafael Gil: *Mare nostrum* (1948), *Una mujer cualquiera* (1950) y *La noche del sábado* (1950). Desde ese momento, se transformó en estrella transnacional y trabajó en Italia, Francia y Argentina, entre otros lugares.

5 De hecho, su guionista, el escritor José María Pemán, fue un conocido adherente al gobierno de Francisco Franco.

6 Los filmes dirigidos por Emilio Fernández fueron especialmente reconocidos en España, instalándose como un referente de la mexicanidad aun cuando sus películas incluyeran configuraciones estereotipadas de personajes asociados a lo nacional, especialmente el indio.

a los productores mexicanos a dicho país, entre ellos los Calderón, en medio de una cinematografía española diezmada por el éxodo de sus artistas y las circunstancias políticas restrictivas.

En las Producciones Calderón, este tipo de intercambios se dio mayormente por la residencia de directores y actores españoles en México. El realizador José Díaz Morales fue quien más colaboró en las películas de esta firma, habiendo ingresado a México a fines de 1936. Su primera incursión, como guionista, se dio en la película *Canto a mi tierra* (José Bohr, 1938), y desde allí participó en decenas de filmes como director: *Los amores de un torero* (1945), *Pervertida* (1946), *Señora tentación* (1948) y *Pobre corazón* (1950) son algunos de los títulos que dirigió bajo el financiamiento de los Calderón. Miguel Morayta también tuvo relación con estos productores, dirigiendo películas como *Socios para la aventura* (1958), una coproducción entre México y Argentina. Este realizador tiene la particularidad de haber sido pariente de Francisco Franco y de no haber tenido ningún tipo de preparación como cineasta, actividad que emprendió recién a partir de su estancia en México.

Entre los actores, Jorge Mistral participó como protagonista de varias películas en su pasaje por el país, lugar en el que

se instalaría para incursionar luego en el cine argentino, marcando el carácter transnacional de su carrera. El actor Rubén Rojo sería también galán en muchos filmes producidos por los Calderón, y junto a sus hermanos Gustavo Rojo y Pituka de Foronda transitarían por varios países como familia itinerante. Emilia Guiú haría lo suyo en el melodrama *Nosotros* (Fernando A. Rivero, 1945) y en el cine de rumberas, con el filme *Pecadora* (José Díaz Morales, 1947), manteniendo a su vez un romance fugaz con el productor José Luis Calderón. José María Linares Rivas y Anita Blanch, entre otros, formaron parte del elenco de algunas de estas películas como actores de reparto (*Pecadora* y *Aventura en Río* —Alberto Gout, 1953—, respectivamente). Finalmente, Guillermina Grin no solamente participaría como actriz⁷ sino que también se convertiría en la esposa de Guillermo Calderón y debido a ello culminaría su carrera cinematográfica.

Podemos concluir que el desfile de nacionalidades que experimentó el cine mexicano en su período de eclosión industrial, y la mezcla de acentos, entre los que destaca el español, asentó, como establece Castro Ricalde (2010), un debate acerca de «lo mexicano», que ponía en jaque el esfuerzo por afianzar el

7 También conocida como Guillermina Green, luego de hacer carrera en su país natal participó en las siguientes películas mexicanas producidas por la familia Calderón: *Pobre corazón* (1950) y dos realizaciones de Fernando A. Rivero, *Burlada* (1951) y *Mujeres en mi vida* (1951).

nacionalismo, pero que a su vez fomentó la expansión de esa mexicanidad a otras latitudes, convirtiéndose en una especie de meca cinematográfica para las personalidades provenientes de Hispanoamérica. Considerando que el cine español durante la Guerra Civil había declinado en base a las dificultades traídas por ese acontecimiento y el amplio éxodo de sus artistas, dejó de ser competitivo con las dos grandes potencias latinas de la época, México y Argentina, hacia donde dichas personalidades habían migrado.

Colaboraciones financieras y artísticas

Entre otras de las variadas formas de conexión transnacional, México y España emplearon a menudo la coproducción. El país ibérico ha sido ampliamente fecundo en este tipo de transacciones industriales y culturales con otras naciones cinematográficamente centrales en América Latina como Argentina, estableciendo financiamientos más accesibles para la producción de filmes en base a dichas asociaciones intercontinentales. En su vinculación

mexicana en el período aquí trabajado, podemos reconocer títulos como *Jalisco canta en Sevilla* (Fernando de Fuentes, 1949), que se lució por su oportunista combinación entre la comedia ranchera y la españolada, coronada por el arribo del popular Jorge Negrete al país europeo.⁸ Este tipo de práctica comercial y artística facilitaría también la divulgación de los filmes en los mercados de habla hispana, los que fueron una opción tentadora desde la celebración del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía realizado en la ciudad de Madrid en 1931, aunque la coproducción fue auspiciada como estrategia oficial a partir del I Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, efectuado en la misma ciudad en 1948.⁹

Como establece Alberto Elena (2005), el evento de 1931 fue de vital importancia para la conexión entre España y los países de América Latina, en una intencionalidad (que resultó fallida) de unificación panhispánica liderada por el país europeo, con el fin de combatir la hegemonía hollywoodense y difundir los productos cinematográficos hablados

⁸ En una muestra de la productividad de estas estrategias transnacionales, que incluyen la coproducción y la inclusión de parejas transnacionales, vale el comentario de la crítica española del momento: «Por primera vez se ha realizado en España una película en la que han intervenido, en estrecha hermandad, elementos hispanos y mejicanos capitaneados por el magnífico Jorge Negrete y nuestra guapísima, y gran artista, Carmen Sevilla (...) se ha creado así una joya hispanomexicana en el cine (...) orgullo muy justo del cine castellano con arrebatadoras canciones mejicanas y alegres melodías andaluzas» (en Castro Ricalde y McKee Irwin, 2011:172).

⁹ Dicho certamen, que permitió dar a conocer las películas producidas en España, México, Argentina y Cuba, principalmente, se dio en el contexto del II Congreso Cinematográfico Hispanoamericano.



De izquierda a derecha: afiches de *El capitán de Loyola* (1949), *Paz* (1949) y *Pobre corazón* (1950), dirigidas por José Díaz Morales.

en español. El motor que llevó a esta conexión hispanoamericana partía de la necesidad de ofrecer una alternativa a las políticas culturales de Estados Unidos, que habría «utilizado el celuloide para conquistar a la humanidad, conquistado los mercados internacionales, y especialmente los países de “cultura española” se habían dejado penetrar sin resistencia» (García Carrión, 2011:20).

Esa defensa del hispanoamericanismo, de la unidad intercontinental en materia cinematográfica en los países de habla hispana, no escondió sin embargo unas intenciones de presidir esos mercados por parte de España. Las circunstancias histórico-políticas que vendrían pocos años después no permitieron cumplir estos ideales, obligando a muchos españoles a migrar a ese continente al que pretendió liderar. Esto coincidió

precisamente con el auge del cine mexicano en lo que Castro Ricalde y McKee Irwin (2011) consideran un fenómeno de imposición y penetración cultural de dicha cinematografía en los mercados internacionales. Así, con la preeminencia del cine mexicano en el período de la segunda posguerra, el cine español, si bien no logró alcanzar sus aspiraciones de convertirse en cabeza panhispanica, pudo tener presencia de sus artistas en el continente americano.

Los títulos que llevaron a las producciones de los Calderón a unificar fuerzas para la confección y lanzamiento de las películas de manera intercontinental no fueron muchos, y más bien consistieron en el traslado de estos empresarios del cine mexicano a España, como sucede en los casos de la ya mencionada *El capitán de Loyola* y del filme *Paz* (1949), también

de José Díaz Morales, aprovechando las posibilidades de inversión a productores extranjeros ofrecidas por la industria española. Más allá de las transacciones comerciales, la coproducción¹⁰ y la colaboración artística en términos generales entre espacios geopolíticos diversos confronta al ámbito cinematográfico con la problemática de los límites de lo nacional, compartiendo a través del nexo entre uno o varios países, la procedencia del filme aludido. Así lo establece Deborah Shaw (2013), al considerar que la presencia de actores, directores o personal técnico de diferentes nacionalidades, la utilización de locaciones variadas y los medios coparticipativos de financiamiento desdibujan fronteras dejando atrás la validez del concepto de nación como término concluyente y cerrado. Esto produjo, según la autora, que una perspectiva transnacional para el análisis de estos fenómenos cinematográficos pudiera ser mucho más efectiva, más aún si tenemos en cuenta la expansión que implican en sí mismas las transacciones de producción, distribución y exhibición.

Intercambios de estrellas: las parejas transnacionales

En tercer lugar, las producciones mexicanas que han tenido nexos españoles

también hicieron uso de estrategias narrativas asociadas a los usos comerciales de promoción, como la introducción en los filmes de parejas transnacionales; es decir, la inclusión de actores que interpretan roles principales (especialmente vinculados al romance) y que pertenecen a países distintos. Las celebridades del cine nacional trasladan su texto-estrella a otras latitudes, y en su conexión con el de su contrapartida extranjera se produce un entrelazamiento de ambos prototipos estelares. Así ocurre con los casos de Jorge Negrete y Carmen Sevilla en la ya nombrada película hispanomexicana *Jalisco canta en Sevilla*, como en los filmes mexicanos protagonizados por actores de ambos países. En el cine producido por los hermanos Calderón, encontramos un ejemplo de parejas transnacionales en la película *Los amores de un torero* (1945), dirigida por José Díaz Morales. En ella, un torero español (el célebre Joaquín Rodríguez, alias «Cagancho») se enamora de una mexicana, rompiendo relaciones así con su amante, interpretada por la bailaora de flamenco Carmen Amaya. La transnacionalidad en el vínculo amoroso de los actores principales se completa con la de los personajes secundarios, amigos de ellos, que también se unen como pareja cómica en un romance transna-

¹⁰ De acuerdo con Alberto Elena (2005), el 70 % de las coproducciones de España con América Latina se dio con relación a Argentina y México, y remarca que las asociaciones con México doblaron en número a las hechas con la cinematografía argentina.

cional. Las locaciones mexicanas unidas a la música española¹¹ que atraviesa diferentes momentos de la trama hacen una simbiosis en el filme concordante con la unión de estas parejas transfronterizas, que culminan fusionándose a pesar de la incompreensión del primer encuentro, resumida en un accidente automovilístico como símbolo del choque cultural. Las películas de rumberas incorporan a menudo la dupla hispanomexicana (Emilia Guiú y Ramón Armengod, en *Pecadora*; Jorge Mistral y Lilia Prado, en *Pobre corazón*), aunque en este tipo de filmes las diferencias de acentos son neutralizadas, sin hacer distinción de ellos en el conflicto dramático allí desarrollado.

El fenómeno de las parejas transnacionales ha sido recurrente en todo el continente latinoamericano, intercambiando estrellas de dichos países, asimismo como desde una perspectiva intercontinental, entre España y América Latina. Ha sido ampliamente utilizado en especial para fines de comercialización en los casos en los que la pareja transnacional estaba compuesta por estrellas reconocidas de ambos países, y produciendo, en esta suerte de imbricación, un efecto de hibridación que permite establecer identidades compartidas sobre la base de dicha asimilación, aspecto que será

explotado para la difusión en el mercado hispanoamericano.

Tejer redes: espacios y personajes en interconexión

Finalmente, existen películas en este período en las cuales la vinculación con la hispanidad se remite a los contenidos de las narraciones, o la inclusión de determinados personajes (especialmente toreros, bailarinas y cantantes de coplas) que aluden a dicha nacionalidad, creando un imaginario en común, práctica usual desde la aparición del personaje del Jarameño, el torero pretendiente de la protagonista de *Santa*. Películas como *Refugiados en Madrid* (Alejandro Galindo, 1938) y *La locura de don Juan* (Gilberto Martínez Solares, 1939), entre otras, abordaron tópicos vinculados a la historia de España o a piezas tradicionales de dicha nación llevadas al cine, respectivamente. Otros filmes trasladaron la trama a localizaciones españolas, como *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, 1942) y *La morena de mi copla* (Fernando A. Rivero, 1945). Teniendo en cuenta lo que establecen Castro Ricalde y McKee Irwin, «desde los títulos se advierte cómo Andalucía pasa a simbolizar España, en una estrategia similar a la empleada para que Jalisco funcionara como sinécdoque de todo México» (2011:158), marcamos

11 En los diferentes números musicales del filme, además de las tonadas españolas, se interpretan canciones cuyo contenido está vinculado a la reivindicación de lo nacional, como en el caso de «Yo también soy mexicana».

de ese modo la apropiación simbólica de estos espacios como consecuencia de las redes allí tejidas.

En el cine de los Calderón, estas situaciones también se repiten asiduamente. Por ejemplo, en *Perdida* (Fernando A. Rivero, 1950), el torero Antonio queda deslumbrado por la rumbera interpretada por Ninón Sevilla, para luego abandonarla interponiendo su responsabilidad matrimonial y su paternidad. En 1953, por otra parte, el productor Jorge García Besné, yerno de los Calderón, lanzaría la película *El corazón y la espada* (Carlos Véjar, hijo, y Edward Dein), de género de aventuras, ambientada en la Granada del siglo xv y con personajes vinculados a España. La inclusión de esta hibridación en los contenidos de los filmes en cuanto a sus espacios y personajes no da cuenta de una idea de establecimiento de un cine mundial, sino que más bien afirma la existencia de una multiplicidad cultural tanto en lo que respecta a la vinculación entre naciones como dentro de una nación misma, remarcando así la complejidad de dicho fenómeno.

Tal como remite Ana López-Aguilera citando a Stuart Hall, «la idea de lugar actúa como una marca de pertenencia a una cultura: establece límites simbólicos que determinan quien pertenece a esa cultura y quien no. Así, la idea de lugar está asociada a la identidad individual y a la identidad cultural de un grupo» (2010:11). En consecuencia, la aparición

de espacios y personajes hispánicos en un contexto mexicano, o viceversa, permite pensar en la construcción de los mismos en su acepción más abierta, es decir, considerándolos no-lugares, o en definitiva, podríamos decir translugares. De ese modo, la autora establece que esos espacios pueden considerarse como móviles, en oposición a la concepción tradicional que los aborda desde una idea de estatismo y pertenencia conclusiva. El cruce de fronteras en estos filmes da cuenta entonces de un desplazamiento que lleva definitivamente a compartir perspectivas identitarias y culturales, y en ese cruce producir un intercambio. En el caso de las colaboraciones entre España y México, esto se vio favorecido por una afinidad cultural producto de la herencia hispánica del país americano.

Conclusión

Como pudimos ver, estas cuatro estrategias de conexión transnacional entre México y España marcan dos aspectos de dicho fenómeno que se manifiestan en dos grandes áreas de la cinematografía: lo que las investigadoras Deborah Shaw y Armida de la Garza (2010) llaman la dimensión industrial y textual de la transnacionalidad. El entramado comercial-productivo, que transacciona la presencia de agentes provenientes de diferentes espacios geofísicos, produce así una influencia en los contenidos de los filmes, promoviendo géneros,

iconografías, motivos culturales, y en ocasiones visiones estereotipadas sobre el otro que es incorporado al cine nacional. Ese fenómeno no estuvo desligado del cosmopolitismo creciente en las grandes metrópolis como es el caso de la ciudad de México durante la década del treinta, que acompañó el desarrollo de la industria cinematográfica. La afluencia de ciudadanos españoles en sus diferentes motivaciones para atravesar el cine mexicano fue consecuencia también de estas circunstancias socioculturales.

Esta simbiosis ha sido de alta productividad en México durante el período clásico-industrial y ha demostrado que la conexión regional e intercontinental existe en el área desde épocas muy tempranas. Tal como demuestra Ana López (2000), los intercambios latinoamericanistas propios del cine moderno en los años sesenta y setenta, particularmente con el fenóme-

no del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, tiene sus precedentes en el período clásico a través de una red panhispanica que tuvo una frecuencia digna de atención. Según la autora, las colaboraciones transnacionales en esta etapa no son solamente «un rompecabezas histórico fascinante sino uno que cuestiona la viabilidad de lo ‘nacional’ como señal de las historias del cine latinoamericano clásicas subrayando la hibridación inherente a todo cine nacional» (2000:35).¹² Lo foráneo demostró siempre ser un factor de influencia entonces en la conformación identitaria, apuntando a que los filmes tengan una tendencia a la bilateralidad a la hora de ser producidos, distribuidos y exhibidos, incorporando la voz y forma del otro. Las fronteras se disipan, se desdibujan, para entrelazarse en pos de una nueva configuración, abriendo camino a nuevas indagaciones.

Referencias bibliográficas

- CASTRO RICALDE, M. (2010). Del panamericanismo al nacionalismo: Relaciones cinematográfica entre México y Cuba. *Brújula*, 8.
- CASTRO RICALDE, M. y McKEE IRWIN, R. (2011). *El cine mexicano «se impone». Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México DF: D Literatura UNAM.
- DE LA VEGA ALFARO, E. (1997). *Del muro a la pantalla. S.M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*. México: Instituto Mexiquense de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía.

12 Traducción de la autora del original en inglés.

- DE ESPAÑA, R. (2002). El exilio cinematográfico español en México. En Yankelevich, P. (Coord.), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo XX* (pp. 229–243). México DF: Plaza y Valdés Editores.
- ELENA, A. (2005). *Cruces de destinos: intercambios cinematográficos entre España y América Latina*. E–excellence.
- GARCÍA CARRIÓN, M. (2011). Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931. En Barrio Alonso, Á; De Hoyos Puentes, J. y Saavedra Arias, R. (Coords.), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación: Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander: Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- GARCÍA RIERA, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo. 1897–1997*. México: Ediciones Mapa SA de CV.
- LÓPEZ, A. (2000). Crossing nations and genres. In Noriega, C. (Ed.), *Visible nations: Latin American Cinema and Video* (pp. 33–50). London: Minnesota University Press.
- LÓPEZ–AGUILERA, A.M. (2010). Cine e inmigración: espacios de inclusión y exclusión. *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. Nebraska: University of Nebraska.
- SHAW, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing «Transnational Cinema». In Dennison, S. (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film* (pp. 3–65). Woodbridge: Tamesis.
- SHAW, D. y DE LA GARZA, A. (2010). Introducing transnational cinemas. *Transnational cinemas*, 1(1), 3–6.

Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui

Andrea Molfetta

CONICET/Instituto de Ciencias Antropológicas,
Sección de Antropología Social – UBA.

Resumen

Nuestro equipo de investigación estudia la compleja dinámica intersubjetiva, social y cultural del cine independiente producido en el Gran Buenos Aires Sur entre 2004 y 2014. La investigación está diseñada en tres etapas que buscan en la matriz interdisciplinaria la clave para la comprensión de la complejidad y riqueza política del cine en y de los suburbios hoy. Se trata de un cine realizado por colectivos de producción, formación que empodera al precariado (Standing, 2011) de esta capital sudamericana.

Pensamos que la práctica cinematográfica es una estrategia de visibilidad y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se hace cine y comunicación comunitaria, y hay tres factores que determinan este carácter politizado: primero, la producción emancipada de contenidos se da en el horizonte de la revolución digital y la Ley de Medios Audiovisuales; segundo, hay una valorización del impacto económico de las

Palabras clave:

cine comunitario, revolución molecular, Ley de Medios.

políticas culturales, en términos de transferencia y multiplicación de saberes profesionales y generación de espacios de trabajo en el campo de la comunicación comunitaria. El tercero es que el sentido político de este cine se profundiza cuando observamos que la práctica cinematográfica articula otras prácticas comunitarias vinculadas a la salud, la Economía Social y Solidaria (ESS), el medio ambiente, la educación continua y la participación popular, desarrollando una relación de resistencia/colaboración frente al Estado y la industria. Finalmente, podemos afirmar que el sentido político del cine y la comunicación comunitarios está en la generación de una revolución molecular (Guattari, 1978) en las subjetividades que lo producen.

Abstract

Precariat, the *Media Law* and the Third Cinema: community cinema of the Greater Buenos Aires and the Elderly of Berazategui

The research project «The cinema that empowers us» studies the complex, intersubjective, social and cultural dynamics of independent cinema of the Southern Greater Buenos Aires (2004–2014), focusing on its political value.

Implemented by production collectives, a construction that empowers the precariat (Standing, 2011), this research is designed in three stages that study—in the interdisciplinary matrix—the key to understanding the complexity and the political importance of the cinema of and in the suburbs today.

The central hypothesis says that film practice is a strategy of visibility and self-legitimation that empowers the social sectors where film and community communication is practiced. This empowering is implemented in two ways: the emancipated production of contents on the horizon of the digital revolution and the *Media Law*; and an appreciation of the economic impact of cultural

Keywords:

community cinema, molecular revolution, Media Law.

policies, in terms of the multiplication of professional knowledge and the creation of workspaces.

The political meaning of this film deepens when we observe that it articulates other community practices related to health, solidarity economy, the environment, continuing education and popular participation. In this sense, it develops a relation of resistance / collaboration with the State and the industry.

Introducción

El Grupo de Investigación DOCSA – Estéticas y Políticas del Cine Sudamericano actualmente estudia la compleja dinámica intersubjetiva, social y cultural de la producción audiovisual comunitaria del Gran Buenos Aires Sur en el período 2004–2014. Se trata de un cine realizado por colectivos de producción, y hemos visto que este modo de trabajar es una estrategia económica, social y artística que funciona satisfactoriamente ya que los colectivos constituyen un tipo de formación que empodera al precariado (Standing, 2011). Definido por Standing como una clase social, la más baja, heterogénea y transversal, el precariado se caracteriza por sufrir una serie de inseguridades sociales (salud, educación, trabajo, vivienda, etc.), lo que lleva al autor a afirmar que se trata de una clase que se constituye a sí misma a partir de negaciones que merman los vínculos entre el individuo y la comunidad. El autor se remite a Arendt, quien afirmó que «(al

precario le es imposible tener una visión de futuro por las condiciones socioeconómicas inestables». Expresiones como «mañana vemos» o «me fijo yo mismo» evidencian el individualismo que trae la pobreza de un capitalismo salvaje, nos hablan de una clase constituida por un conjunto de individuos con dificultades serias para sostener lazos de empatía y solidaridad. Al mismo tiempo, Standing entiende que el resentimiento y la rabia que se generan constituyen la base del neofascismo contemporáneo.

Sin embargo, cuando el cine es usado como máquina revolucionaria (Guattari, 1995), grupos de vecinos, de abuelos, de jubilados, de excombatientes de Malvinas, de estudiantes del secundario, de mujeres que integran cooperativas de trabajo, se reúnen en todo el Conurbano Sur de Buenos Aires para hacer sus primeras películas. Pensamos que la práctica cinematográfica, en estos contextos, es una estrategia de visibilidad y autolegitimación que empodera a los

colectivos de producción comunitaria y los sectores sociales a los que pertenecen. Hemos comprobado en entrevistas y observaciones etnográficas que este proceso de empoderamiento se da a través de la producción emancipada y autárquica de contenidos con apropiaciones estéticas singulares. Este cine comunitario constituye, como producción simbólica, una acción política que se ha expandido con el horizonte por tras de la revolución digital y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, tal como aplicada en su integridad hasta diciembre de 2015.¹ Sostenemos que se trata, efectivamente, de una revolución molecular (RM) que usa el cine como máquina revolucionaria y, para esto, resemantiza los parámetros de la Teoría del Tercer Cine.

Bases teórico–metodológicas

Posicionamos nuestra investigación dentro del campo de la semio–pragmática del cine (Roger Odin), según la cual entendemos que el cine posee un aspec-

to lingüístico y, del mismo modo, este lenguaje despliega un campo pragmático que lo abre y nos permite observarlo en cuanto hecho social entre individuos que lo usan, motivo por el cual lo identificamos como práctica. Pensamos que la historia del cine se ha escrito basada casi siempre en dos criterios: los autores y las películas, descuidando los aspectos económicos, tecnológicos y sociales del cine como industria, como técnica y como práctica cultural, más focalizados en las investigaciones contemporáneas.

En este sentido, el presente texto se ocupará del abordaje de la pragmática, más precisamente del conjunto de prácticas que atraviesa a este cine producido por y para sujetos delimitados. Caracterizar, describir y analizar estas prácticas culturales del cine que van más allá de su concepción como industria o como cine–arte nos permite comprender el papel que el cine tiene en la vida de estos sujetos que lo realizan, en un abanico que va de lo colectivo a lo personal. De esta

¹ Efectivamente, este texto, escrito a mediados de 2015, observa las condiciones plenas de vigencia de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA). A partir de las elecciones 2015, con la asunción de la derecha, por primera vez en la historia argentina a través de elecciones abiertas, cambió la aplicación de esta Ley de SMCA. Con el decreto 267/15, firmado el 23 de diciembre y aprobado el 6/4/2016, se desarticuló la Ley de Medios, se volvieron a liberar las renovaciones de licencias y se permitieron distribuciones menos equitativas del espacio audiovisual. El 33 % del espacio, garantizado por la Ley 26522 a la comunicación comunitaria, quedó en la práctica desfinanciado y sus procesos regulatorios, abruptamente interrumpidos. Estos dos artículos periodísticos resumen los cambios operados y en vías de consolidarse a través de un nuevo proyecto de ley que el gobierno denominó de «Comunicaciones Convergentes» y que preveía pasar al Congreso antes de finalizar el año 2016: <http://www.lanacion.com.ar/1858359-el-resumen-del-dnu-que-reforma-las-leyes-de-medios-y-de-telecomunicaciones>

forma, las bases teóricas que utilizaremos para estudiar estas prácticas comprenden elementos del campo de la sociología neomarxista (el precariado), así como conceptos del campo del psicoanálisis y sus incursiones sobre la política (revolución molecular), para poder describir y dimensionar el impacto que tienen en el campo de la subjetividad —social y/o individualmente entendida.

Así, creemos que revolución molecular es, en primer lugar, un tipo de revolución opuesta a las revoluciones molares, que cristalizan la movilización social en estructuras como Estado, partidos, etc., y tienden a la homogenización. En cambio, las revoluciones moleculares son accionadas por agentes de diferencia (o máquinas revolucionarias) que producen intercambio y nuevas enunciaciones. Las máquinas revolucionarias «son vasos comunicantes, agenciamientos fluidos y abiertos cuyos componentes y materiales semióticos se combinan con fuerzas sociales y ecológicas» (Raunig, 2007:5). De este modo, rompemos con una idea lineal y progresista del cambio revolucionario, que pasa a ser múltiple, rizomático, divergente y situado.

Para dimensionar el alcance de esta revolución molecular en el Conurbano Sur de Buenos Aires, hemos utilizado fundamentalmente dos metodologías, la etnografía fotográfica y la antropología fílmica, y dos técnicas en particular, la realización de Talleres de Mapeo Collec-

tivo del cine junto a sus actores así como la producción de una colección de entrevistas a los principales actores y agentes sociales del proceso del cine comunitario.

El objetivo central ha sido estudiar la práctica del cine comunitario en cuanto engranaje de una revolución molecular de la comunicación, dimensionando tanto las condiciones que lo favorecen como sus principales consecuencias en el campo subjetivo personal y colectivo.

El campo del cine comunitario en el Gran Buenos Aires Sur: datos contextuales

Ajustados a sus propios intereses artísticos y sociales, estos colectivos de producción fílmica toman la palabra, fabrican sus imágenes y realizan una verdadera resistencia a la industria del espectáculo y de la información tanto local como transnacional (Comolli, 2007). El sentido político del accionar se profundiza cuando observamos que la práctica cinematográfica de los movimientos sociales participa en la articulación de otras prácticas comunitarias que vinculan este cine comunitario a la salud, la economía solidaria, el medio ambiente, la educación, los medios de comunicación y la participación popular. Es un cine que se produce solamente donde los movimientos sociales por la inclusión son más activos, comprobando que en hoy el «cine al servicio de la transformación social» está pensado de abajo hacia arriba, y no en el

sentido vanguardista de los años sesenta y setenta. El cine comunitario desenvuelve una relación de resistencia o colaboración frente al Estado y la industria cultural, cerrando el triángulo entre los tres sectores, el público, el privado y el de la sociedad civil, que deja de ser pasiva y se activa de esta forma, buscando ocupar el 33 % del espacio audiovisual destinado por la Ley 26522 a la comunicación comunitaria sin fines de lucro.

Al mismo tiempo, pensamos que este sentido ético y político de lo comunitario se apoya en una fuerte reterritorialización de nuestros cines, ya sea en términos de representación, como en términos de modos de producción y exhibición, y esto es parte de una acción de resistencia antiglobalizadora. Se trata de una cinematografía situada en el sentido de que es funcional a un contexto determinado y su impacto se observa tanto en el proceso filmico en sí como en el producto realizado y su lenguaje.

Compartimos con estos grupos la convicción de que construir colectivos y vincularnos en redes colaborativas es una respuesta política concreta frente a la precarización de la existencia promovida por las políticas neoliberales. Y por este motivo, a través de nuestro trabajo y de su perfil como investigación aplicada, fomentamos a través de la realización de los Talleres de Mapeo Colectivo la constitución de redes de estos grupos en nuestro territorio, redes que se reunirán

anualmente en un foro especializado a partir del cual construir, por ejemplo, un circuito de exhibición dentro del conurbano —uno de los impactos de nuestro proyecto.

En el Gran Buenos Aires (GBA) existe una nueva cadena de productores audiovisuales: organizaciones civiles ligadas al cine, festivales propios y una ya frondosa cinematografía que alcanzó a legitimarse en los principales festivales de nuestro país, como los casos de Raúl Perrone (Premio BAFICI) y José Celestino Campusano (Premio en Mar del Plata y BAFICI) que son, respectivamente, de Ituzaingó y Florencio Varela. Entre las organizaciones mencionadas, se encuentra el Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), numerosas asociaciones civiles (como Cine en Movimiento, CEM), el FECICO Festival de Cine del Conurbano), numerosas pequeñas empresas y cooperativas, haciendo que este sector del conurbano protagonice uno de los ciclos más fértiles de su historia, hecho que creemos está vinculado directamente a la explosión del cine nacional, la revolución digital, el crecimiento económico estable y la Ley 26522 de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, que da marco y consolida una oportunidad de emancipación audiovisual nunca antes vista en este territorio. Al mismo tiempo, gran parte de estos núcleos de producción audiovisual que se organizan en colectivos se vinculan en redes colaborativas

regionales y nacionales, (como la Red Colmena, la Red Villa Hudson o la Red PAC), lo que representa una incursión en nuevos modos de la economía social aplicadas al cine, y esto trajo impactos estéticos también. En este sentido, el GBA es una región que sufrió dramáticamente el surgimiento de un precariado que en estos diez años ha construido —o intentado construir— soluciones en materia de producción audiovisual dentro de políticas de inclusión socioeconómicas, características del último ciclo de gobierno nacional y popular.

Nos recuerda Standing que «lo que caracteriza al precariado no es su nivel salarial o de ingresos monetarios recibidos en determinado momento, sino la falta de apoyo comunitario en tiempos de necesidad».² Así, el precariado es una clase social heterogénea y en expansión de inmigrantes sudamericanos, trabajadores sobrecualificados o infracualificados, madres solteras, jóvenes procedentes de áreas deprimidas, desempleados de larga duración y personas de tercera edad ya jubiladas, pero activas. Su principal nexo de unión es su exposición extrema a los caprichos del mercado y al abandono del Estado. La situación de este precariado se agudizó con la crisis económico-institucional de 2001, crisis que nos dejó, una década después, nuevas experiencias de autoorganización socioeconómica y

política que reavivaron el sentido de la participación ciudadana, construyendo un sector audiovisual caracterizado por la toma de iniciativas, la autogestión, los colectivos de economía social y una estrecha vinculación de la producción audiovisual con las organizaciones comunitarias de base.

El cine del conurbano porteño surge en un contexto diferenciado y con características propias respecto a otros espacios de producción nacional, más dependientes del estado o del sector privado del cine y la televisión. En las experiencias del cine comunitario que estudiamos, la potencia de los colectivos hace que el capital financiero no sea central para el inicio de la actividad, porque la solidaridad de las redes trabaja en el sentido de un capital negativo, en el que la producción se inicia a partir del intercambio, asociaciones o trueques de saberes, servicios y tecnología.

Podemos afirmar, después del Mapeo Colectivo del Conurbano Sur realizado en septiembre de 2015, que el audiovisual comunitario comprende un abanico de productores que va de lo no profesional a las cooperativas de trabajo. Estas últimas, por su obtención de lucro y por caracterizarse como trabajadores de la cultura, pertenecen ya al segundo sector, el privado, aunque sus ganancias según los lineamientos de la ESS. Los colectivos

² El precariado, otra vez <http://bit.ly/IVG1yG>

tienen la potencia política para generar un capital cognitivo vinculado tanto a la producción autárquica de las narrativas desde la periferia como a la transferencia de sus saberes técnicos y artísticos, generando un impacto social importante en la posibilidad ofrecida a la población de contar sus historias y su pensar sobre el lugar donde viven. Más especialmente, estas experiencias forman y multiplican los recursos humanos del cine, originan puestos de trabajo y experiencias de formación y perfeccionamiento profesional.

En lo organizacional, colectivos como Cine en Movimiento o el CLAPBA trabajan en red, con fuerte base en los grupos barriales, movimientos sociales y políticos, y usan las redes sociales para comunicarse. Además, estos colectivos generan una estética fuertemente territorializada en sus modos de expresión, temas y paisajes, y hacen de esta práctica audiovisual un trabajo de gran impacto cultural que supera el círculo del audiovisual comunitario para influenciar el escenario televisivo y cinematográfico local, regional y nacional.

Por otra parte, la experiencia de estos colectivos del conurbano porteño desborda el sentido estético del cine porque hace que su espacio esté estratégicamente atravesado por diversas políticas y prácticas sociales de corte autogestivo y estatales en curso. Esto nos demuestra el sentido profundo por el que podemos denominarlo «cine comunitario». Por ejemplo,

la asociación civil Cine en Movimiento trabaja con recursos —entre otros— del Ministerio de la Desarrollo Social para articular con los movimientos y organizaciones de base sus talleres de cine comunitario. El CLAPBA trabaja con subsidios del Ministerio de Industria y del INCAA, particularmente las líneas de fomento de la TDA (Televisión Digital Abierta) y articula un grupo de más de 300 trabajadores del cine (actores, productores, técnicos, prensa, etc.). José Campusano, su actual presidente, afirma que el CAPBA realiza cine comunitario por este vínculo que las películas crean entre los directores y las historias, los actores y los realizadores locales agenciados en sus producciones.

En consecuencia, sus modos de producción y exhibición también adquieren características propias. En la producción, se toman las historias de las comunidades de origen, o se implementan colaboraciones de tipo asociativista para que las condiciones de producción escapen a las exigencias que el mercado cinematográfico impondría cuanto a calidad, costos y destinos de la obra realizada. En la exhibición, se proyectan en cines de barrio, salas informales en espacios barriales, sindicatos, televisión comunitaria e Internet, lo que favorece una recepción amplia y variada que está completamente por fuera de los circuitos audiovisuales comerciales.

Como decía, estos colectivos constituyen espacios para la generación no solamente de materiales audiovisuales sino de

recursos humanos que son genuinos multiplicadores sociales que fortalecen la red de comunicación rumbo a la diversidad de voces que quiso estimular la nueva Ley de Medios en estos años. Estos nuevos agentes participan de procesos y prácticas culturales que exceden lo audiovisual y conjugan prácticas y procesos culturales expresivos a las esferas del trabajo, la movilización política, la salud colectiva, género, medio ambiente y educación, es decir, es un audiovisual profundamente ligado a las políticas de inclusión. De esta forma, la segunda hipótesis de nuestro proyecto afirma que la producción audiovisual de colectivos y redes surge como estrategia de resistencia/coparticipación frente a las políticas del estado y del sector privado de la comunicación audiovisual, promoviendo una genuina revolución molecular (Guattari, 2005).³ Ésta genera espacios de vida y nuevas condiciones de experiencia de lo cinematográfico tanto para lo colectivo como para lo personal, así como despliega su potencia tanto en lo simbólico cuanto en lo material. Es decir, en las experiencias del audiovisual comunitario se revolucionan las subjetividades individuales y sociales de los grupos participantes, generando oportunidades

expresivas transformadoras en un sentido profundo. Cuando los abuelos cuentan en primera persona las dificultades de la tercera edad, o los excombatientes de Malvinas narran testimonial o metafóricamente sus versiones sobre la guerra, llevan adelante procesos de conciencia compartidos grupalmente, complejos, que al mismo tiempo transforman sus condiciones presentes, tal como pudimos comprobar en las decenas de entrevistas realizadas en el trabajo de campo.

El audiovisual comunitario construye, en primer lugar, oportunidades de conectarse consigo mismo a partir de la autorrepresentación, utilizando el cine como técnica de sí (Foucault, 2005) y desafiando un cine que generalmente los excluye o estigmatiza en las pantallas. Además, el cine comunitario construye vínculos intersubjetivos que se fortalecen con miras a otras esferas de acción social en curso, fomentando la experiencia de empoderar grupos sociales que, de esta forma, se proyectan y potencializan sus impactos en verdaderas microrrevoluciones barriales. La realización de un cortometraje los ha llevado a la fundación de un Centro de Jubilados o un Centro de Estudiantes.

3 «La idea de *revolución molecular* habla sincrónicamente de todos los niveles: infrapersonales (lo que está en juego en el sueño, en la creación, etc.), personales (las relaciones de autodominación, aquello que los psicoanalistas llaman Superyo) e interpersonales (la invención de nuevas formas de sociabilidad en la vida doméstica, amorosa y profesional, y en las relaciones con los vecinos y con la escuela)» (Guattari, 2005:65).

Es por todo esto que la producción fílmica de este sector adquiere una importancia que merece atención, ya que de él viene surgiendo lo que hay de más innovador tanto en la televisión abierta digital o de aire, con miniserias y unitarios, como en el cine industrial. Raúl Perrone (*P3ND3J0S*, 2013) y José Celestino Campusano (*Fango*, 2013) innovan no solamente en materia estética al introducir un estilo, un paisaje y una dramaturgia propios de las geografías del GBA, como en materia de diseño de producción, articulando desde las pequeñas empresas y con estrategias asociativistas una manera de hacer cine que se relaciona poco o nada con el circuito del cine comercial, aunque éste mismo los legitime, *a posteriori*, desde lo simbólico. Al mismo tiempo, este cine de autor (o «segundo cine», en términos de Solanas y Getino)⁴ asume, en el conjunto del audiovisual comunitario, una condición de periférico, ya que la producción que aquí nos interesa es colectiva y lucha específicamente por un cine sin autor, grupal, en el que el proceso fílmico es más importante que el producto final.

El estudio de este conjunto de despliegues y producciones contribuye a la descripción de una singularidad con que el audiovisual se da en esta periferia del sur porteño, una singularidad que introduce una diferencia respecto del cine industrial

y del cine de arte, diferencia basada en la producción descentralizada de enunciaciones y discursos sobre la historia que contribuyen a la diversidad de voces.

Como nos plantea Marcelo Expósito:

Puede que la perspectiva del proyecto de articulación entre arte y política heredado de la experiencia de ciertas vanguardias históricas haya dejado de ser la construcción del socialismo. Pero basta con dirigir la mirada al actual estado de las cosas y de la subjetividad social para entender que el horizonte de esa articulación no puede sino seguir siendo el de contribuir al proceso de una emancipación colectiva. (2010)

Ley de Medios, pluralidad y soberanía

Sostenemos que la acción política de este cine social y comunitario se despliega en dos frentes. Contextualmente, esta cinematografía se apoya en los efectos del proceso de implementación de la Ley de Medios e, intrínsecamente, al convertir el dispositivo audiovisual en herramienta de una revolución molecular.

La Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual fue sancionada en el año 2009 después de un proceso de elaboración profundamente democrático en el que participaron las organizaciones de base, los sindicatos, los partidos políticos

4 El «Segundo cine» o cine de autor, fue considerado un cine reformista, no revolucionario. «Hacia un Tercer Cine», Solanas y Getino, 1969, disponible en: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

y las universidades, construyendo la aún activa Coalición para la Comunicación Democrática (CCD). Es decir, el proceso de elaboración de la ley se sustentó en una trama multisectorial que delimitó la base, necesidades, condiciones y proyectos comunicacionales aún pendientes en todo el país, desde las bases sociales, ascendiendo hasta impactar en las representaciones del Congreso Nacional para homologarla.

Son dos los ejes centrales de la Ley 26522: la descentralización de la producción audiovisual y la conquista de lo que Octavio Getino bautizó de soberanía del espacio audiovisual, que limita el accionar tanto de los monopolios comunicacionales como de las empresas transnacionales en la fabricación y distribución de contenidos.

La ley comenzó a implementarse efectivamente entre los años 2011 y 2015⁵ y contó con órganos de apoyo y complementarios como el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), el INCAA y la TDA impulsada desde el Ministerio de Planificación, a través de los Programas Polos Audiovisuales, los Núcleos de Acceso a la Comunicación (NAC) y las líneas de fomento a la producción federal

de contenidos. Sobre la ley, dice Lozano, exrector de la UNQUI (Universidad Nacional de Quilmes):

Conquistarla no fue fácil y su puja por su plena aplicación tampoco lo es. En definitiva, la disputa por la comunicación es una de las más determinantes en la adopción de los proyectos nacionales de nuestro país y región (...) Por lo mismo, la lucha por la democratización del acceso a la comunicación, o a la educación, no finaliza con la sanción de las normas que las regulan sino que debe ser realizada a partir de ellas con un compromiso continuo de los actores del sistema y de los ciudadanos. (Nicolosi, 2014:12)

Efectivamente, en este breve lapso, los avances han sido inmensamente significativos, y el libro *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, organizado por Alejandra Pia Nicolosi (2014), condensa los principales logros. A saber, la oferta de contenidos regionales, la formación y calificación de recursos humanos especializados, una mejor distribución de las inversiones en el plano federal y, lo que es mejor, la posibilidad de que los

⁵ Con la ascensión de la derecha en diciembre de 2015, esta ley fue desarticulada con la derogación efectuada por el presidente Macri de dos de sus artículos centrales, que subordinan la AFSCA (Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) a un nuevo organismo, ENACOM (Ente Nacional de Comunicación), perdiendo su autonomía y autarquía, y pasando a estar directamente subordinada al gabinete ministerial. Al mismo tiempo, la gestión macrista inició un proceso firme y constante de desfinanciación y desmontaje de todos los programas de inclusión que sostenía el Estado, incluyendo sectores como educación, la salud, ciencia y tecnología, etcétera.

habitantes de las distintas regiones del país tengan acceso a una televisión que muestre y represente las características culturales regionales en su singularidad.

Pero... ¿Y el cine? Reconocemos que nuestro objeto, el cine social y comunitario de la periferia de Buenos Aires, es un sector heterogéneo, que va de los realizadores amateurs a las PYMES, pequeñas y medianas empresas o cooperativas. Así, los realizadores se adaptaron a distintas posibilidades de producción, según los subsidios posibles en el Estado: desde la producción de series de ficción televisiva (caso CLAPBA y la serie «Fantasmas de la Ruta, Campusano, 2014), pasando por los fomentos a la producción documental del Programa de Polos,⁶ hasta las líneas de fomento al voluntariado universitario de la SPU (Secretaría de Políticas Universitarias), recursos con los cuales se estructuraron algunos colectivo comunitarios a partir de la intervención de estudiantes en las comunidades. Al día de hoy, el objetivo de la autosustentabilidad de estos sectores productivos audiovisuales continúa siendo un problema central.

En nuestro caso, la incidencia de una política cultural estatal como la del Programa Polos, y en particular, el Polo Metropolitano —o Polo AMBA, que tuvo como epicentro los estudios de televisión de la UNQUI—, ha sido central, porque in-

cidó directamente en la delimitación de los espacios en los que el cine comunitario se diferencia de todo modo de producción industrial o cooperada. El Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), liderado por José Celestino Campusano, es el gran ejemplo de cómo un grupo de productores independientes se articulan aspirando a los subsidios del INCAA, a las salas comerciales y al circuito de legitimación de lo que Solanas y Getino llamaban el «segundo cine», o cine de autor. Creo que tanto Campusano como Perrone, son dos exponentes de esta tendencia profesional, que crece en el conurbano gracias a las condiciones que les proveen la cercanía a la mano de obra calificada de la capital, y el hecho de colocarse en las intersecciones de diversas políticas públicas. En concreto, el CAPBA captó recursos del Ministerio de Industria/Secretaría de Industrias Creativas para construir su estudio de filmación en El Pato, Florencio Varela, a 30 km de la Capital, el Estudio Croma, asumiéndose como trabajador del cine y como empresa, delimitando su área de acción dentro de las iniciativas privadas. Por otro lado, también captó recursos del INCAA para de la TDA (Televisión Digital Abierta). Es decir, no es solamente un segundo cine, sino que también pertenece al segundo sector, el privado y empresarial, cuyo principal

⁶ Sabemos que no todos los polos fueron exitosos en materia de gestión y que casi todos ellos terminaron desarticulándose.

objetivo es el lucro y piensan su labor en términos de puestos de trabajo y auto sustentabilidad, postura muy distante del cine amateur hecho por vecinos, a pesar de que todos ellos, con diversos fines, se inscriben dentro del cine comunitario.⁷

Además, existe un entramado de cooperativas audiovisuales y de la comunicación (gráfica, audiovisual y radial, según los casos), que si bien no se dedican a la producción de un cine autoral, fomentan la producción dentro de los parámetros de la economía social, como el caso de las cooperativas El Maizal, Mil Volando, o Ribera Sur, que se organizan, a su vez, en redes, como la Red Colmena, o la Red PAC (Productoras Audiovisuales Comunitarias), que se transformó este mes de junio de 2016 en red nacional.

Así y todo, otro es el espacio social en el que se desenvuelve el cine comunitario, cuyo principal objetivo no es el comercio de servicios, equipos y contenidos para la comunicación, o la producción artística de obra y estilo. El audiovisual comunitario no se legitima ni consume en los espacios del arte, como sí lo hace el segundo cine, sino que se legitima en origen, al compartirlo con vecinos u otro colectivos de la región. El cine comunitario recibe el apoyo indirecto del Estado, que llega hasta las bases sociales a través de ONG, un cine en el que

observamos concreta y recortadamente el funcionamiento del cine como máquina de una revolución molecular. Por esto afirmamos que el principal objetivo de este cine es el de contribuir a la inclusión social del precariado mediante el cine, su aprendizaje, su distribución localizada y direccionada sin fines profesionales, así como un proceso subjetivo e intersubjetivo de empoderamiento, que entiende al trabajo cinematográfico como vía para la concientización y transformación de las condiciones de un sector específico y local de la población. La principal fuente de recursos del cine comunitario proviene de un entramado complejo de diversas políticas públicas para el sector, que van del programa Ellas Hacen (Ministerio de Desarrollo Social) y la Secretaría Nacional de la Juventud, al Programa Puntos de Cultura (Ministerio de Cultura), pasando por el Programa Polos Audiovisuales —concretamente, el Polo Audiovisual Metropolitano, o Polo AMBA— y los NAC, Núcleos de Acceso a la Comunicación, siendo ambos programas del Ministerio de Planificación y Desarrollo. Es decir, los espacios generados a partir del Estado Nacional gracias a la mediación de colectivos como Cine en Movimiento o Kilombo Audiovisual, etc., son numerosos, y han trabajado como coparticipaciones junto a sindicatos, asociaciones de

7 Las distintas acepciones del uso del término «comunitario» revelan distintas motivaciones y objetivos de la práctica fílmica, cuestión que merece un texto aparte basado en las abundantes entrevistas producidas.

fomento, de jubilados, de excombatientes de Malvinas, espacios culturales independientes, asociaciones civiles, universidades y partidos políticos. Concretamente, el accionar de este cine comunitario, tanto en su faceta de producción como de exhibición, no se establece sólo dentro del conjunto de espacios y circuitos del arte, sino plenamente en la esfera de la cultura y la comunicación popular y participativa, regional y, válgame la redundancia, comunitaria. Expresiones como el cine —sea de animación, clips, ficción o documental—, aparecen junto a la música, el circo, las murgas y el teatro, es decir, arte y comunicación popular van de la mano.

Al mismo tiempo, dentro de este entramado organizacional y de recursos, detectamos distintos tipos de articulaciones de organizaciones sociales e instituciones que construyen un modelo de producción específico del cine comunitario, a saber: la articulación entre asociaciones civiles/Estado Nacional/organizaciones comunitarias (caso CEM/PAMI/ Abuelos en Acción; o CEM/Min. de Desarrollo Social/ Excombatientes de Malvinas); o la articulación entre universidades/Estado Nacional/organizaciones comunitarias (caso UNAJ/SPU/Red Comunitaria Villa Hudson; o caso UNLA/SPU/Kilombo Audiovisual Comunitario/Asociación de Fomento Barrio Buena Esperanza). Es decir, este cine comunitario del Conurbano Sur de Buenos Aires no es autosustentable ni

autogestivo, con excepción de los casos en donde estas articulaciones germinan generando productoras en los barrios. En los mejores casos, y, a pesar de poner en movimiento una producción audiovisual, ésta no alcanza su autosustentabilidad, situación que preocupaba a todos los actores desde el principio del proceso democratizante impulsado por la Ley 26522.

No existen en este cine los autores, sino sólo colectivos de trabajo. Tampoco exigen el profesionalismo o la especialización de su mano de obra, porque la principal labor es desenvolver un sentido crítico primero como espectadores, para alfabetizarse audiovisualmente y hacer surgir las voces y enunciaciones de quienes nunca antes habían hecho un filme. Los formatos técnicos con que se filma tampoco son los estándares de los medios masivos e industrializados, sino los de la tecnología de menor porte, incluidos los teléfonos móviles. Los circuitos de exhibición son gratuitos y tienen como principal misión hacer de la proyección un espacio donde compartir con otros pares la experiencia personal. Es decir, es un cine centrado en lo intersubjetivo, que no disputa espacios en el mercado audiovisual porque su principal destino es ocupar el 33% del espacio mediático reservado a la comunicación sin fines de lucro, porcentaje resguardado por la Ley 26522. En este cine, el que el lenguaje cinematográfico es una vía para una revolución más personal, molecular, cuyo

mayor objetivo es la puesta en escena de experiencias personales, colectivas, desestigmatizantes, contra los medios de comunicación masiva,⁸ ocupando los espacios que la misma Ley de Medios deja liberados para la manifestación de la pluralidad de nuestra sociedad.

Por último, nuestra etnografía visual, reportajes y mapeos colectivos del cine comunitario del GBA prueban que este cine recibe el fomento público del Estado Nacional⁹ a través de este entramado peculiar de organismos, atendiendo no solamente a los sectores del cine y de la pequeña industria audiovisual, sino como *política de inclusión social a través de la comunicación comunitaria*, inclusión de minorías (¡o no tanto!), como género y diversidad sexual, juventud, tercer edad, infancia, población de penitenciaros, excombatientes, etc., y que poseen un elemento en común: integran el precariado, todos sufren de alguna inseguridad social grave. Tomaremos como estudio de caso un cortometraje producido por la ONG «Cine en Movimiento», dentro de una serie de talleres que se repiten anualmente, ofrecidos para los abuelos

del PAMI¹⁰ en la localidad de Berazategui, organizados en el Centro de Jubilados «Abuelos en Acción».

Los cortos del PAMI: del Tercer Cine al Cine Comunitario

Uno de los casos más destacados que encontramos en el trabajo de campo fue el de la ONG «Cine En Movimiento» (www.cineenmovimiento.com.ar), codirigida por Ramiro García, que lleva adelante una serie de talleres de alfabetización y producción de cine comunitario en diversas instituciones y espacios públicos, como penitenciarios de jóvenes y de adultos, organizaciones de excombatientes de Malvinas y sindicatos, o como en este caso, el PAMI. En esta experiencia, la discusión del argumento, el aprendizaje de las técnicas, el rodaje, el montaje auxiliado y, en especial, el estreno y sus sucesivas proyecciones en distintos núcleos para personas de la tercera edad, constituyen las partes de un proceso y una práctica fílmica que es mucho más protagónico que el filme en sí. Como declara García en reportaje realizado en septiembre de 2014, el proceso es el principal objetivo

8 Son relatos que van, en la ficción, contra los estereotipos y estigmatizaciones territoriales que crean los medios masivos; ya en la esfera de lo documental construyen relatos contrainformacionales.

9 En este sentido, el Estado argentino se presenta dividido en tres esferas: Nación, provincia y municipalidad. En nuestros casos, los recursos provienen del Estado nacional y hay casi una ausencia total de las otras dos esferas, punto central para caracterizar un estilo verticalista de las políticas públicas para la cultura y la comunicación comunitaria de este período, y que merece un texto aparte por la contradicción intrínseca de un tipo de comunicación territorializada que plantea la Ley 26522.

10 PAMI – Instituto Nacional de Servicios Sociales para Jubilados y Pensionados.

del proyecto, y sobre este punto quería concentrar mi análisis. «El cine como proceso, y no como producto» fue un lema importante del cine político latinoamericano desde los años sesenta, que se prolongó en la tradición del video popular a partir de los años ochenta y, hoy, en el cine comunitario que estudiamos. Esto, sumado a las características de los modos de producción descriptos, nos llevan a la necesidad de hacernos la siguiente pregunta: ¿Qué semejanzas y diferencias podemos encontrar en el sentido político de estos cines comunitarios actuales con relación al concepto de Tercer Cine, de Solanas y Getino (1969)? Las evidencias apuntan claramente que es otro tipo de revolución la que es pensada por este cine.

Veamos el cortometraje *Mi verdad*.¹¹ Es un filme amateur, de lenguaje simple y básico, sin grandes recursos expresivos ni innovadores. En un lenguaje clásico, se cuenta la historia de un hombre solitario, que se inscribe en un concurso de tango siendo que tiene amputada una parte de una pierna. Una amiga lo rescata de su soledad y tristeza, el centro dramático de la historia es la solidaridad que lo hace encorajarse y perseguir su sueño, que es bailar. La narrativa se precipita rápidamente hacia el desenlace conmovedor que los muestra bailando juntos. Es el

plano semántico, el del argumento, el que cobra notoriedad ya que lo importante para este colectivo de realizadores aprendices es el mensaje que querían dar: ellos lo eligieron, discutieron, escribieron, filmaron y proyectaron.

En el DVD con el corto, viene un bono extra con los testimonios de realizadores y protagonistas —y a quienes también entrevistamos—, visiblemente conmovidos por haber conquistado su primera película. Muchos abuelos aparecen diciendo que quieren hacer muchas otras más. Hay una reformulación del concepto de Tercer Cine que nos lleva directamente al profundo cambio ético-político que hay en las formas de organizar lo político desde los años setenta a esta parte, 40 años de dictaduras y neoliberalismo en la región de América del Sur, que diezmaron una generación politizada que buscó cambiar el mundo. Hoy vivimos una experiencia distinta, en un contexto de crisis de las democracias, de ascensión de las derechas y toma de conciencia popular de las limitaciones que los gobiernos inclusivos tuvieron en esta última década.

Hoy, lo político se presenta en el campo de una ética de la finitud,¹² a través de revoluciones moleculares del campo de la comunicación¹³ como respuesta a las estrategias que el capitalismo impone

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=C1J6rOryDuU> (consultado el 27/06/2016).

¹² Ver Molfetta (2009a).

¹³ Dice Guattari: «La tentativa de control social, a través de la producción de subjetividad a escala →

para controlar e instaurar su poder en la esfera de la subjetividad¹⁴, a través de los medios de comunicación y las instituciones educativas. Hoy en día, viviendo en un mundo de globalitarismos (Santos, 2003), gobernado por los conglomerados de la (des)información del capitalismo tardío, sentimos que la realidad nos pasa por arriba, condenándonos a una impotencia que sentimos cuando pensamos en transformarla. El desánimo y la tristeza son, ciertamente, armas del conservadurismo. Pensamos que las posibilidades de cambio actuales han comenzado a pasar por otras dimensiones, ya no molares, sino moleculares, en respuesta a las también nuevas formas de control del biopoder. En nuestra realidad bonaerense, en el período político observado (2009–2014), por lo menos, el cambio de la experiencia radica en dos niveles, uno macropolítico

o molar, vinculado al papel regulador del estado en relación a los monopolios de la comunicación audiovisual (incluyendo cine y tv) y en defensa del 33 % del espectro para la comunicación comunitaria,¹⁵ y un nivel micropolítico, molecular, en experiencias como ésta, que demuestran que las políticas de la cultura alcanzan sus objetivos¹⁶ a través del apoyo dado con cursos y talleres, auxilios y subsidios para el desarrollo de medios comunitarios, en un marco legal de la comunicación que nos devuelva la soberanía sobre el mismo y entendió el derecho a la comunicación como derecho humano, para encontrar en el ejercicio de este derecho la pluralidad de voces que componen una sociedad —y entre las que incluye la voz de los abuelos de Berazategui.

En el caso del proceso de realización del cortometraje *Se puede*,¹⁷ la revolución

planetaria, choca con factores de resistencia considerables, procesos de diferenciación permanente que yo llamaría "revolución molecular» aunque el nombre poco importa"» (2005:60).

14 En este sentido, ver Aleman (2014).

15 Este texto fue redactado en tiempos en los que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26522 se encontraba vigente. A partir de la asunción del actual gobierno de derecha, del Ing. Macri, se promulgaron dos Decretos de Necesidad y Urgencia que desactivaron los artículos de la ley que limitaban las posibilidades de concentración. Simultáneamente, con la extinción de la autarquía del AFSCA (Agencia federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) y su subordinación dentro de la ENACOM, la Ley 26522 prácticamente perdió su espíritu inicial. El gobierno de Macri se aprestaba a lanzar en octubre de 2016 una nueva Ley Nacional de las Comunicaciones a ser discutida en el Congreso. Hasta diciembre de 2015, las políticas del AFSCA estimularon, fomentaron y subsidiaron el 33 % del espectro comunicacional reservado a las organizaciones sociales sin fines de lucro, marco político de las experiencias que describo en este texto.

16 Entre ellos, el de estimular la producción de una subjetividad social que refuerce los vínculos de base entre los vecinos y sus instituciones barriales.

17 <http://www.youtube.com/user/Ramirocine/videos>

molecular se produce en los espacios micro-políticos de la experiencia personal e intersubjetiva, grupal. A diferencia del Tercer Cine, la proyección ya no da lugar al debate sobre la formulación de soluciones nacionales, regionales o transcontinentales, sino grupales, acotadas, comunitarias, situadas, y a veces ni tan sólo eso, porque se la distribuye por la Internet, donde la interactividad grupal es dificultosa, por no decir inexistente. Poder dar lugar a una enunciación colectiva, grupal, extramercado y a propósito excluida del circuito artístico para inscribirse en el campo de la comunicación comunitaria, donde se expresan sectores relegados de la sociedad, es crucial. Y este doble rechazo, tanto al cine industrial (primer cine) como al cine de autor (segundo cine), rechazo observado en los documentos del trabajo de campo, nos indujo a pensarlo como Tercer Cine.

El filme trabaja en la dimensión expresiva de los sentimientos de los personajes y sus relaciones interpersonales. Claramente, es una pequeña pieza de melodrama que no está al servicio de la discusión de una problemática histórica nacional y continental compleja, como fue el filme *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), filme-manifiesto del Tercer Cine original. En los años sesenta, hizo falta un grupo de cineastas con un saber cinematográfico especializado en historia, en la confección de un guión, así como condiciones de producción profesionales.

En el cine del conurbano, estamos frente a un cine de narrativas cortas, en las que un sector de la población se expresa y se ve espejado, realizando el sueño de Benjamin (1936) en *El Narrador*, en el texto *El derecho a ser filmados*. Benjamin reclamaba de los porcentajes de población que tienen derecho a narrar sus historias en el cine, a diferencia de la literatura y la narrativa oral, que son mucho más democráticas en el sentido de que todos, en una cultura alfabetizada, podemos escribir, contar y escuchar historias. En el cine, muy pocos filman, y millones ven —reclama—. En el cine comunitario esta desigualdad disminuye radicalmente, o se lucha contra ella.

Si el Tercer Cine era un cine de las vanguardias intelectuales y politizadas a favor de la revolución tricontinental, el cine comunitario es un cine popular y micropolitizado, que envuelve a sus protagonistas en una experiencia que modifica radicalmente apenas un tramo del curso vital de su cotidianidad. Estos abuelos alteraron mucho sus modos de vivir el cotidiano a partir del acto de filmar, ya que la organización que los nuclea promueve permanentemente revitalizaciones de la experiencia, a través de nuevas experiencias expresivas y sociales. Así, por ejemplo, Abuelos en Acción conquistó un terreno propio para la construcción de un centro de jubilados y una huerta, organiza talleres y muestras, restituyendo una organicidad social para

la tercera edad en la que los vínculos entre pares determina una experiencia política nueva. A partir de acciones así, estos colectivos comunitarios han servido de semilleros para nuevas entidades sociales, generalmente productoras comunitarias de radios, espacios en los que estos grupos de vecinos actúan con autonomía ejerciendo su derecho a la comunicación. Sin embargo, a pesar de las experiencias de este orden, el cine continúa siendo un medio para pocos, inclusive en la era digital y de teléfonos móviles con cámaras.

Continuando una comparación con el Tercer Cine, hemos pasado del cine-acto, según el cual la película sólo finalizaba en la discusión posterior del material en la sala, a este otro tipo de cine, en el que el debate se da en la producción de nuevas enunciaciones y para un público aún más acotado en todos los sentidos. Estamos en la época de la ética de la finitud, donde los cambios políticos ya no son programáticos e infinitistas, sino que transitan la dimensión de lo territorializado, de lo singular, de lo micropolítico. La revolución molecular sucede en el campo de la micropolítica, a partir de la coparticipación y cogestión de los agentes del estado y de la comunidad. En este caso, las diversas potencias que se despliegan en los grupos de trabajo de

vecinos, de ex –compañeros de guerra, de alumnos cuando hacen cine comunitario muestran que el hacer películas ha disparado procesos de concientización grupal, social e histórica, dispara debate, resolución y divulgación de las soluciones a un problema común, del orden de lo *común*, así como ha contribuido a la comprensión y resolución de conflictos al interior de instituciones escolares y barriales. Es decir, encontramos un proceso de movilización social por detrás del proceso cinematográfico, y esto se evidencia cuando percibimos que en los dos talleres de mapeo colectivo del cine comunitario que hemos realizado¹⁸, la presencia del cine comunitario está aliada a la presencia de una movilización social de base a la que se suma el cine comunitario como una estrategia más del desarrollo social inclusivo. En el Tercer Cine original, la revolución, además de tricontinental, era un objetivo perseguido de arriba para abajo, conducido por un sector cinematográfico política y estéticamente vanguardista.

El cine comunitario que estudiamos, con estas nuevas prioridades y objetivos, y en estas nuevas dimensiones, tiene impacto también en el tipo de recepción que genera y tiene. El público sigue siendo tan poco numeroso como el que

18 19/09/2015, Taller de Mapeo Colectivo del Cine del Conurbano Sur, Biblioteca y Complejo Cultural Mariano Moreno, Bernal. 17/09/2016, Taller de Mapeo Colectivo del Cine Cordobés, Paseo de las Artes, Córdoba. Actualmente estamos digitalizando los resultados.

había para el Tercer Cine, o aun menor. Los espacios de exhibición ya no son las salas. Hay muy pocas salas de cine en nuestro territorio, y esto es expresivo cuando consideramos la densidad poblacional. En nuestro territorio, hay escasos multiplex de shoppings, contadas salas universitarias y un grupo reducido de antiguos cines de barrio recuperados y salas independientes que resisten a esta centralización de la exhibición en la ciudad de Buenos Aires.

Así, las producciones del cine comunitario son conmovedoras por las hazañas que, al realizarlas, se conquistan en la vida de cada abuelo y del grupo del que participa, generando genuinas revoluciones moleculares. La subjetividad social de estos grupos se ve profundamente estimulada a multiplicar estos efectos en nuevas acciones. Si continuamos la comparación con el Tercer Cine, la innovación artística sufre un innegable empobrecimiento de referentes estéticos y de trabajo artístico ya que, como nos testimonió personalmente Jean-Louis Comolli al comentarle nuestro estudio, *el Modelo de Representación dominante, domina*. Pasamos de una poética del intervalo practicada en el montaje por el Grupo Cine Liberación, a una narrativa del más tradicional Modelo de Representación Institucional (Burch) hollywoodense. A lo que todos responden que lo importante es la narrativa, la

buena narración, el contador de historias eficiente. Hay una organicidad restituida en el acto comunicativo con el cine popular que pasa por arriba de cualquier riesgo estético, porque su valor político ya no está en las estructuras del lenguaje, sino en la semántica y en la pragmática comunicacional. No importa más, en nuestro cine comunitario, el «cómo lo cuento» en términos de estilo, sino el «qué cuento» (la experiencia personal y grupal) y «lo que hago mientras lo cuento» —el trabajo social e inclusivo de base.

Así, lo que permite ver este caso es que la revolución molecular (Guattari, 1978) de la comunicación comunitaria ha llegado a muy pocos y, como enseñanza de la experiencia, tenemos que sólo la participación activa del Estado —mediando lo que es del interés público y general— puede convertir el espacio audiovisual de nuestra región en algo más emancipado o, como dijeron Solanas y Getino hace más de 40 años, más descolonizado. En el período estudiado por este proyecto, 2009–2014, se ha librado una batalla cultural por la descolonización de nuestro espacio audiovisual que, 40 años después del histórico manifiesto del Grupo Cine Liberación, ha quedado bajo responsabilidad conjunta del Estado y del tercer sector, porque la sociedad civil, por sí sola, ya no puede aspirar a conquistar-lo¹⁹, tanto por la ausencia de recursos

19 Lamentablemente, con el cambio político hacia la derecha con la asunción del gobierno macrista →

tecnológicos propios para el audiovisual, como de los saberes técnicos y artísticos especializados para acceder a esta esfera.

Conclusiones

I) En el cine independiente del GBA, narrarse a sí mismo, contar las propias historias y usar el dispositivo fílmico como «técnica de sí» (Foucault, 2003; Molfetta, 2009b) es un acto de resistencia (Comolli, 2009), empoderamiento y liberación de la diversidad sociocultural, en un contexto de dominación globalizante ejercido por la industria del espectáculo y la de la información. De este modo, estas *prácticas cinematográficas* realizan una revolución molecular (Guattari, 1978) protagonizada por un precariado (Standing, 2011) orientada a la intervención y reforma del mapa de voces, narrativas y medios del cine nacional.

II) El cine independiente del GBA des- envuelve en sus experiencias una serie de prácticas culturales que desbordan la esfera de lo estético para politizar al cine, ya que lo convierte en un espacio estratégico convergente para un conjunto de políticas sociales que van de lo subjetivo a lo social y lo trascienden, como el fortalecimiento de lazos de identidad

y pertenencia, la apropiación crítica de valores globales y nacionales, la apertura de espacios expresivos para la diversidad social, la ampliación y articulación de las funciones sociales del cine con otras esferas públicas.

III) En el período estudiado, se da un cruzamiento de condiciones que potencializan las prácticas expuestas arriba en el Gran Buenos Aires. La revolución del digital, los movimientos sociales poscrisis de 2001 y la Ley 26522, de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, crearon condiciones históricas excepcionales para el surgimiento de una producción cinematográfica que hoy influye estéticamente tanto a la televisión digital abierta (TDA) como al cine industrial (independiente o comercial) construyendo un nuevo paisaje mediático-audiovisual dentro del cine nacional

IV) Estas producciones independientes construyen representaciones de las problemáticas del GBA caracterizadas estilísticamente por un fuerte realismo. En la ficción, hace una apropiación del cine de géneros (policial, melodrama y suspenso), y producen una «estética cruda» vinculada a la tradición del rea-

en diciembre de 2015 y la promulgación de los decretos de necesidad y urgencia que desactivaron la vigencia de la Ley 26522 de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, el derecho a la comunicación se vio violentamente restringido nuevamente a los sectores sociales, ya que nuevamente las concentraciones mediáticas volvieron a estar legalizadas.

lismo socialista, del grotesco y del cine «gore». Ya en el documental, se destaca la producción de un cine expositivo, de tesis, pensado para ser de gran efectividad narrativa–informativa, y que compite con la televisión en el sentido de buscar atender las necesidades comunicacionales del contexto social.

Referencias bibliográficas

- ALEMAN, J. (2014). *En la frontera. Sujeto y capitalismo. El malestar en el presente neoliberal*. Barcelona: Gedisa.
- BENJAMIN, W. (1936). *El Narrador*. Madrid: Taurus.
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y Poder. La inocencia perdida*. Buenos Aires: Aurelia Nieva.
- EXPÓSITO, M. Los nuevos productivismos. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/exposito/es> (consultado el 20/03/2015).
- FOUCAULT, M. (2004). *Ética, sexualidad, política*. Rio de Janeiro: Manuel Barros da Motta, Forense Universitária.
- GUATTARI, F. (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- GUATTARI, F. & ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, Traficante de Sueños.
- MOLFETTA, A. (2009a). El documental performativo como Técnica de Si en el Conosur de los años 90. *Revista Giróscopo*. Mendoza: UNC.
- ——— (2009b). O valor de uma pratica: o documentario como técnica de si no cinema e na tv argentinos. XIII SOCCINE. Universidade de São Paulo.
- ——— (2010a). La representación que recupera el pasado. Modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura. En Lusnich/Piedras (Orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- ——— (2010b). El documental como *técnica de sí*: el cine político como práctica de una ética de la finitud. En Lusnich/Piedras (Orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.

- ——— (2010c). Performando el documental en Argentina: Dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri. En Lusnich/Piedras (Orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- NICOLOSI, A.P. (2014). La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- RAUNIG, G. (2007). Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales. Trad. Marcelo Expósito. *Brumaria*, (8): Arte y revolución. Madrid.
- SANTOS, M. (2008). *Por uma outra globalizacao. Do pensamento único a consciencia universal*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- SOLANAS, F. y GETINO, O. (1969). Hacia el Tercer Cine. Disponible en: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437:hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo&catid=30&Itemid=60 (consultado el 15/10/2014).
- STANDING, G. (2011). *The Precariat: the new dangerous class*. Bloomsbury, Londres, Reino Unido.

Entre el Peronismo, el tercer mundo y los usos sociales del cine. Notas sobre el Instituto de Cinematografía de la UNL en 1973

Mariano Mestman

CONICET/ Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Resumen

El artículo se focaliza en el Instituto de Cinematografía (IC) de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina, en torno a 1973–1974, no tanto en lo referido a la organización institucional e interna sino a cuatro cuestiones que lo singularizan: la asunción de nuevas autoridades alineadas con el programa de Reconstrucción Nacional del Peronismo en el gobierno; la recuperación del proyecto inicial del Instituto, el del período en que Fernando Birri lo dirigió (1956–1962); los vínculos con imaginarios y experiencias nacionales e internacionales, de América Latina y del llamado Tercer Mundo; el uso social del cine con fines educativos y políticos. El texto parte de la bibliografía existente sobre los conflictos y polémicas al interior del IC: con el director interventor durante 1969–1970, así como entre grupos de afinidad en torno al documental social, por un lado, y a la indagación de lenguajes y estéticas contemporáneas, por otro.

Palabras clave:

Instituto de Cinematografía, 1973, peronismo, documental, Birri.

Desde allí se propone una lectura del proyecto de 1973 en relación con esos y otros sucesos de los años previos y con la historia más larga del Instituto. Se anexan tres documentos internos de la gestión del IC de 1973–1974, hasta ahora inéditos.

Abstract

Peronism, the Third World, and the Social Uses of Cinema. Notes about the UNL Film Institute in 1973

This article examines the Film Institute of the *Universidad Nacional del Litoral* (Argentina) in 1973 and 1974. It explores four aspects: the alignment of the new authorities with the «National Reconstruction Program» of the Peronist government, the recovery of the original spirit of the Institute developed under the direction of Fernando Birri (1956–1962), the links with international experiences and imaginaries from Latin America and the Third World, and the social use of cinema with educational and political purposes.

The starting point of this research is a critical view of the published accounts of the institute's conflicts related to the tensions and debates between the social documentary groups and more experimental film trends. In this context, I offer a reading of the 1973 project regarding those conflicts, taking into account the history of the institute since the end of the 50s. Finally, I attach three unpublished documents from the 1973–1974 management.

Keywords:

Film Institute, 1973, peronism, Documentary, Birri.

Presentación

La historia del Instituto de Cine (IC) de la Universidad Nacional de Litoral (UNL) es bastante conocida en lo referido a los

años en que Fernando Birri lo orientó (1956–1962). Se ha escrito menos sobre los períodos posteriores de la institución, hasta su clausura entre 1975 y 1976; aun-

que por lo menos cinco textos dieron cuenta de numerosos aspectos: el extenso y detallado estudio de Claudia Neil y Sergio Peralta (2008) sobre todo el período 1956–1976, y en ese mismo volumen el de Luis Priamo (2008); el de Peralta titulado «Cuánto le podemos pedir al cine» (2013) y su tesina de Licenciatura (2011); y el de Beatriz Sarlo «La noche de las cámaras despiertas» (1998).¹ Los primeros cuatro incluyen importantes referencias sobre los años 1973–1974, cuando la reapertura democrática permite el retorno del peronismo al gobierno, a la dirección de la UNL y a la del propio Instituto.

La reconstrucción que hizo Sarlo de la pelea ocurrida en noviembre de 1970 durante el Encuentro Nacional de Cine contra la Censura para repudiar la desaprobación de proyectos y la amenaza de cierre del IC durante la gestión del director interventor Rodríguez Hortt, constituye la fuente más difundida de acceso a las tensiones de esa coyuntura entre sectores experimentales/vanguardistas y sectores inclinados al cine social y de intervención política. En particular el contrapunto que condensarían filmes como *The Players vs. Angeles caídos*, de Alberto Fischerman (1969) y *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino (1968).

Como se recordará, Sarlo reconstruye el conflicto entre el grupo nucleado en torno a la productora publicitaria porteña de Fischerman que llegó allí con cortos experimentales realizados en una noche para solidarizarse con la protesta de los docentes y estudiantes, por un lado, y aquellos otros grupos militantes que cuestionaron dichos materiales, por otro. La autora considera que el lenguaje de esos cortos resultaba provocativo en un ambiente donde «todavía sobrevivía la épica documentalista y social de Fernando Birri», y en consecuencia hubo un cuestionamiento a su falta de compromiso político y su supuesto sin sentido por parte de los sectores más politizados — vinculados a Cine Liberación, al partido comunista y al trotskista PRT o el FATRAC, entre otros—, que incluso llegó a los golpes contra los vanguardistas porteños a los que se acusó de «frívolos», «vendidos a la Coca Cola», «reaccionarios» o «provocadores». La intención de los porteños de mostrar «una opción estética a la censura» colisionaba —afirma Sarlo— con una reunión donde «se estaba discutiendo otra cosa: si bien los discursos mencionaban el tema de la censura, pasaban velozmente sobre ella para dirimir las grandes cuestiones de la revolución y sus

¹ También el documental homónimo de Hernán Andrade y Víctor Cruz (2002), el catálogo de películas del IC (producidas integralmente por éste o con otras instituciones) a cargo de Raúl Beceyro (en Neil y Peralta, 2008:225–241) y otros artículos que se citan en lo que sigue, como el de Aimaretti, Bordigoni y Campo (2009).

protagonistas históricos». El trabajo de Sarlo analiza este episodio y se explaya sobre los temas de la relación del arte y la política en esos años, las tensiones entre «el documentalismo a lo Solanas» (o «el clásico filme documental “de pobres” como el practicado por Humberto Ríos o Gerardo Vallejo», afirma), por un lado, y «películas como *The Players...*, *Puntos suspensivos* de Edgardo Cozarinsky, *Invasión* de Hugo Santiago, que se filiaban con la revolución godardiana o con otras líneas del nuevo cine francés», por otro.² Se trata de disputas que, como señala la autora, remiten asimismo a divisiones en el IC entre los sectores que llama «birristas» (proclives al documental social) y aquellos otros «antibirristas» que habían solicitado la adhesión de los vanguardistas porteños al acto contra la censura.³

Estudios posteriores han mencionado ese mismo episodio observando los riesgos de que las divisiones allí expresadas

se interpreten como extensivas a toda la historia del IC, así como los de su sobreestimación en relación con el mucho más extenso conflicto con la Intervención (incluida la huelga de docentes y estudiantes). En particular se ha advertido sobre los límites de una división tajante entre «birristas» y «antibirristas» (nominación que, en cualquier caso, Sarlo había utilizado de modo sólo general, provisional). Al referirse al funcionamiento interno del IC, entre las prácticas académicas, la identidad profesional y los vínculos con la UNL, Sergio Peralta (2011) ha matizado y complejizado esas divisiones. Prefiere considerar la existencia de «grupos de afinidad» más laxos, afectos a uno u otro tipo de cine, donde podría distinguirse, por un lado, al grupo «contestario» con mayor protagonismo durante el conflicto de 1970 (el que convoca a los porteños para el acto contra la censura, el más afín al vínculo del cine con la literatura, que

2 Por supuesto, hay varios cruces y encuentros de realizadores de ambas tendencias. David Oubiña (2016:114–116), que lee el episodio rescatado por Sarlo como evidencia de la puesta en escena de opciones de allí en más irreconciliables, al mismo tiempo se refiere a intercambios en esos años (especialmente en los previos). Al estudiar el año 1968 como el «punto culminante» y «el límite» de esos intercambios, porque ya ahí se inicia un «proceso de separación y oposición», de todos modos identifica colaboraciones todavía en la primera mitad de los setentas (Oubiña, 2016:73). En su texto, Sarlo comenta que Daniel Open («la gran figura trotskista del acto» y uno de los protagonistas del enfrentamiento) «ese mismo día ganó a Alberto Fischerman para el FATRAC». Sergio Peralta (2011:96), cita una frase de este realizador que da cuenta de ello o de los cruces referidos cuando su visita al año siguiente a la UNL: «Si *The player* vs. *Ángeles caídos* representaba el descubrimiento de las posibilidades del lenguaje, "ahora hay que filmar trabajos que también descubran la realidad"» (Tomado de *El Litoral*, 23/06/1971, Santa Fe).

3 Quien viajó a Buenos Aires para contactar a Fischerman y Rafael Filippelli, fue Raúl Beceyro (entonces, recién graduado del IC y profesor de crítica e historia del cine). Las frases citadas entre comillas más arriba corresponden a las páginas 226 a 234 del libro de Sarlo.

se reconoce como «discípulos» de Hugo Gola y Juan José Saer, en diálogo con el «cine de autor» europeo y los debates estéticos contemporáneos), y por otro a aquel más apegado al documental social y el compromiso político, que se reconoce como discípulo de Birri y en la línea de filmes como *Los cuarenta cuartos* de 1962, de Juan Oliva (un grupo «menos visible» durante el conflicto de 1970 y que llega a la dirección del IC en 1973).

Aunque este autor analiza una serie de variables que darían cuenta de una escena dinámica que incluye cruces de afinidades y actividades entre esos grupos en la segunda mitad de los sesenta, al mismo tiempo considera que sería el «discurso político pos 73» el que vendría a «petrificar» la división expresada en aquella pelea de noviembre de 1970: «Es en este momento —afirma— cuando cuaja el constructo binario que divide entre esteticistas o “antibirristas” y documentalistas sociales o “birristas”, que Beatriz Sarlo entendiende presente ya en 1970» (Peralta, 2011:14–15, 84–89 y 125).

Las notas que siguen abordan esa coyuntura de 1973–1974. No tanto en lo referido a la organización institucional e interna del IC,⁴ sino a tres cuestiones

que —junto a la identidad peronista— desde mi punto de vista singularizan el proyecto de 1973: la recuperación del programa inicial del Instituto (I); los vínculos con imaginarios y experiencias nacionales e internacionales, de América Latina y del llamado Tercer Mundo (II y III); los proyectos de intervención con el cine para interpelar a un espectador popular y el uso social del cine con fines educativos y políticos (III).

I.

Como corolario del cambio de gobierno con la asunción de Héctor Cámpora en mayo de 1973, Roberto Ceretto es nombrado rector interventor de la UNL y María Mercedes Gagneten asume como responsable de la Secretaría de Cultura Popular, de la cual pasa a depender el IC. El 20 de agosto Miguel Monte es designado director del Instituto, y conformará su equipo de gestión con Roberto Eduardo Gudiño (Coordinador de la Enseñanza), Rolando López (Encargado de la Unidad de Cine Nacional y 3er. Mundo, acompañado por María Antonia Locatelli), Carlos Gramaglia (Encargado de la Unidad de Producción) y Dolly Pussi (Encargada de la Unidad Taller Técnico).⁵

⁴ Sobre lo cual Peralta (2011) se ha extendido y resulta una fuente ineludible. Mi texto busca ampliar cuestiones del marco en el cual se desenvuelve la experiencia del IC en 1973–1974 y de las relaciones con figuras externas o que se mantuvieron en sus márgenes, también en períodos previos. Agradezco a Sergio Peralta que me facilitase su tesina inédita así como las conversaciones sucesivas.

⁵ Pussi había accedido al cargo de Encargada de Taller Experimental (trabajos prácticos) previamente; →

En la misma línea del discurso de Monte cuando su asunción o del cuadernillo «Balance de lo actuado en el año 1974» —citados ambos como principales fuentes para abordar este período por la bibliografía—, otros documentos internos se refieren a los objetivos de la «Reconstrucción» en la nueva etapa.⁶ La misma se fundamenta a partir de un alineamiento explícito con el peronismo y su líder, con las Pautas Programáticas del Gobierno Justicialista sobre la importancia atribuida al «sistema de comunicaciones», y con el Programa del Frente de Liberación del Cine Nacional (julio de 1973) de privilegiar la «función social, política y cultural» del cine, en su intento de modificar la legislación cinematográfica de acuerdo a los «objetivos de la liberación que encara el conjunto de la clase trabajadora y el pueblo a través del gobierno popular». Estos documentos hablan de una situación «heredada» de inactividad de la Escuela de Cine, trabajo burocrático, «desconexión con los problemas del pueblo»; cuestión generada por una Universidad que había

sido «producto de una concepción liberal y pequeño burguesa del cine, de la cultura, y de la lucha social antiimperialista», según se afirma. En ese marco, hay referencias a los enfrentamientos internos previos en el Instituto que se mencionan al pasar en torno a pares dicotómicos (peronismo—antiperonismo, cine militante—cine intimista, documental crítico—revolución estética) para recuperar en la tarea de la Reconstrucción a los docentes, no—docentes y alumnos identificados con «la línea del Cine Documental» y el Peronismo, quienes se asociaban al trabajo de proyecciones populares, conformación de grupos de «Cine y Liberación» (sic.), Festivales de Viña del Mar (Chile), etc. Al respecto se mencionan varios nombres que habrían tenido estos grupos hasta reconocerse como Agrupación de Cine Peronista, por un lado, y otro grupo no peronista pero que «rescata la Escuela Documental y se problematiza por la Liberación», denominado «Taller de Cine Tire Dié», por otro.⁷ De este modo, las experiencias del Peronismo dentro del

desde antes del alejamiento de Birri en 1962 y durante la época de Monte se desempeñó en esa área. Del mismo modo que Gramaglia en Producción.

⁶ Me referiré a una serie de documentos de la gestión de Monte, correspondientes a agosto 1973/ mayo 1974, que encontré hace unos años en la Cinemateca de Cuba—ICAIC. Numerados del 1 al 36, podrían agruparse en tres tipos: Declaraciones políticas e institucionales así como informes de la organización interna del IC, balances de actividades realizadas o planes en el período 1973—1974; comunicados oficiales, notas de prensa y folletos sobre ciclos de cine realizados; y otros varios. Una parte de la información que contienen fue recuperada para el Balance de 1974 (publicado por el IC en 1975). Tres de los documentos se reproducen en el Anexo.

⁷ El «Taller de Cine Tire Die» estaba formado por colegas o amigos de Monte y la nueva gestión del →

Instituto y de la Escuela Documental («orientación inicial del Instituto, que oficialmente lo hegemonizó hasta 1964 aproximadamente, y luego tuvo expresiones aisladas y marginales», se dice), constituirían los recursos principales del proceso de Reconstrucción que se iniciaba.⁸

Hay por lo menos tres aspectos de esta mirada sobre el pasado institucional y sus márgenes en los que interesa detenerse.

Por un lado, es importante mencionar un informe de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL que había atacado duramente —por momentos con desprecio y ensañamiento— algunos filmes del grupo santafecino «antibirrista». Se trata de un documento confrontado por parte de la bibliografía citada más arriba.⁹ Aunque Monte y su equipo no fueron quienes elaboraron ese informe, su

⁸ '73, militantes de una izquierda no peronista, como Ninfa Pajón (una de las primeras alumnas, artista plástica, que había participado de aquel filme de Birri), su compañero, el fotógrafo Alex Macagno (amigo de López), entre otros.

⁸ Este documento número 5 se explaya sobre el proyecto y explica la división en tres áreas («Unidad de Producción del Cine Popular»; «Cinemateca del 3er. Mundo y Relaciones Culturales» y «Taller Técnico»), así como el funcionamiento y planes para cada una de ellas, su significado para la región y el país, para culminar con un breve plan de trabajo para el período inicial (septiembre-diciembre de 1973).

⁹ El informe (sin firma) contiene sinopsis de varios filmes realizados en los años previos, así como consideraciones sobre sus posibles usos. Escrito por algún funcionario de esa Secretaría en 1973/4, es utilizado tanto por Priamo (2008:118-121) como por Peralta (2011 y 2013); y de este último lo cito. El informe considera, por ejemplo, que *Santa Fe La Vieja* (Nélida Contardi, 1969) «no cuenta la historia verdadera»; que *La doma* (Patricio Coll, 1969) —aun cuando «muy bien logrado técnicamente»— está «desinteresado del aspecto sociopolítico de la explotación» y no tiene «orientación política ni crítica»; que *Las 500 millas* (Raúl Beceyro, de 1969) «no llega a tener fuerza de crítica social, por carecer de comparación con la realidad en que viven los desposeídos»; que *La casa* (Enrique Butti, 1969) es una «típica expresión burguesa, decadente y elitista del "arte"» y «constituye una afrenta al Cine Documental y Popular. Imposible siquiera intentar una explicación del argumento ya que el "estado" de los "realizadores", producido por la ingesta de drogas, hace a las imágenes totalmente incoherentes a los ojos del espectador "normal". Ciento veinte metros de película, que equivalen a \$ 300 000, m/n, robados al pueblo trabajador, para satisfacción de un grupo de cineastas engendrados y mantenidos por un sistema que se nutre de las actividades de estos individuos».

Al referirse a este informe (que cita como «Relevamiento del material audiovisual del Instituto»), Priamo lo atribuye a algún «comisario político» que junto a sus jefes podía pretender «el nuevo jacobinismo purificador nacional y popular que aquí se preanuncia», sostiene. Respecto de la crítica al filme de Butti, afirma que «el delito más grave de esta película fue parodiar el género del documental social». Priamo también recuerda en 1969 «la primera discusión fuerte», que había girado en torno a la citada *La Casa* (de Patricio Coll), atacada por la «ausencia de crítica a la explotación de los peones y obreros rurales» por quienes blandían «argumentos ortodoxos sobre el valor superior del documental social». Y considera que «la ira inhibitoria» de los militantes que atacaron a los vanguardistas porteños en el encuentro de →

gestión también se refirió de modo muy crítico a ese otro grupo de afinidad.¹⁰ Y lo hizo a través de sus documentos internos o públicos, aunque sin el tipo de ataque directo a personas o filmes que se lee en el citado informe de la Secretaría de Cultura Popular, sino contraponiendo (también de modo tajante) identidades culturales o intelectuales, y proyectos políticos.

En este sentido, los filmes del grupo de afinidad en torno al documental social y político iban evidentemente en otra orientación; tanto los realizados en etapas previas como aquellos encarados durante la nueva gestión del '73. Una parte importante de estos últimos se refiere al registro de la actividad política de la hora, en particular la asociada al movimiento obrero y la Juventud Peronista. La Secretaría de Cultura Popular,

por ejemplo, encargó al IC la filmación del Operativo Estanislao López, una de las tantas actividades de trabajo solidario y político en barrios marginales que realizaba la JP (Juventud Peronista) en aquellos años, que fue dirigido por Dolly Pussi y editado rápidamente para su utilización.¹¹ En otro caso, un grupo del IC había viajado a Buenos Aires con una camioneta y equipamiento fílmico de la institución para registrar el regreso de Perón a la Argentina el 20 de junio de 1973, entrevistando — luego de la masacre de Ezeiza— a integrantes de la Columna Sur de la JP. Por su parte, Rolando López filmó con cámaras del IC en zonas de conflicto obrero y movilización como Villa Constitución y varios otros sitios rurales y urbanos. En esa misma línea, el documento número 8 —referido

noviembre de 1970, «era de igual naturaleza que las demandas prejuiciosas del espectador de *La doma*» (Priamo, 2008:120–121). En este sentido, Raúl Beceyro recordó para la reconstrucción de Sarlo (230) que «la batahola y los gritos de repudio» contra los porteños durante aquel encuentro fueron «iniciados por la gente que, en el Instituto, estaba más identificada con el cine de Birri y Solanas, y opinaba que todo lo que no fuera documental sociopolítico era una concesión al enemigo de clase».

Por su parte, Rolando López recuerda una distancia de la gestión de Monte respecto de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, vinculada a JP–Montoneros. En este sentido, afirma que un informe de dicha Secretaría también habría cuestionado su medimetraje militante *La memoria de nuestro pueblo*, sobre la resistencia peronista en Santa Fe (realizado entre 1970 y 1972 junto a María Antonia Locatelli). En este caso, se lo acusaba de ser un filme «obrerista, clasista, que no era para la época (porque supuestamente) era para grupos de entendidos, para gente con formación política» (testimonios al autor, 1994 y 2016).
10 Muchos de los protagonistas de ese grupo ya no estaban en la institución ya que varios docentes se habían alejado por el conflicto de 1970, los sumarios y/o viajes al exterior. Al mismo tiempo, Neil y Peralta (2008:66) citan datos estadísticos de la UNL que dan cuenta de un significativo «éxodo» de alumnos, que entre 1971 y 1972 pasan de 89 a 39.

11 Recientemente recuperado, fue dirigido y montado por Pussi, con fotografía de Miguel Monte, sonido de Germán Romani y producción de Carlos Gramaglia.

a otras tareas realizadas por el IC en octubre de 1973— afirma que «se comisionó a un compañero de la ciudad de Córdoba para fotografiar para el archivo gráfico del IC, el viaje de los compañeros de la Juventud Peronista y el Acto realizado en esa ciudad el 17 de octubre», así como que «se filmó el Congreso Villero realizado en esta ciudad». Sirvan estos pocos casos como ejemplos de las actividades promovidas desde 1973, con antecedentes en los años previos.

Aun cuando este tipo de registros o los filmes (como *Monopolios*, 1973, del propio director Monte y otros) dan cuenta de una presencia dominante de la política militante en la nueva gestión, al mismo tiempo existieron varios otros proyectos también políticos pero con mayor orientación hacia cuestiones sociales específicas, o didáctico—educativas, sanitarias, etc. Es decir, iniciativas en una línea más amplia de intervención, de uso social del cine, incluyendo propuestas de cine infantil o para el trabajo de las cátedras de la UNL y otras Universidades,

tal como muestra el listado de proyectos a punto de realizarse o en ejecución del Balance de 1974.¹²

Un segundo aspecto a observar es que el documento número 5, citado, da cuenta de una suerte de «pasaje» desde un cine de oposición (durante el período del régimen militar previo) a la acción desde organismos públicos como la dirección del IC; cuestión afín a lo que ocurre con la llegada en 1973 de grupos peronistas (de izquierda o progresistas) a la dirección de las Universidades Nacionales y espacios gubernamentales. De hecho, en los mismos días de la asunción de Monte en el IC, Octavio Getino se hizo cargo del Ente de Calificación Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine, siendo promovido allí por el Frente de Liberación del Cine Nacional.¹³ Un año antes de estas designaciones de Monte y Getino, el grupo Cine Liberación había fundamentado ese «pasaje» en su revista *Cine y Liberación* (agosto de 1972): no se trataba de abandonar el Tercer Cine, sino de desplazar su vertiente militante

12 Muchos de ellos nunca terminados. Por ejemplo, una serie de documentales (programados pero no terminados) sobre Historia Argentina desde la perspectiva revisionista, como apoyatura didáctica para alumnos de los últimos grados de la Escuela Primaria y de la Escuela Secundaria. Cuando el primero de ellos, a cargo de Dolly Pussi, ya estaba filmado y realizada la primera compaginación, la escuela de cine fue intervenida y cerrada en 1975.

13 Getino había sido encargado durante su gestión de un proyecto de ley de calificación de películas que luego fue incluido casi textual en el Anteproyecto de Ley de Cine elaborado por el INC. En este último, así como en los planes que lo acompañaron (en especial el Plan Trienal de la Cinematografía), presentados al Congreso en 1974, pueden observarse las directrices de cambio de las políticas promovidas. (Sobre la gestión de Getino en el Ente, véase Mazzeo, 2013).

en pos de promover la «descolonización cultural» o «del gusto» (propias del Tercer Cine) ahora desde formatos, lenguajes menos inmediatos y urgentes. La reapertura democrática de 1973 de algún modo fortalecía esta idea en la medida en que se esperaba contar (y de hecho en parte así sucedió) con mayores posibilidades de acceso a las pantallas y una distribución de mayor alcance en las salas, e incluso con acceso a la televisión.

Aunque es importante recordar que en ese momento (1973–1974) el núcleo originario de Cine Liberación (por lo menos Solanas y Getino) no se ubicaba en la izquierda del peronismo, como en cambio era el caso de la nueva gestión del IC,¹⁴ la sintonía político–cinematográfica entre ambos es evidente; y se fundaba en vínculos estrechos forjados desde *La hora de los hornos*, como el de Edgardo Pallero (productor del filme) y su esposa Dolly Pussi, el de Gerardo Vallejo (egresado del IC y colaborador en el filme), o el de Rolando López, quien junto a

otros compañeros lo había proyectado de modo clandestino en los años previos entre intelectuales, estudiantes y obreros de Santa Fe y Paraná.¹⁵ Enseguida volveré sobre estas relaciones.

En tercer lugar, la nueva gestión del IC configuró una parte fundamental de su identidad a partir de la recuperación de la experiencia inicial de Fernando Birri.

Cuando se refieren a esta afinidad entre la nueva gestión y aquella experiencia, algunos informes internos hablan de la «desvirtuación de la Línea Documental de la Escuela de Cine» («objetivo original del Instituto») en los años posteriores a la salida de Birri. Y aunque se acusa al respecto «sobre todo» a la dictadura instaurada en 1966, se sostiene que el ataque a la línea de cine documental «encuentra rápido eco en algunas cátedras destinadas a la formación cultural del alumnado» (que) «los llevaron detrás de experiencias formales y esteticistas que en nada contribuían a la tarea de desarrollo y divulgación de

14 El grupo peronista que acompañó la gestión de Monte reconocía más de un sector. Entre ellos, el Peronismo de Base (al que eran afines el propio Monte y López) o la JP–Montoneros (donde militaba Pussi). Al mismo tiempo estaban acompañados por otras personas o grupos progresistas o de izquierda no peronista.

15 De hecho, el espacio en torno a Cine Liberación que confluye en el Frente de Liberación del Cine Nacional tuvo un rol protagónico en la decisión del nuevo director del IC en 1973. López afirma que el nombre de Pallero era impulsado por él y otros. Pussi no recuerda que se le hubiera ofrecido. De todos modos, Pallero se encontraba en Buenos Aires realizando actividades para organizaciones directamente políticas o político–cinematográficas (en el segundo caso en torno al proyecto de Ley de Cine en discusión y a la producción del filme de Solanas *Los hijos de Fierro*) que se lo impedían; y sugirió el nombre de Monte (testimonios de López y Pussi al autor, 2016).

una auténtica cultura nacional, por el contrario la negaban».¹⁶

El recuerdo actual de Dolly Pussi es elocuente respecto del sentimiento que podía estar en juego.¹⁷ Ella ingresó al IC luego de haber asistido a una de las famosas proyecciones públicas de *Tire dié* en la misma escuela primaria donde era maestra de dibujo. Siendo pareja de Palleró, formaba parte del grupo afín a la propuesta de Birri. Los tres, junto a Manuel Horacio Giménez, se alejaron del Instituto hacia 1962 para dirigirse a Brasil. En la memoria de Pussi perdura una sensación si no de abandono, por lo menos de desplazamiento en los años siguientes (durante la gestión de Adelqui Camusso, 1963–1969) del proyecto de «documental social» que ellos habían promovido. Camusso, como se sabe, había reemplazado a Birri en la dirección, pero habían acordado —recuerda Pussi— una suerte de continuidad. Por el contrario, a su regreso de Brasil en 1964/1965, ella y Palleró percibieron un cambio de orientación tal que incluso éste no volvería al IC de allí en más (aunque de algún modo se mantendría en sus márgenes, mientras su esposa retomó las actividades como estudiante y luego docente). Se trata de un sentimiento que seguramente alcanzaba a gran parte de quienes acompañaron a

Monte en 1973 y que se expresa en los términos con que la nueva gestión recupera la experiencia original y confronta con quienes, entiende, dominaron la escena del Instituto en los años sucesivos a Birri.

Esa recuperación se asemeja a la que hace Cine Liberación con la «cita filmica» de *Tire dié* incluida en *La hora de los hornos*. Por supuesto, se trata de momentos históricos y propuestas diferentes; incluso el tratamiento de la figura de Birri, que nunca fue peronista, en los escritos de Cine Liberación oscila entre ubicarlo en el «segundo» y el «tercer» cine. Sin embargo, el vínculo entre ambos momentos no remite a una forzada apropiación discursiva a posteriori por parte de los cineastas peronistas (de Cine Liberación, de la gestión del IC en 1973, de otros), sino que reconoce una historia de relaciones efectivas y de desplazamientos o reposicionamientos paulatinos del propio Birri que justifica, a mi entender, la identificación y el intento del cine militante posterior de articular ambas experiencias. Porque no se trata sólo de un acercamiento del cine militante a Birri, sino también de éste al cine militante (incluso al peronista). Durante su residencia en Italia, en 1968 Birri participa de la agitada edición de la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro que da bautismo a *La hora de los hornos* y es

¹⁶ Véase una versión más extensa de estas definiciones en el Doc. 9 (circa fines 1973–inicios1974), que se anexa al final y que luego fue recuperado en el citado Balance de 1974 (publicado en 1975).

¹⁷ Testimonios al autor (1993 y 2016).

anfitrión del cine político argentino que allí confluye. Su adhesión al filme de Solanas y Getino se expresa en su encuentro con ellos en los días previos a su estreno en Pesaro y en sus palabras públicas de elogio y reconocimiento. Un año más tarde, ahora como coguionista y uno de los actores protagónicos (representando a un guerrillero latinoamericano) de la película italiana *Sierra Maestra* (Ansano Giannarelli, 1969), Birri interpela desde la pantalla al espectador citando de modo explícito *La hora de los hornos*, a propósito de la famosa frase tomada de Frantz Fanon, «todo espectador es un cobarde o un traidor».¹⁸

Estas afinidades pueden rastrearse desde antes en la década. Emilio Bernini contrapone a Birri con Solanas para diferenciar, con razón, un momento social y otro militante del cine comprometido (inicios/fines de la década). Pero al mismo tiempo señala que el esquema de los «tres cines» propuesto en «Hacia un Tercer Cine» (Solanas y Getino, 1969) reconoce como antecedente la triada por lo menos insinuada en el libro *La Escuela de Santa Fe*, publicado en 1964 (Bernini, 2001 y 2007). En «Saldo de una experiencia» (1962), el prólogo a ese libro, Birri revisa su actividad desde el mismo inicio con una mirada ahora más

asociada a la intervención política. Esta relectura es lo que cuestiona duramente Luis Priamo al comparar los documentos del libro, aquellos iniciales de 1956 (como «Nace una experiencia cinematográfica») y los finales de 1962–1963 (como «Saldo de una experiencia», que incluye el inédito hasta allí «Brevísima teoría del documental social en Latinoamérica»). Priamo considera que estos últimos, en tanto lectura posterior, construyen un «canon falso sobre virtudes inmanentes del género documental» y consagran «política y éticamente al documental social (...) implícitamente como línea institucional de cara al futuro» a partir de una serie de «modificaciones importantes que se dieron en el cine, la cultura y la política de la época, anticipando el tono crispado de los años posteriores» (Priamo, 2008:117–ss.).

Aun cuando el documental había tenido un lugar intrínseco en la estrategia didáctica del IC (el llamado método fotodocumental), evidentemente desde el comienzo eso no obligaba a los alumnos a hacer «crítica social», y aunque muchas de las cátedras asumían esa crítica de la realidad, los temas y estéticas de los trabajos prácticos no respondían necesariamente a prescripciones al respecto. Birri, como se sabe, realizó más de un

18 Entrevistados por el crítico francés Guy Hennebelle, Giannarelli y Birri reconocen la fuerte influencia del filme de Solanas al que el segundo califica de «ariete para nuestra imaginación» (reproducido en la revista *Cine y Medios*, 5, 29–32, 1971).

tipo de filme; y hay informes posteriores que valoraron el método de enseñanza del documental por su aporte para «ulteriores desarrollos en el llamado argumental» o para «dedicarse a la ficción» (Peralta, 2011:14–15). Pero incluso cuando el proyecto y actividad inicial del fundador del Instituto involucre más aristas (propias del momento histórico en que se originó), esto no impide reconocer como legítima su lectura. Y a los efectos de los vínculos que aquí intento recuperar, esta relectura muestra además que fue justamente el propio Birri quien comenzó a recorrer un camino militante (o por lo menos afín al mismo), diez años antes de su recuperación por la gestión de Monte. Como parte de esas conexiones de afinidad pero también textuales, podría recordarse asimismo que poco después, en otro texto muy difundido, «Cine y subdesarrollo» (1966–1967),¹⁹ Birri uti-

liza una expresión en su confrontación con la zona que consideraba menos comprometida de la llamada «generación del sesenta», y en especial con Manuel Antín (a quien califica como «la flor y nata de la alienación»), que resuena casi textual en un escrito posterior de algunos de los protagonistas de la gestión de 1973 respecto de aquellos otros sectores del IC a quienes consideraban «esteticistas» o «seudoizquierdistas» (y a quienes califican como «la flor y nata de la tilingüería oportunista»²⁰).

Ese doble movimiento (del cine militante hacia Birri; y de Birri hacia el cine militante), o la «tradición selectiva» de filmes que postula la gestión del '73 para dar cuenta del «compromiso documental» que los reúne (de Birri, Olivia, Gramaglia, Vallejo, Pussi, López, Monte, entre otros), nos hablan de un vínculo en construcción. Es decir, desde mi punto

¹⁹ *Cine Cubano*, 42/43/44:13–21.

²⁰ Un término, «tilingüería», que remite a la influencia de Jauretche, quien junto a Hernández Arregui y Cooke constituían referentes claves del Grupo de Cine 17 de Octubre, liderado por Rolando López. La cita corresponde a una nota firmada por este grupo a propósito de su filme *La memoria de nuestro pueblo*, 1972. En ella escriben: «En el transcurso de 1970 se genera un conflicto en el IC a raíz de la censura, y emerge la flor y nata de la tilingüería oportunista declamando que estaba enfrentando "al sistema" porque defendían "la libertad de expresión". Nosotros, en su momento, fijamos nuestra posición en un documento (se refiere al firmado por Línea Nacional) y en las asambleas. Entendimos que no debíamos defender la "libertad de expresión" en abstracto, y que si bien es cierto no compartíamos ni avalábamos el criterio maccartista y policíaco del entonces director del Instituto y de la política universitaria gorila, tampoco íbamos a avalar el criterio liberal de la defensa de la libertad de expresión en abstracto, por cuanto la intelectualidad seudoizquierdizada del Instituto y el bloque de filmes propuestos (incluidos los tres censurados u observados) negaban la práctica histórica y la experiencia política de la clase revolucionaria en nuestra patria: la clase obrera peronista» («¿Por qué filmamos "La memoria de nuestro pueblo"?». *Peronismo y Liberación*, agosto de 1974:111–113).

de vista, no se trata de una «cooptación retrospectiva (...) históricamente irrisoria», como sostiene Priamo,²¹ sino de una búsqueda fundada en relaciones de afinidad en esos mismos años.

II.

Tal vez lo expuesto hasta aquí no resulta suficiente para interpretar el alcance de la sensibilidad en juego en la identificación de la nueva gestión con aquella experiencia original. En especial si se tiene en cuenta que desde 1963 Birri residía en el exterior (fundamentalmente en Italia) y no volvió a relacionarse con el Instituto. Por ello, junto a lo señalado, vale la pena explorar cómo entre 1963 y 1973 se desplegaron una serie de vivencias, relaciones, encuentros donde la historia de la llamada Escuela Documental de Santa Fe fue configurándose como portadora de

significados y valores recuperados por el cine político de América Latina con el que luego dialogaría la gestión de Monte.

Un protagonista fundamental de esos vínculos fue Edgardo Pallero. Alumno y luego profesor y encargado de Producción durante el primer período de la Escuela, acompañó a Birri en su salida de la misma en 1962 y en su viaje a Brasil, donde Pallero fue productor de reconocidos documentales del proyecto «La condición brasileña» (de Thomas Farkas).²² A su regreso a la Argentina, a mediados de la década, creó junto a Bernardo Breski, Bernardo Zupnik y el uruguayo Walter Achugar una distribuidora de filmes latinoamericanos, que desarrolló de modo precario y con limitado alcance, pero que le permitió establecer relaciones productivas con cineastas de la región.²³ Contactado por el Festival de Viña del

21 De modo sintético: por la contraposición entre la Universidad antiperonista o posperonista de 1956, contexto en el cual surge el Instituto, y la Universidad Peronista del 73. Véase al respecto la argumentación de Priamo (2008:121–ss.).

22 En cuya primera serie Pallero y Manucho Giménez tuvieron un activo rol como productor y director, respectivamente. Luego, a fines de la década, Pallero coproduciría la segunda serie más extensa (Véase: Avellar, 2003). Sobre la actividad general de Pallero y del IC en esos años, véase también el estudio sobre la historia del IC desde sus comienzos de Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009.

23 Con cineastas de las dos generaciones (la «neorrealista» y la propiamente sesentista) de las que habla Paulo A. Paranaguá (2003). Respecto de los vínculos con la primera, recuérdese la participación de *Tire dié* (primero el fotodocumental, luego el filme) en los festivales del SODRE (Montevideo) de 1958 y 1960, y el Encuentro de Cineístas Latinoamericano de 1958, donde concurre como invitado especial John Grierson y e importantes referentes del cine testimonial en Sudamérica de esa coyuntura histórica (Mestman y Ortega, 2014). Por su parte, Neil y Peralta (2008:42–43) se refieren a un «Plan Latinoamericano de Relaciones Culturales y Extensión Cinematográfica» de 1965–1966, que debería ser visto, afirman, «tanto como punto de llegada como punto de partida en la historia del Instituto», y refieren a una serie de vínculos con cineastas o instituciones de la región entre 1960 y 1967 (viajes de docentes →

Mar de Chile (hasta ese momento «nacional»), Pallero trabajó durante 1966 en Buenos Aires (junto a Delia y Mauricio Berú) para la organización del famoso Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en la siguiente edición de 1967. Allí se otorgó una mención especial a la Escuela de Santa Fe — así como a los nuevos cines brasileño y cubano—, lo cual colocaba esa experiencia entre los hitos fundantes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, tal como se promovería de allí en más. En esos mismos años Pallero es productor de *La hora de los hornos* que, luego de Pesaro, llega en setiembre a la Muestra de Merida (Venezuela) 1968 y vuelve a proyectarse en Viña 1969, siendo uno de los filmes más renombrados. A ese circuito van documentales de egresados del IC afines a la gestión del 73, como *Las cosas ciertas* y *Ollas populares* (Vallejo, 1965 y 1968), o *El hambre oculta* y *Pescadores* (Pussi, 1965 y 1967).²⁴

Como se sabe, la radicalización política avanza no sin tensiones en Viña 69. De hecho, una de las polémicas allí suscitadas podría asemejarse (o pensarse de modo análogo) a la pelea ocurrida durante el

encuentro contra la censura de 1970 en Santa Fe. Me refiero al fuerte cuestionamiento de Raúl Ruiz (que había pasado brevemente por el IC y habla en Viña en nombre de la delegación chilena) contra Solanas y su filme. Pero, más allá de esta y otras críticas, la película de Cine Liberación se configura en un referente clave para muchos estudiantes de cine argentinos llegados a Viña. Esto quedó reflejado en la entrevista que mantuvo el cineasta cubano Octavio Cortazar con cuatro estudiantes «representantes» (se decía) de las escuelas de cine de La Plata, Santa Fe, Buenos Aires y de Viña del Mar/Valparaíso.²⁵ Cortazar presentaba la nota rescatando la «combatividad, intransigencia y alto nivel de politización» de éstos. De hecho, la entrevista deriva rápidamente hacia los temas del cine militante (acorde a los ejes recorridos por la Asamblea de cineastas, cuya mesa directiva integró Pallero como secretario general); los estudiantes pregonan un cine contrainformativo, concientizador, y discuten sobre su distribución dentro o fuera de los marcos del Sistema, su comunicación con las masas, etcétera.

del IC, visita o estudio de cineastas de Chile y Brasil en el Instituto, la actividad de Pallero, etcétera).

24 También, por supuesto, otros filmes realizados en el IC o sus márgenes, como el documental en torno a la situación de vida y explotación de hacheros santafecinos titulado *Hachero nomás*, de Patricio Coll, Jorge Goldenberg, Hugo Bonomo y Luis Zanger (1966), en este caso del grupo de afinidad contrario, por lo menos los dos primeros. Sobre este filme y su recuperación reflexiva posterior en *Regreso a Fortín Olmos* de Coll y Goldenberg (2009), véase Marrone y Moyano Walker, 2011.

25 *Cine Cubano*, 63/65, 1970.

Este antecedente resulta de interés para pensar en cómo se procesan a fines de 1969 las opciones político-cinematográficas de una zona importante y activa de las Escuelas de Cine. En un sentido similar puede citarse la fuerte confrontación del cine político cuando uno de los documentales sociales mostrados en Viña 69, *Muerte y Pueblo* (1969, de Nemesio Juárez, con asistencia de Vallejo²⁶) fue censurado en agosto de 1970 durante el IV Festival Internacional de Cine para la Educación y el Desarrollo (FICED), auspiciado por la Universidad Católica de Córdoba, OEA, FAO y UNESCO. Allí tuvo lugar una campaña de repudio organizada por estudiantes de cine de Córdoba, La Plata, Santa Fe y Buenos Aires, por los grupos de Cine Liberación, el FATRAC y algunos cineastas latinoamericanos participantes. En una declaración pública acusaban al Festival de ser la «expresión política del imperialismo en lo que hace al conocimiento, control y represión de los grupos explotados de América Latina». Y denunciaban la expresión «cine para el desarrollo», por ocultar la ideología dominante, así como la censura que habían sufrido filmes chilenos y argentinos (como *Muerte y Pueblo*).

Este episodio de Córdoba, tres meses antes de la pelea ocurrida en el encuentro

contra la censura en la sede de la Unión Ferroviaria de Santa Fe —relatado por Sarlo—, podría resultar anecdótico si no fuera porque alcanzó una amplísima difusión en las revistas de cine de la región, porque la película de Juárez se exhibió también en Santa Fe, y porque sus protagonistas guardan semejanza (si en algún caso no son los mismos) con aquellos que en Santa Fe enfrentaron a la vanguardia porteña. De hecho, la confrontación del cine político en su oposición al «cine para el desarrollo» no es muy diferente —ni en su modo de expresión ni en su significación política— a la puesta en juego contra los experimentalistas porteños poco después. Sarlo (1998) ha destacado, como se dijo, el protagonismo de Daniel Open y el FATRAC en este último encuentro, y es probable que también lo tuvieran en el primero, siendo uno de los grupos firmantes.

Estos sucesos expresan la radicalización política de estudiantes y docentes de cine que en muchos casos recuperan como «antecedente» la experiencia de Birri. Al mismo tiempo que sus posicionamientos pueden derivar en una obturación de caminos alternativos asociados a la experimentación o las búsquedas «autorales», es necesario reconocer también

²⁶ Ambos cineastas reivindicados por la gestión del 73. De hecho, Vallejo y *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971), estuvieron a cargo de la apertura de la Primera Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo, realizada en el IC a fines de diciembre de 1973, programada en paralelo con un Encuentro de Cine Peronista. Véase al respecto los documentos 1 y 1 A, reproducidos al final, en el Anexo.

una ampliación del horizonte, del sentido que puede tener el cine. Hacia 1973, con la reapertura democrática, al acceder a la dirección de Escuelas e Institutos, varios de estos actores piensan en programas de intervención social con un tipo de cine que aporte a promover la «cultura nacional» y a resolver los problemas del «desarrollo nacional» y «del pueblo». Más allá de la retórica epocal y las fórmulas discursivas al respecto, puede recordarse que contemporáneamente hubo otras iniciativas de intervención de este tipo (entre lo social, lo didáctico-educativo y lo político). Valgan como ejemplos breves y precarias experiencias de vinculación del cine con el movimiento obrero a cargo de cineastas con los cuales se identifica el sector de afinidad en torno al «documental social» del IC (y que son los invitados a dar cursos o charlas entre 1973 y 1974):²⁷ el Cineinforme de la CGT de los Argentinos realizado por Vallejo, Nemesio Juárez y Getino a fines de 1968; los Testimonios de Tucumán y luego de la Reconstrucción realizados por Vallejo, en vínculo con la Fotia, para la televisión tucumana en 1972 y 1973/4; el cine informe de la Autogestión de Segba realizado por Nemesio Juárez cuando pasa a manos del

sindicato de Luz y Fuerza; o en el plano internacional, el programa de filmes latinoamericanos que Pallero y Achugar coprodujeron con la RAI italiana.

Esas búsquedas, como las del IC de 1973-1974, se enmarcan en una coyuntura en la que muchos países de América Latina y el Tercer Mundo (con todas sus contradicciones) asumen estos mismos desafíos con objetivos de transformación revolucionaria, en sus variantes de época.

III.

Los documentos internos y públicos del IC del período agosto 1973/mayo 1974, dan cuenta de las relaciones con algunas de esas experiencias nacionales y extranjeras, así como de los circuitos populares de exhibición que se intenta crear; en ambos casos, actividades promovidas fundamentalmente por la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo.

Desde el comienzo mismo de la nueva gestión, el IC había participado en setiembre de 1973, con algunos filmes afines al documental social y/o político (*Tire-dié*, *Las cosas ciertas*, *Pescadores*, *La memoria de nuestro pueblo*), de la Muestra del Cine Argentino y de Emancipación Nacional en Mendoza y en un panel allí junto a

²⁷ Interesa señalar que los posicionamientos de estos invitados no son unánimes en lo que se refiere a la consideración de la coyuntura y las perspectivas; por el contrario se mueven entre un nacionalismo peronista (distante del marxismo promovido por muchos cineastas latinoamericanos o de modelos de cine socialista), como en la charla de Getino, y un objetivo hacia la revolución socialista, como en la charla de Ríos; entre otros (véanse las notas de prensa de *El Litoral* de fines de octubre de 1973, por ejemplo).

Mario Sofficci y Getino (ambos por el Instituto Nacional de Cine), así como luego en Buenos Aires o en La Pampa, con esos u otros filmes. Y en vísperas del más conocido encuentro de escuelas de Vaquerías (junio de 1974, Córdoba), el IC había asistido al realizado en Buenos Aires (fines de mayo) en paralelo a la segunda Reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo, organizados por Jorge Giannoni desde la Cinemateca del Instituto del Tercer Mundo Manuel Ugarte, dependiente del Rectorado de la UBA y dirigido por Saad Chedid en una línea de articulación de la Tercera Posición peronista con el tercermundismo. Esta segunda reunión era continuación de la realizada en diciembre de 1973 en Argel, con una numerosa asistencia de cineastas latinoamericanos (y a la cual había sido invitada por nota al IC *La memoria de nuestro pueblo*). Este evento fue corolario de la famosa IV Conferencia del Movimiento de Países no Alineados de septiembre, de cuyo ciclo de cine habían participado Giannoni y Raymundo Gleyzer, estableciendo proyectos de intercambio con varias cinematografías africanas, entre ellos la adquisición de

materiales para la citada Cinemateca del Tercer Mundo creada por el primero y Jorge Denti.²⁸ Monte, Gramaglia, López y Locatelli viajaron al encuentro de Buenos Aires (los tres primeros también al de Vaquerías), llevando filmes del documentalismo social realizados en torno al IC. Entre ellos *La memoria...*, que junto a otros chilenos fue censurada por presiones oficiales (de los entes de censura, de donde Getino había sido desplazado meses antes). En los días previos a este encuentro de Buenos Aires, viajaron a Santa Fe importantes cineastas africanos, asiáticos y latinoamericanos, invitados por la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo. Las actividades del venezolano Carlos Rebolledo, el guineano Mandiou Touré y otros de ellos alcanzaron difusión en la prensa. En ese marco, egresados del IC como Enrique Urteaga (director) y Diego Bonacina (fotografía), mostraron el 6 de mayo en el salón del sindicato de Luz y Fuerza su filme realizado en Chile, *Operación Alfa*, sobre el asesinato del comandante del ejército chileno, General Schneider, en octubre de 1970 durante Allende. Y hubo varias otras proyecciones de materiales y charlas durante esos días.

28 En ese marco, también el IC encaró el intercambio de materiales: solicitó filmes a la RAI, por ejemplo, y estudió las posibilidades económicas de realizar copias de sus propios filmes o de otros adquiridos para promover la creación de Cinematecas del Tercer Mundo en la zona de Cuyo (el gobierno de la provincia de Mendoza había solicitado materiales del IC), Salta, Santa Cruz o La Pampa. (Documento número 8, 6/11/73). Asimismo, en 1975 el IC publicó los Cuadernos de Cine del Tercer Mundo con los materiales de los encuentros mencionados de Argel (1973), Buenos Aires (1974) y Vaquerías (1974).

De hecho, la nueva gestión y la Secretaría de Cultura Popular de la UNL venían realizando desde septiembre de 1973 muestras de filmes latinoamericanos en el microcine o (de modo esporádico) en el Paraninfo de la Universidad, que incluyeron tanto filmes de intervención política directa, como otros de cineastas de una izquierda regional distante del peronismo y que reconocen búsquedas expresivas, de exploración del lenguaje como *Hombres de mal tiempo* (Alejandro Saderman, Cuba, 1968), *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, Chile, 1969) o *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, Uruguay, 1968), entre otros.

Todo esto da cuenta de vínculos no sólo discursivos sino también materiales con el programa latinoamericanista/tercermundista, asociado a proyectos de intervención desde el Estado que venían promoviéndose entre iniciativas de nacionalización de las industrias cinematográficas, de creación de circuitos

populares de difusión y del uso de la televisión, en algunos casos. Se trata de programas que involucran materiales políticos pero también educativos y que venían realizándose (aun cuando de modo precario) en algunos de los países africanos independizados poco antes, así como en América Latina. De hecho, hay por lo menos dos casos con los que el IC intentaba construir relaciones directas, como Perú (el SINAMOS durante Velasco Alvarado) y Panamá (durante Torrijos), para lo cual se habrían firmado convenios de intercambio y cooperación cinematográfica (Balance de 1974:20).²⁹

Por supuesto se trata de aspiraciones que superan las posibilidades de un Instituto de formación cinematográfica, con las que a lo sumo puede colaborar. Pero hay otro aspecto, de algún modo asociado al anterior, que singulariza la identidad del IC del '73: la idea del cine como medio de comunicación social y la búsqueda de circuitos populares de

29 Entre los cineastas asociados al Comité de Cine del Tercer Mundo que viajaron a Santa Fe en mayo de 1974 (en los días previos a la reunión de Buenos Aires), se encontraban Federico García (del SINAMOS peruano) y Modesto Tuñón (de la Escuela Experimental de Cine de la Universidad de Panamá). En otros lugares (Mestman, 2002 y 2014) me referí a la articulación entre fines de 1973 y mediados de 1974 de esos encuentros de cine del Tercer Mundo de Argel, Buenos Aires y (a su modo) poco después Montreal, para mostrar la influencia tercermundista en la organización de los cineastas políticos latinoamericanos en vísperas de la creación de su Comité en Caracas, Venezuela, en setiembre de 1974 (que entre otros integró Pallero). Los *Rencontres Internationales pour un Nouveau Cinema* realizados en junio de 1974 en Montreal configuraron el evento más grande del cine político mundial de los 60/70s., con participación de grupos de cine social y político de 25 países de los llamados Primer y Tercer Mundo. En ese marco, bajo la influencia general del referido tercermundismo, fueron escenario de varios debates sobre programas de intervención social en la comunidad a través del cine, el video o la televisión.

difusión. Desde mi punto de vista, esta cuestión del uso social del cine y el tipo de público al cual dirigirse, resulta clave a la hora de pensar las diferencias entre los sectores internos y externos en disputa en el conflicto de 1970, así como de interpretar el proyecto de 1973–1974 incluso más allá de la identidad peronista de sus principales protagonistas.

Las exhibiciones de los ciclos de cine de América Latina y del Tercer Mundo, así como otras, fueron presentadas como el intento de «transformar las proyecciones tradicionales de cine–estudio para cultivadores del cine, en ACTOS en los cuales a través de los instrumentos del lenguaje cinematográfico podemos vivenciar los problemas, las luchas y las aspiraciones de nuestros pueblos», de algún modo en la línea del *cine–acto* promovido por el cine militante en la etapa previa. Esto se afirmaba en el documento interno número 16 (12/09/73) sobre el ciclo «América Latina, ahora o nunca», que comenzaba con una serie de cortometrajes de Argentina, Uruguay y Chile. Y aunque es difícil

establecer en qué medida alcanzó su objetivo de abrirse a «todo el pueblo», algunas notas de prensa sobre este u otros ciclos se detuvieron en (y problematizaron) la presencia de trabajadores y sectores populares en las proyecciones. Al mismo tiempo, ese documento afirmaba que la difusión se haría extensiva a los barrios, centros vecinales, gremios, etcétera.

Como se observa en otros documentos, esto último tuvo lugar con bastante frecuencia en ese período, muchas veces articulado con las actividades de la Secretaría de Cultura Popular de la UNL, a veces con el trabajo en barrios de la JP, mencionado más arriba.³⁰ En un balance de las tareas realizadas entre agosto y diciembre de 1973 (Documento 7) se afirma que el mismo grupo de documentales llevado a la muestra de Mendoza había sido exhibido en 60 proyecciones en escuelas, sindicatos, centros vecinales, unidades básicas, locales de agrupaciones políticas y clubes de Santa Fe.³¹ Junto a tareas hacia la reapertura total de la Escuela de Cine en 1975 con nuevos

³⁰ Una nota de prensa del diario montonero *Noticias* (6–3–74), por ejemplo, se refiere a un «Operativo de Reconstrucción» durante cuatro días en tres barrios marginales de Rafaela (Santa Fe), a cargo de la Juventud Peronista y la agrupación Evita, y donde por las noches se proyectaban películas como *La memoria de nuestro pueblo*, *El hambre oculta* o *El candidato*.

³¹ También habrían sido llevados, según se afirma, a barrios y gremios de Entre Ríos, Bahía Blanca, La Pampa, Salta, Chaco, La Plata, Buenos Aires, Santa Cruz, «por pedido de las Secretarías de Cultura de esas localidades» (Documento 7). Se trata de una actividad con antecedentes en años previos, como se dijo. *Pescadores* de Pussi (1967), por ejemplo, se había proyectado en clubes de barrio, escuelas o entre los mismos pescadores. Y algunas de esas exhibiciones sirvieron para que el más joven de los protagonistas del documental organizase por un tiempo una cooperativa. Podrían citarse otros ejemplos.

programas de estudio, la afirmación del Centro de Producción y una serie de relaciones institucionales con medios universitarios, organismos culturales y embajadas —todo esto como parte de un plan de trabajo para 1974—, ese mismo texto contemplaba «intensificar las proyecciones en sindicatos» así como la «creación de Circuitos Populares de Cine, apoyándonos en la experiencia llevada a cabo hasta la fecha, pero ya manteniéndolos como estables». Para esto se hablaba de la contratación de dos proyectores («para poder cumplimentar todos los pedidos de proyecciones sin recargar o distraer de otras tareas al personal del Instituto»). En este sentido, el Balance de 1974 (17) afirma que «los equipos móviles (2 equipos) realizaron en el transcurso de este año y en la zona, 620 proyecciones (con un promedio de 250 espectadores por proyección), las que sirvieron para evaluar incidencia y determinación de gustos del público respecto de los filmes».

Es difícil establecer el alcance de estas actividades, la cantidad de proyecciones y espectadores postulada. Pero me parece que se trata de iniciativas —en particular las búsquedas de circuitos populares de exhibición— que no deberían subesti-

marse ni en lo referido a su magnitud (para ambos períodos, el previo y el de 1973–1974), ni en lo referido al lugar central que ocupan en la identidad y proyecto de la nueva gestión. Esas búsquedas reconocen antecedentes también inmediatos en ideas como la de Cine Liberación de convertir las exhibiciones en Actos, o las de Raymundo Gleyzer de crear un circuito estable de salas de proyección en barrios populares, en la que tanto insistía y que suena tan afín a la citada más arriba. Por supuesto fueron proyectos tal vez precarios y con una fuerte carga utópica y voluntarista. Pero de ningún modo ilusorios, sino asentados en una experiencia práctica de exhibición de oposición en los años de la «Revolución Argentina» que —aun con dificultades para realizar debates o acciones consecuentes posteriores o para estabilizar un circuito de proyecciones (entre otras cosas por los riesgos represivos)— alcanzó repercusión en discusiones de una extensa militancia política y social de la época.³²

IV.

Al referirse al sector del IC identificado con el documental social, Sergio Peralta recupera dos modos de configuración

³² En trabajos previos intenté mostrar las numerosas discusiones que este cine suscitaba. En este sentido no estoy de acuerdo con Silvia Schwarzbock (2011: 20–21) cuando generaliza respecto que «Si hay un cine que *a priori* no es polémico, es el cine político-militante», o que los asistentes a las proyecciones de *La hora de los hornos* en esos años se comportasen como «espectadores» a pesar de ser un *filme-acto* que buscaba convocarlos al debate y la acción. No puedo extenderme aquí sobre esto.

de la confrontación con el sector más vinculado a la reflexión sobre el lenguaje y la estética del cine. Por un lado, la diferenciación en términos de afinidad desde la «técnica», que ejemplifica con una cita de Osvaldo Gutiérrez, identificado con el «clan de los más técnicos (en torno a los efectos, experimentos, etc.)» y que se contraponía en sus propios términos a los «cine-elitistas». Por otro lado, la confrontación en torno al interés por la «cuestión social», que ejemplifica con una cita de Juan Oliva respecto de lo que ocurre en los filmes realizados por integrantes del IC desde mediados de los sesenta, es decir, luego de la salida de Birri: el progresivo abandono de los temas de la miseria, el sujeto colectivo, etc., y la aparición en cambio de otros temas. La aparición de «Otra verdad que vos vivís en tu vida, con tu familia, en tu casa, en la calle... No la que tenés que ir a buscar allá, sino la demostración de tu propia vida... eso es lo que comenzaba a aparecer», dice Oliva; una cierta «privatización de las temáticas» lo llama Peralta.³³

Aunque Oliva, del mismo modo que Saer, seguramente son figuras reconocidas por personas de ambos grupos de

afinidad y tal vez trascienden las divisiones internas del IC, estas referencias permiten confirmar que lo que llega a la gestión en 1973 es algo más que un nacionalismo peronista radicalizado en la línea de la izquierda setentista. En este sentido, la apropiación de la experiencia original en torno a Birri, el interés por «ir a buscar allá» (al conventillo, como en *Los cuarenta cuartos*, a la periferia urbana), y los proyectos del cine como medio de comunicación con sectores postergados o protagonistas del cambio social, incluían directa o indirectamente a viejos y nuevos actores del Instituto que de modo legítimo leían su historia asociándola a sus nuevas aspiraciones. Parece necesario, entonces, recuperar el proyecto del IC de 1973–1974 no sólo en sus rasgos «epocales», aquellos vinculados al programa del peronismo revolucionario o el tercermundismo (que ya no existen como tales y que habría que revisar en sus aspectos transformadores tanto como en los más «clausurantes»). Es decir, pensar la experiencia intrínsecamente articulada también a esa otra sensibilidad asociada al «buscar (más) allá» sus temas y espectadores, al programa más amplio de un uso social del cine.

33 «El deíctico "allá" en el relato de Oliva —observa Peralta— parece indicar un espacio de localización por excelencia para las problemáticas sociales, objeto de esa búsqueda: la periferia urbana y su miseria». Y lo vincula a los inicios de la actividad del Instituto: «las preguntas de las encuestas post-proyección de *Tire Dié*, en las que se indaga sobre cuáles se consideran las problemáticas más acuciantes sobre las cuales los filmes por hacerse deben dar cuenta» (Peralta, 2011: 95-96 y 83).

Anexo: documentos

A continuación se reproducen tres de los documentos de la gestión de Miguel Monte en el Instituto, encontrados en el archivo de la biblioteca de la Cinemateca de Cuba—ICAIC.

Los dos primeros (nombrados Doc. 1 y Doc. 1—A) se refieren a la Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo organizada en diciembre de 1973 y cuya apertura estuvo a cargo de Gerardo Vallejo con su filme *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971). El primero no tiene fecha, lleva la firma de Monte pero sin el membrete institucional que sí está en otros documentos y — por lo que puede leerse en algunas notas de prensa— parece ser una versión desgrabada del discurso de Monte cuando la apertura de la Muestra. En él se lee el sentido otorgado a este tipo de eventos, la idea del cine como instrumento de comunicación social, el objetivo de creación de Circuitos Populares de Cine, la disputa de la Universidad, que se percibe en proceso de descolonización, y la identidad del proyecto con el Cine y la Cultura Nacional, el peronismo y el programa de Reconstrucción Nacional. El segundo es un breve Comunicado de Prensa (con mimbretes institucionales del Ministerio de Cultura y Educación, la UNL, el IC, y otro de la Unidad de Cine Nacional y del Tercer Mundo, a cargo de este tipo de encuentros). Anuncia la proyección durante la Muestra del primer Testimonio de la Reconstrucción,

el cortometraje realizado por Vallejo para la televisión tucumana en conjunto con la FOTIA, que formaba parte de un programa de mayor alcance (con el antecedente de los Testimonios de Tucumán, realizados allí en 1972) pero que quedó trunco por la represión. Como señalé en el artículo, puede pensarse como una de las iniciativas contemporáneas que la nueva gestión del IC tenía en mente para su propio proyecto.

El tercero (nombrado Doc. 9) no lleva membrete ni fecha (por su texto y ubicación en el conjunto podría pensarse como de fines 1973—inicios 1974). Se refiere a la Escuela de Cine en los años previos y, de modo muy breve, a las perspectivas. Lo incluyo como ejemplo del modo en que se recupera la experiencia inicial del IC durante la dirección de Fernando Birri y de la forma en que se considera que luego se desvirtuó esa orientación —en especial durante la denominada Revolución Argentina (1966 – 1973)— que se busca retomar para la nueva etapa. Este documento fue ampliado en otros posteriores y recuperado con modificaciones en el Balance de 1974.

Se respeta la escritura original del texto. Las breves aclaraciones de fechas o nombres, entre paréntesis, son mías

M. Mestman

Doc. 1

COMPAÑEROS:

Hoy dejamos inaugurada esta Muestra de Cine del Tercer Mundo. La Secretaría de Cultura Popular de la Universidad y la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, a través del Instituto de Cinematografía de la Universidad, hemos puesto nuestro esfuerzo conjunto al hecho de realizar esta Muestra para ofrecerla al pueblo de Santa Fe y la que a su vez cierra los Ciclos de Cine Político Nacional y Latinoamericano que se han venido realizando en el Instituto de Cine desde septiembre último (1973).

La realización de esta 1ª. Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo en Santa Fé tiene una doble significación que queremos remarcar: Primero, promover grandes jornadas Populares de Cultura a través del Cine Nacional, del Cine Político de nuestro pueblo, a través de esta muestra que ha sido organizada según un criterio preciso: No hacer un Festival o una Reunión de Cineastas, sino una reunión del pueblo para ver películas que hablan de nuestra vida, nuestra lucha y de nuestra marcha hacia la liberación.

La otra significación que es importante visualizar es reivindicar una vez más una experiencia cinematográfica inédita en América Latina, que se produjo en Santa Fe y que luego se fue truncando por distintas razones, y que es la Escuela Documental de Santa Fe, nacida con el ya conocido filme «Tire Dié».

Por eso consideramos importantes estas proyecciones, por cuanto para nosotros la cuestión fundamental no pasa solamente por la realización de películas, sino que una política cinematográfica y cultural hace que no los consideremos hechos aislados en sí mismo, aislados de la proyección social que ello implica; porque solo cuando tomemos conciencia de que debemos nosotros mismos realizar, producir, distribuir y difundir nuestro cine como instrumento de educación, conocimiento e información, estaremos reconociendo que el cine es un derecho del pueblo.

La Cultura, como contenido del trabajo cinematográfico en que nos sustentamos, tiene una estrecha correspondencia con el momento histórico del proyecto de Liberación que vivimos desde 1945; y por eso entendemos que la Cultura significa la conquista por parte de nuestro pueblo de un espacio y un instrumento que hasta ahora servía para oponer una Cultura desconectada de nuestra historia a una Cultura nacional que emergía como expresión de la conciencia antiimperialista colectiva que nuestras masas trabajadoras iban desarrollando al calor de las luchas emancipadoras, y por lo tanto los ejes políticos del proyecto cinematográfico (son) la consecuencia con los intereses históricos de la clase trabajadora Argentina, cuya identidad es el Peronismo y su líder el General Perón, y que a su vez es la columna vertebral del movimiento nacional de liberación argentino.

En consecuencia, estimamos útil ofrecer al pueblo de Santa Fe estos filmes que nos permiten visualizar las luchas y sacrificios del pueblo nuestro y de pueblos hermanos, en la larga lucha por la liberación. Estos filmes nos permiten comprobar que la agresión del imperialismo y la antipatria tienen conductas idénticas en cualquier país sometido, cuando éstos tratan de sacudirse el yugo y afectar sus intereses económicos, y que por lo tanto las luchas y avances de los trabajadores latinoamericanos se corresponden cuando se trata de enfrentar a un enemigo común, el imperialismo y las burguesías cipayas.

Por años el gorilaje dominante negó las expresiones populares y todo lo que quiso contribuir a descorrer los velos que intentaban cubrir la naturaleza brutal y sanguinaria del imperialismo. Por eso rescatamos estos filmes, por mucho tiempo proscriptos y censurados, para aportar a la etapa actual de descolonización cultural y de afirmación de nuestros valores nacionales en la lucha ideológica contra la dependencia y la opresión.

Por eso rescatamos y reivindicamos estas experiencias como válidas. Experiencias nuestras que desde hace mucho tiempo, trabajando desde abajo, hemos ido profundizando; y hoy en la actual etapa de Reconstrucción Nacional, bajo la presidencia del General Perón, el marco se ha ampliado por voluntad de nuestro pueblo y nosotros entendemos que si el cine es un

derecho del pueblo y la Universidad está en un proceso de descolonización para dejar de ser la sede del privilegio e ir transformándose en un organismo del pueblo, tenemos como tarea nacional producir nuestro cine, crear nuestras películas, nuestros medios de información y debate, distribuir y difundirlas, aportar a ir creando Circuitos Populares de Cine, formando nuevos cineastas con mentalidad nacional y no extranjerizante, y llegar a tener la capacidad de que nuestra Unidad de Producción pueda colocar películas en los Circuitos Normales, que nuestra Unidad del Cine Nacional pueda difundir y distribuir nuestras películas, o sea que el Instituto de la Universidad se inserte en la producción y defienda el Cine Nacional como una reivindicación de los trabajadores, del pueblo, porque los cineastas deben dejar de ser figuritas para convertirse en trabajadores de la cultura, de la educación junto al resto de los trabajadores.

Para abrir esta ira. Muestra de Cine Nacional y del Tercer Mundo, hemos invitado al compañero Gerardo Vallejo, egresado de nuestro Instituto de Cinematografía, realizador de *Las Cosas Ciertas* y luego el largometraje que hoy presentamos (*El camino hacia la muerte del viejo Reales*). Nos une una misma idea sobre el Cine Nacional, y una tarea común iniciada hace mucho, años de trabajo arduo por ir construyendo una expresión cinematográfica nacional y en proceso de descolonización.

(firma de Miguel Monte)

Doc. 1 A

Comunicado de prensa

La primera muestra de cine del Tercer Mundo que se inicia en el paraninfo de la Universidad, contará mañana con una primicia exclusiva para nuestra provincia: se trata de la proyección del primer «Testimonio para la Reconstrucción», filme de 15 minutos de duración producido por FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera) y realizado por Gerardo Vallejo, realizador tucumano egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que está presente en nuestra provincia invitado especialmente por los organizadores de la muestra.

Este filme presenta varios elementos de interés especial: el primero, que es una producción de la mayor agremiación sindical del noroeste argentino, FOTIA, como «contribución de los trabajadores azucareros

de Tucumán a la lucha por la reconstrucción y liberación de la Patria». Los Testimonios se comenzaron a emitir en Tucumán por el canal 10 de la Universidad, y serán irradiados también a Capital Federal y otras provincias.

En la definición de los objetivos, los Testimonios de FOTIA se proponen contribuir a la actual etapa de Reconstrucción Nacional, documentando la realidad azucarera de la provincia de Tucumán desde las necesidades y aspiraciones de los trabajadores de fábrica y de surco, como forma de aportar al conocimiento y la profundización de la realidad social y económica de quienes con su esfuerzo cotidiano crean la riqueza del azúcar, y como forma también de aportar al rescate de los valores populares que son la simiente de nuestra cultura auténticamente nacional y descolonizada. Por todos estos elementos de información sobre este primer Testimonio será de gran interés su visión, en especial para los sectores trabajadores.

DOC. 9

ESCUELA DE CINE:

SITUACION Y PERSPECTIVAS

Al comenzar sus funciones, esta Intervención pudo constatar en su real magnitud la existencia de una situación de grave anarquía en todas las dependencias del I.C.U.N.L., especialmente en lo que hasta entonces constituía su nervio motor: la Escuela de Cine.

Las causas de esta situación obedecen fundamentalmente, según nuestro criterio, a que las personas o grupos de personas sobre quienes recayó sucesivamente la responsabilidad de dirigir y orientar la marcha del Instituto, fueron articulando una política destinada a desvirtuar los objetivos que determinaron su nacimiento: la creación de una escuela de Cine Documental que sentara las bases de una cinematografía nacio-

nal de contenido realista—científico—social, para lo cual el Instituto debía proporcionar una adecuada formación teórico—práctica.

Esta desvirtuación de los objetivos originales del Instituto obedecía —sin duda— a claros objetivos políticos, fácilmente constatables sobre todo a partir de la autodenominada «Revolución Argentina». Los sectores que en esos momentos tenían en sus manos la conducción del país y la Universidad no podían tolerar el desarrollo de la experiencia del Cine Documental, que había alcanzado su punto culminante en el ICUNL en 1962 con el filme «Los Cuarenta Cuartos». A partir de allí la lógica del proceso exigía una real profundización de la experiencia, de aquel cine que mostrara y difundiera la dura realidad de los sectores marginados del país era preciso pasar a un cine que no solo mostrara la realidad sino que, además, colaborara y aportara a las tareas de transformación de la realidad. Fue necesario entonces para esos sectores conseguir que la experiencia sea frustrada.

Con este propósito se estimula desde el Gobierno y la Universidad una actitud de ataque por todos los medios a la línea del Cine Documental que encuentra rápido eco en algunas cátedras destinadas a la formación cultural del alumnado. Estas cátedras, en franca complicidad con los objetivos de la Universidad y Gobierno de ese momento, consiguieron legalizar en importantes sectores del alumnado el desentendimiento de los mismos respecto de la necesidad de continuar la experiencia

trunca, por otro lado los llevaron detrás de experiencias formales y esteticistas que en nada contribuían a las tareas de desarrollo y divulgación de una auténtica cultura nacional, por el contrario la negaban.

Por su parte las autoridades de la Universidad y el Instituto hacían lo suyo discriminando los fondos que se afectaban a la realización de películas, estimulaban la concreción de proyectos desconectados de las aspiraciones y necesidades de nuestro pueblo y boicoteaban aquellos que sí podían tener alguna conexión con esas aspiraciones y necesidades. Esto es fácilmente constatable si hacemos un atento examen de la producción fílmica del ICUNL en los últimos años, las pocas películas que podemos considerar inscriptas en la línea del cine documental debieron ser hechas en forma cuasi marginal al Instituto.

Con estos objetivos las autoridades sucesivas legalizaron entre el personal docente, técnicos y no—docentes un «dejar hacer» de consecuencias realmente desastrosas. Esta Intervención pudo constatar que desde hace años las actividades de la Escuela no han sido realizadas en forma más o menos regular, coherente o sistemática, lo cual es fácilmente constatable si analizamos por un lado la situación de irregularidad en que se encuentra el grueso del alumnado, y por otro lado si analizamos los resultados de las ejercitaciones fílmicas de la mayor parte de los alumnos que evidencia claramente hasta qué punto esa situación de anarquía consentida por anteriores autoridades ha

contribuido a una tarea de deformación antes que de formación cultural.

Todo eso por un lado y por el otro el compromiso de esta Intervención de recuperar este Instituto para reconstruirlo y transformarlo en un auténtico instrumento de la cultura popular, nos exigen con respecto a la Escuela de Cine tratar de articular una política que, correspondiéndose con nuestros postulados, nos permita superar esta situación.

En ese sentido consideramos necesario:

I.– Elaborar y concretar un Plan de Emergencia a los efectos de regularizar en el

más breve plazo la situación de los alumnos del ICUNL y proporcionarles una salida que se corresponda con los postulados de esta Intervención.

II.– Paralelamente a la concreción del Plan de Emergencia, encarar tareas de investigación y discusión en todos los niveles del Instituto (docente, no-docentes y alumnos) y de la comunidad a los efectos de reestructurar en forma definitiva el I.C.U.N.L. sobre la base de la recuperación de la experiencia de la Escuela Documental y en la perspectiva de desarrollarla y profundizarla.

Referencias bibliográficas

- AIMARETTI, M., BORDIGONI, L. y CAMPO, J. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896–1969)* (pp. 359–394). Buenos Aires: Nueva Librería.
- AVELLAR, J.C. (2003). A condição brasileira. En Paranaguá, P.A. (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 304–308). Madrid: Cátedra.
- BERNINI, E. (2001). La vía política del cine argentino. Los documentales. *Kilómetro 111*, (2), 41–60.
- BERNINI, E. (2007). El documental político argentino. Una lectura. En Sartora, J. y Rival, Silvina (Eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino* (pp. 21–34). Buenos Aires: Librería.
- MARRONE, I. y MOYANO WALKER, M. (2011). Subjetividad, cine y memoria(s). Sobre una experiencia de organización de obreros rurales en la Cuña santafesina. *Culturas*, (5), 20–39.
- MAZZEO, N. (2013). Entre lo posible y lo deseable. Octavio Getino frente a la gestión pública en 1973. *Revista Cine Documental*, (13), 99–124.

- MESTMAN, M. (2014). Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. *Cuaderno Rehime*, (3).
- MESTMAN, M. y ORTEGA, M.L. (2014). Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies. En Druick, Z.; Williams, D. (Eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. London: Palgrave-Macmillan / British Film Institute.
- NEIL, C. y PERALTA, S. (2008). *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL. 1956/1976*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- OUBIÑA, D. (2016): Argentina: El profano llamado del mundo. En Mestman, M., *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 65–123). Buenos Aires: Akal.
- PARANAGUÁ, P.A. (2003). Tradición y modernidad en el cine de América Latina. Madrid: FCE.
- PERALTA, S. (2011). Cine y política en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1970–1976). Tesina de Licenciatura en Historia, UNL, mimeo (inédita).
- PERALTA, S. (2013). Cuánto le podemos pedir al cine. *El hilo de la fábula*, (13).
- PRIAMO, L. (2008). Relato con fotos fijas y raccontos. En Neil, C. y Peralta, S., *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL. 1956/1976* (pp. 97–126). Santa Fe: Ediciones UNL.
- SARLO, B. (1998). La noche de las cámaras despiertas. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* (pp. 195–269). Buenos Aires: Ariel.
- SCHWARZBOCK, S. (2011). La posibilidad de un arte sin Estado. El cine después de internet. *Kilómetro 111*, 9–28.

El Desencanto y la muerte de la familia

José Angel Bergua Amores

Universidad de Zaragoza.

Resumen

El filme español *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), si bien ha solido ser interpretado como una crítica al Régimen político de Franco e incluso al tipo de clase social y familia que lo sostuvieron, también admite una lectura de más largo alcance. El artículo sugiere que el filme es expresión de la crisis de tres arquetipos que sostienen o merodean la institución familiar: el patriarcal, el matriarcal y el que está llamado a sustituir a ambos, el fratriarcalismo.

Palabras clave:

patriarcado, matriarcado, fratriarcado, Panero.

Abstract

***El Desencanto* and the Death of the Family**

The Spanish film *El Desencanto* (Jaime Chávarri, 1976) has been interpreted as an expression of criticism of Franco's political regime, as well as of the social class and the type of family which supported that regime.

This article suggests that the film is also an expression

Keywords:

patriarchy, matriarchy, fratriarchy, Panero.

of the crisis of three archetypes that are the basis of the family as an institution: patriarchy, matriarchy and fratriarchy.

Introducción

El Desencanto es una película documental española de 1976 dirigida por Jaime Chávarri en la que Felicidad Blanc, escritora frustrada y viuda de Leopoldo Panero, un poeta vinculado al franquismo (militó en la Falange durante la Guerra Civil española 1936–1939, fue agregado cultural de la embajada en Londres y director también allí del Instituto Español) junto con sus tres hijos, Juan Luis, Leopoldo María y Michi, todos ellos también poetas, se reúnen con ocasión del aniversario de la muerte (en 1962) del marido y padre. La película muestra imágenes del monumento, aún envuelto en papeles y atado con cuerdas, que se erigió e inauguró en honor del poeta en Astorga (León), su lugar natal y de residencia. Luego saldrá a la luz, delante de la cámara, una vida llena de hipocresía y apariencias, borracheras y malos tratos. La censura eliminó las referencias a las experiencias sexuales de Leopoldo María en la cárcel y el propio Elías Querejeta, productor de la cinta, decidió retirarla del Festival de Cine de San Sebastián que se celebró aquel año.

Inicialmente este experimento fílmico iba a ser un cortometraje sobre la vida en un manicomio, lugar en el que estaba

recluido el segundo de los hermanos, Leopoldo María, pero la amistad del director con Michi le llevó a hacerlo sobre el conjunto de la familia. Brillan en el filme especialmente la madre y el propio Leopoldo María, uno de los más grandes poetas españoles y residente habitual de hospitales psiquiátricos desde joven. Todos los personajes hacen intervenciones con inteligencia, humor y pedantería para relatar sus miserias y traiciones con una gran sinceridad y no poca brutalidad. Tanto conmocionó el filme, que 20 años más tarde, en 1994, ya muerta Felicidad Blanc, Ricardo Franco decidió reunir a los tres hermanos para realizar una segunda parte (*Después de tantos años*), aunque esta vez no logró ponerlos juntos. En esta nueva entrega se mostraba un declive atroz de cada uno de ellos. Leopoldo seguía penando de psiquiátrico en psiquiátrico, pero escribiendo la mejor poesía de su generación, Michi vivía alcoholizado renegando de sus recuerdos y Juan Luis aparecía como un personaje cínico y distante. Hoy todos están muertos.

Leopoldo María Panero es quizás el personaje más impactante en ambas películas, por su clarividencia respecto a la «verdad de la familia», en la que se

despeñan por igual el padre, la madre y los hermanos, así como por su inteligencia y mirada poética. El calificativo de «maldito» que habitualmente se le aplica es muy fácil de adjudicar a muchos poetas franceses, ingleses, etc. pero no así a los españoles. Quizás él y su coetáneo, el malogrado Eduardo Haro Ybars, pareja de Leopoldo María en su época bisexual y desaparecido muy joven, sean los mejores ejemplos. Sin embargo, Leopoldo era mucho más que un maldito. Su padre era el poeta del franquismo y su hermano mayor, Juan Luis, había aparecido en la escena literaria castellana apuntando muy buenas maneras. Sin embargo, Leopoldo entró como un cañón y barrió el escenario poético con versos brutales y un imaginario potentísimo con continuas referencias al apocalipsis y a la autodestrucción. Michi, el pequeño, también se dedicó a la poesía y no lo hizo mal, pero prefirió la noche madrileña. Murió a los 52 años.

El Desencanto se convirtió rápidamente en una película de culto porque narraba con enorme crudeza la decadencia de una familia burguesa franquista abocada al final de su linaje, pues ninguno de los hijos Panero dejó descendencia. Sin embargo, el filme también funciona como una alegoría del desmoronamiento de la Dictadura franquista, bien representada por el padre, Leopoldo Panero, que parece el *alter ego* de Franco. Cinematográ-

ficamente recuerda a *Rebecca* (Hitchcock, 1940) pues también aquí la protagonista es una figura ausente y muerta. Sin embargo, otro personaje ocupa ese lugar estelar, Leopoldo María, que interviene en la segunda mitad del filme haciendo un crudo diagnóstico de sus miserias y de cómo él es el síntoma de tan enfermo entorno. Lo hará con referencias a Lacan, Deleuze y Guattari, en una época en la que pocos españoles los habían leído. Quizá la anécdota que mejor ilustra la excentricidad de Leopoldo antes de empeorar gravemente es la que tuvo lugar cuando conoció a Octavio Paz en Madrid según la cuenta Luis Antonio De Villena. En un encuentro con jóvenes poetas locales orquestado por el editor Jaime Salinas, el mexicano se apartó con Leopoldo para conversar con él en privado, ya que tenía mucho interés en conocerle personalmente. Nadie sabe de qué hablaron pero, después de la reunión, Leopoldo le espetó a De Villena: «Octavio Paz es más tonto que de aquí a Tijuana» y repitió la frase «unas doscientas veces seguidas» (2014). También recuerda Villena al excéntrico poeta mojando *croissants* en un charco de las calles de París, lo que además de ser una genial performance poética, marca también su punto definitivo de no retorno. Después iré apenando de psiquiátrico en psiquiátrico hasta acabar sus días en 2014.¹ También impresiona Felicidad

1 De la amplia filmografía sobre la locura, desde el *Gabinete del Dr. Caligari* (R. Wiener, 1920) a →

Blanc, con un manejo impecable del castellano, una inteligencia portentosa y una descomunal facilidad para atraer a la cámara. A la «desoladora madre», como la retrata su hijo Leopoldo en el duro poema *Mamère*, «se le cayó todo alrededor y se quedó completamente sola en medio de un panorama en ruinas». También aparece Luis Rosales, el amigo inseparable del padre del clan, del que Felicidad Blanch habla con algo de rencor y que queda retratado en el discurso que pronunció en la inauguración de la estatua a Panero como un hombre extremadamente frágil al que le temblaba la voz al referirse a quien parece ser más que un amigo.

Si la película se sigue dejando ver es por varios motivos que se solapan. Primero, por ser un retrato de la decadencia de una modélica familia burguesa del franquismo español, lectura a la que se adhirió la primera oleada de público. De todas formas, no conviene olvidar que el término «desencanto», seguramente tomado de este filme, designó también, unos años más tarde, tras la llegada de la Constitución Española del '78 y su democracia, la situación anímica en la que quedó mucha gente que se ilusionó

con cambios políticos mayores que los habidos tras la muerte de Franco. Pero más allá de ambos contextos políticos, el filme parece apuntar a otros territorios. Michi Panero lo reconoció unas décadas después cuando afirmó que *El Desencanto* pretendió demostrar que:

la familia española no era exactamente lo que se nos contaba... En efecto, si fuimos los Panero los que nos dedicamos a mostrarlo en público fue una anécdota. La realidad —y créame que he visto familias mucho más destruidas que la nuestra— es que la institución no se tenía en pie. Como una casa llena de termitas desde hacía años, solo la sostenía la singular virtud española de la hipocresía, el cinismo, la abulia, la codicia²

Pero la película quizás tenga una importancia mayor si la miramos no sólo como síntoma de la crisis de un cierto tipo de familia española, sino como un magnífico indicador del ocaso de la institución familiar en general. Probablemente el filme todavía se deja ver y atrae precisamente por esto. Si utilizamos esta vía de análisis es inevitable vérselas con el psicoanálisis, nacido para tratar con un sujeto que Freud descubrió quebrado y

Melancholia (Lars Von Trier, 2011), pasando por *Una mente maravillosa* (R. Howard, 2001) *El resplandor* (S. Kubrick, 1980) o *Alguien voló sobre el nido del cuco* (Milos Forman, 1975), en mi opinión destaca el proceso de producción familiar del loco en el ámbito familiar que se retrata en *Leolo* (Lean-Claude Lauzon, 1992).

2 Citado en *El Mundo*, 11/04/1992 (suplemento *La Esfera*, p. 5).

quiso interpretarlo a partir de su vínculo con el contexto familiar. Pero el asunto aún se puede llevar más lejos si hacemos caso a quienes sugieren que la crisis del sujeto normalizado de nuestra civilización hunde sus raíces en el contexto de normalización de la reflexión que llevó a cabo el *logos* en Grecia. De ahí que el logocentrismo deconstruido por Derrida (1986) no sea muy diferente del falogocentrismo denunciado por Irigaray (1992), que necesita de Edipo, ese mito griego luego convertido en matriz subjetiva universal, para apuntalarse. De modo que la crítica no se quedaría en la familia sino que llegaría a la misma civilización occidental. ¿Puede ser esta la razón del secreto e intenso atractivo que todavía transmite el filme de Chávarri? En mi opinión así es.

Por eso propongo prestar atención a tres arquetipos que cruzan su influencia en la institución familiar convirtiéndola en un laberinto sin salida: el patriarcal para apuntalarla aunque de un modo fallido, el matriarcal como anamnesis o retorno de no se sabe qué y el fratriarcal para llevarnos a no se sabe dónde. Esa es, a grandes rasgos, la hermenéutica que sugiero aplicar a la película. Sin embargo, hay un grave problema metodológico para la Sociología desde la que estoy hablando, pues es hija del *logos* y, por lo tanto, prisionera de un arquetipo, el patriarcal, así que poco interesante podrá decir de las influencias que la

decrépita familia moderna recibe de sus otros atractores. Intentaremos resolverlo administrando homeopáticamente la Sociosofía, un saber que no se inspira en el *logos* sino en la sabiduría, una práctica reflexiva más amplia y ambiciosa (Bergua, en prensa). La familia Panero lo exige.

La retirada del padre

La crisis de la familia en tanto que institución patriarcal es obvia y patente tanto en términos étic como émic. En términos étic no hay discusión: el padre ha perdido todas sus funciones si comparamos su figura actual con la griega y la romana, cuando era una autoridad religiosa (para oficiar ceremonias), jurídica (sin apelación), política (representante en el senado romano), económica (jefe de la explotación). Con la Revolución Francesa la patria potestad fue eliminada pero en 1804 se le volvió a conceder un inmenso poder ante los hijos y la esposa, hasta que en 1889 el Estado decidió entrar de nuevo en ella para reprimir las violencias domésticas. Sin embargo, no fue hasta 1971, en Francia, y 1981, en España, que la abolición de la patria potestad quedó registrada, blanco sobre negro, en sus respectivos Códigos Civiles. Es entonces, a finales del siglo xx, cuando se certifica la desaparición de la autoridad del padre y se abre la puerta a la emancipación de los hijos y la esposa, así como a la intervención del Estado y de distintos especialistas en una institución hasta entonces no sólo

soberana sino blindada frente a influencias exteriores. Hoy, la familia apenas tiene otra función que la de ser una agencia de sentimientos (positiva al reconfortar a sus inquilinos del cada vez más inhóspito exterior, pero negativa al generar tensiones entre cada vez menos y más apretada gente). En este sentido, resulta curioso la importancia alcanzada por el amor como fuente de legitimidad, pues en el primer código médico europeo, el redactado por Avicena, se considera una enfermedad que como tal era tratada y a finales del XIX todavía Nietzsche se sorprende de que una institución tan importante para la sociedad se la deje descansar sobre el voluble e inestable amor arrinconando la fuente de legitimidad contractual que hasta entonces prevaleció. El caso es que hoy ese amor es casi una religión, pues no hay filme, canción, programa de televisión y gente común que no trate con él y lo busque. Es como si el mundo contemporáneo estuviera enamorado del amor. Finalmente, otro poderoso indicio de la crisis de la familia es que no tiene continuidad, pues cada una muere con el fallecimiento de sus cónyuges, y que cada vez es más nuclear, pues no sólo ha perdido miembros (una mujer española de 30 años ha visto desaparecer la mitad de sus parientes a lo largo del siglo XX), sino que el contacto con los que le quedan, por cambios de residencia y la hipermovilidad general de nuestra época, ha disminuido y, en muchos casos, desaparecido.

En términos *émic* la situación de la familia actual no es mejor. En este caso, la decadencia está revelada por la aparición de un dispositivo de reflexión y terapéutico, el psicoanálisis, que, en el tránsito del siglo XIX al XX, utilizó un mito, el de Edipo, para explicar la intimidad de la torturada alma occidental de aquella época y reparar sus fallas. Como es sabido, la explicación sugiere que el deseo del *infans* carga inicialmente en la madre, se adhiere imaginariamente a ella para componer una unidad que realmente no tiene (por nacer prematuramente y con discordancia motriz) y termina imaginándose como su objeto de deseo. Más tarde, el niño se identificará con el padre, accederá a través de él al uso pleno del lenguaje y podrá comprender otras gramáticas culturales, lo que le facilitará instalarse en el orden social instituido y progresar en él. El tránsito de la madre al padre se producirá cuando el *infans* perciba que el objeto de deseo sexual de la madre no es él (pues en este momento, después de haber sido oral y luego anal, tiene ese tono) sino su padre y «decida» identificarse con él para no perderla. El problema es que esa acrobacia exigirá una pérdida de sí (la relacionada con la madre) y la instalación de un complejo de culpa y un miedo a la castración que lo convertirán en rehén y en presa fácil de la autoridad.

Decían Deleuze y Guattari (1985) que esta explicación parece la invención de un padre temeroso del hijo y de su vínculo

con la madre. La verdad es que ese temor está bien presente en la propia tragedia de Sófocles, pues ante la profecía de que el recién nacido Edipo había de matar al padre, casarse con su esposa y ocupar su trono, Layo mandó abandonar al bebé en el monte. Sin embargo, tal como vaticinó la profecía, volvió, mató al padre y se casó con su madre. Más allá de la tragedia de Sófocles, el temor de que el padre será asesinado por el hijo está muy presente a lo largo y ancho del imaginario mitológico griego. En efecto, ya Cronos, el hijo menor de Urano, cortó el pene a su padre y lo lanzó al mar. Desde entonces, Cronos siempre pensó que le podía ocurrir algo parecido y, por eso, devoraba a todos los hijos que alumbraba su consorte, Rea. Sin embargo, con el menor, Zeus, la madre se las ingenió para alumbrarlo en secreto y, del mismo modo que Edipo, cuando se hizo mayor, con la ayuda entre otros de su propia progenitora, acabó con el padre. Por lo tanto, en la cultura occidental acecha desde sus orígenes el fantasma de la muerte del padre a mano de sus hijos.

Ese miedo nace con la sociedad patriarcal que trae a nuestro mundo las invasiones indoeuropeas y, a partir de ese momento, el padre se entromete en la relación madre-hijo. En este sentido, es revelador el mito de la Diosa Blanca que, según Robert Graves, las sociedades

anteriores (matriarcales) animaban y que los poetas siempre mantuvieron vivo en su interior:

Ella tenía un amante que era, alternativamente, la benéfica Serpiente de la Sabiduría o la benéfica Estrella de la Vida, su hijo. El hijo se encarnaba en los diversos demonios de las sociedades totémicas... El Hijo, llamado también Lucifer o Fósforo («portador de la luz»)... renacía cada año, crecía a medida que avanzaba el año, mataba a la Serpiente y conquistaba el amor de la Diosa. Ese amor lo mataba, pero de sus cenizas nacía otra Serpiente que, en la Pascua de Resurrección, ponía el glain o huevo rojo que ella comía; de modo que el Hijo volvía a nacer para ella como un niño una vez más. (1994:524)

Aquí se ve que el padre es un intruso que deshace el vínculo madre-hijo³. Sin embargo, Freud no lo vio así, pues entendió que la figura del padre era necesaria y las fallas en la subjetividad del sujeto podían repararse a base de terapia edípica. Más tarde, Lacan fue más lejos, pues entendió que el acceso del *infans* a la lengua (y con ella a la cultura en general y al propio *logos*) se producía en el mismo momento en el que el niño perdía a la madre (el *objeto a*, para siempre ido pero igualmente anhelado) a través

³ En este sentido, la secuencia de *Amacord* (F. Fellini, 1973) en la que una enorme estanquera prácticamente ahoga con sus pechos a un chico que iba a comprar tabaco, recuerda bastante al mito de Graves.

del enganche no con el padre sino con el nombre-del-padre, significante que representa el orden, la ley y, en general, lo simbólico, entendiendo por tal el conjunto de cadenas significantes que instituyen lo económico, político, religioso, científico, etc.

Hoy el psicoanálisis y su Edipo, se formulan como se formulan, no se sostienen. Principalmente porque esa figura paterna o ese nombre del padre tan defendido por el psicoanálisis con su Edipo no ha cesado de ir en declive, generando la inercia de mantener algunos de los más terribles episodios del siglo xx. En efecto, un conocido trabajo de Adorno y otros autores (1950) da cuenta de una investigación realizada en la que comprobaron que la pérdida de autoridad del padre era compensada por los niños con la creación de un «ideal del yo autoritario». Esta compensación imaginaria dio lugar a una personalidad autoritaria que permitió legitimar políticas como el nazismo en Alemania o la «caza de brujas» en Estados Unidos. Sin embargo, no es sólo la mitad del siglo xx la que se ha visto afectada por el declive del padre. En el siglo xix, ya hay una desaparición de lo viril que es compensada con la invención de personajes heroicos, «figuras que oscilan entre la invención del semblante de lo viril y la nostalgia del padre ideal (Alemania, s./f.:70-71). Hoy la pérdida de autoridad del padre es asumida por los niños y la incorporación a la cultura tiene

lugar a través de un complejo entramado de agentes entre los que nos encontramos, además del padre, a la misma madre (cada vez más «igual» respecto a los varones, también culturalmente), a los abuelos, a los cuidadores profesionales, a las guarderías o escuelas. Los variados modos como los niños se incorporan a la cultura sin padecer miedos de castración, encarnaciones de leyes y pérdidas de sí, es un asunto que el psicoanálisis no sabe pensar.

En definitiva, el padre de nuestros tiempos es un cadáver que apenas se sostiene en pie y al que nadie cree. La película de los Panero muestra perfectamente esta situación pues el patriarca del clan, Leopoldo, está ya muerto, los hijos no tienen muy buenas palabras para él y la esposa habla más desde la imagen que se compuso ocultando los malos tratos que su hijo mediano le recuerda. Además, no aparece en ninguna ocasión en el filme. Por otro lado, la estatua que le ha de representar en Astorga esta envuelta en cartones y atada con cuerdas.

De modo que el padre está absolutamente muerto. Si Nietzsche dijo que Dios, arquetipo del padre, había muerto y luego se echó atrás reconociendo que quizás no lo estuviera realmente, pues seguíamos creyendo en él (su) lenguaje, algo que Lacan reformuló al asegurar que Dios había muerto para hacerse inconsciente y resultar más efectivo desde allí (Regnault, 1986), la familia Panero nos muestra a un padre absolutamente

muerto que ha dejado tras sí una estela de destrucción en toda la familia.

Este patriarcalismo del que apenas quedan las cenizas del padre, así como un orden instituido (familia, escuela, trabajo, etc.) sin deseo del que alimentarse, no nace con el psicoanálisis, que simplemente llega a su rescate para retrasar su muerte, sino con la civilización griega, más exactamente con la llegada de los indoeuropeos 4.400 años antes de nuestra era. Dos milenios más tarde, la época en que Sófocles escribe Edipo Rey, Pericles da cobijo a la democracia y Sócrates apadrina el nuevo *logos*, aparece una época confusa. En efecto, la democracia encarna, a la vez, un informe igualitarismo que quiere nacer y una jerarquía que se resiste a morir, pues las mujeres y los extranjeros no eran considerados ciudadanos. Por su parte, el *logos*, si hacemos caso a Heidegger,⁴ nace haciendo referencia a un *ser* ya desaparecido entre los griegos, lo que convertirá a la filosofía en mera metafísica. Finalmente, debemos recordar que Platón encarna a la perfección este complicado momento que inaugura el actual eón, pues a la vez que funda la filosofía y la hace depender de ese celeste mundo de las ideas que convirtió en su hogar metafísico, criticó el experimento democrático y no tuvo ninguna duda de que los poetas debían ser expulsados de su ciudad ideal.

¿Qué está pasando aquí? Pues entre otras cosas que el eón fratriarcal que se ha activado trayendo consigo la democracia, un invento político radicalmente igualitario, no puede del todo con las inercias jerárquicas de un patriarcalismo que comienza a decaer ni con un *logos* que representa otra retirada, la del *ser*. Dicho más claro y juntando todo: *la democracia que activa la fratria encuentra frente a sí al logos que deja como herencia el Gran Padre*. Éste es el escenario en el que andamos enredados desde hace 2500 años y tiende a reproducirse a cada paso. También en el filme de Chávarri.

El fallido regreso de/a la madre

Una de las operaciones que debió realizar el psicoanálisis para apuntalar su obra y, al paso, disimular las grietas del patriarcalismo, fue instituir el dominio de la figura paterna y cerrar el paso a la feminidad. Lo primero fue relativamente fácil convirtiendo el pene en un gran significante sobre el que merodean los deseos y los miedos de los sujetos. Sin embargo, lo segundo no resultó nada sencillo, pues a Freud las mujeres le demostraban en su práctica terapéutica que llevaban consigo un inconsciente para nada fálico ni edípico. De ahí ese furibundo «¿pero qué quieren las mujeres?» con el que implícitamente reconocía su derrota.

⁴ Véase, por ejemplo, el menos conocido pero quizás más importante libro del filósofo alemán desde el punto de vista que estamos proponiendo (2001:72-73).

Lacan recogió el guante y aseguró que, como parte del inconsciente de la mujer no se deja tratar con Edipo y además experimenta un goce (el vaginal) que igualmente excede el universo fálico, la mujer es «no-toda». O sea que hay un exceso en ella que no cabe en los dispositivos de reflexión y terapia, pero tampoco en los políticos (los feminismos), por lo que la mujer simplemente «no es» (1992:88-93). Sin embargo, como Lacan era incapaz de hacer caso a Wittgenstein y dejar de hablar de lo que no se puede hablar, sostuvo que lo que tenía como soporte el goce diferencial femenino era Dios. O sea que el inconsciente femenino es el inconsciente del inconsciente masculino, el lugar donde encuentran apoyo los dioses masculinos. Esta acrobacia para salvar a Dios, Edipo, el Falo y la Ley puede que tenga recorrido, pero sólo puede prometer enredos y perder de vista lo que se insinúa en lo que tapa.

Las diferentes familias de feminismos, aunque en un momento determinado hayan bebido del psicoanálisis, quizás porque era la única o más potente herramienta disponible, han saciado su sed por otras vías. Primero, las sufragistas se inspiraron en el discurso revolucionario de la igualdad, después las filomarxistas hablaron del modo de producción doméstico y de la explotación que en él tiene lugar, más tarde otro feminismo se embarcó con cierto postmodernismo en la búsqueda de su «otra» identidad,

luego las posfeministas aseguraron que ese modo esencialista de pensar era muy patriarcal y apostaron por las hibridaciones, más tarde las lesbianas aseguraron (por boca de Monique Wittig) que ellas, puesto que no tratan sexualmente con varones, no tiene sentido que se las incluya en el binarismo heterosexual, por lo que no son mujeres. Y luego vino el mundo *queer* para terminar de abrir la caja negra y revelar más heterogeneidad, más sexos, más géneros y más sexualidades que los/las instituidos (Sáez, 2004).

A este arrinconamiento del padre y de su universo heterocentrado, así como al estallido de cuerpos y sexualidades que le sucede, ha acompañado el regreso o retorno del matriarcalismo. De hecho el feminismo podría ser interpretado como resultado de una anamnesis del arquetipo matriarcal que el patriarcalismo barrió incluso de la conciencia colectiva occidental, pues no fue sino a finales del siglo XIX cuando se habló de él a partir de los trabajos de Bachofen (1992) (que tanto influyeron en el ensayo de Engels sobre la familia) acerca de ciertos mitos, leyes, y costumbres de etruscos, íberos, vascos, griegos, que apuntaban a un mundo centrado en las madres, la fecundidad, las figuras intraterrestres (hadas, ninfas, nereidas, entre otras), la ausencia de jerarquías y de amurallamientos defensivos. Los especialistas actuales (Gimbautas, 2001) dicen que este mundo hunde sus raíces en el Paleolítico (por las Venus en-

contradas con pechos abultados y amplias caderas) pero que realmente extiende su influencia desde el Neolítico (8500 antes de nuestra era) hasta la llegada del patriarcalismo de la mano de sucesivas invasiones arias (4400 años antes de nuestra era), por lo que reinó durante cerca de 4 milenios. Sin embargo su influencia se prolongó incluso en el patriarcalismo con costumbres como la de hacer morir periódicamente al rey dios para emular, así, a las diosas que morían y renacían cada año, a la propia naturaleza al pasar de estación en estación e igualmente para conjurar la tendencia celeste a la inmortalidad de los dioses masculinos. Incluso en el Cristianismo aparecerán vírgenes, también negras, como la antigua Isis, que recuerdan el carácter organicista e intraterrestre de las diosas femeninas.

En la película de Chávarri el matriarcalismo está representado por Felicidad Blanc. Su sola presencia llena la pantalla y su inteligente hablar hipnotiza por igual al espectador como a los hijos que conversan con ella o simplemente le acompañan en sus monólogos. Pero es que, además, confiesa que, tras la muerte de su marido, fue tomando a cada uno de sus hijos sucesivamente como «esposos» con los que hacía vida pública. Ellos simplemente aceptaron (Leopoldo María) o agradecieron (Juan Luis y Michi) el papel que les tocó representar. Sin embargo, la operación matriarcal que ensayó Felicidad Blanc, emulando a esa Diosa Blanca

de Gravesque tomaba posesión de sus hijos hasta devorarlos, no funcionó. Además, su hijo Leopoldo le acusa de haberlo enviado a un manicomio al enterarse de que consumía drogas y ella se defiende diciendo que hizo eso porque no sabía cómo actuar, a lo que Leopoldo responde que una mujer inteligente como ella y tan por encima de los lugares comunes debía haber actuado de otra forma. Quizás como lo hicieron Eduardo Haro y Pilar Ybars con su hijo y también amigo e incluso amante de Leopoldo. Felicidad Blanc queda desarmada y su rutilante discurso se convierte en triste balbuceo... Murió sola y abandonada en un pequeño y modesto piso de Irún. Terrible final para una diosa. Mucho peor que el de la madre de Norman Bates en *Psicosis* (Hitchcock, 1960).

¿Y el fratriarcalismo?

De modo que, por lo que llevamos visto, el filme que nos ocupa muestra el ocaso del patriarcalismo y el fallido regreso del matriarcalismo, arquetipos ambos que si bien no agotan los planos y rincones de las figuras paterna y materna, así como las subjetividades influidas por ellas, ayudan a explicar todo ello. En este punto, cabe preguntarse si el arquetipo fratriarcal es o puede ser la solución.

Podemos hacer remontar su existencia en nuestro mundo, el occidental, a esa época que, siguiendo a Jaspers, podemos denominar «axial» y que se caracteriza

por la aparición de un sujeto autónomo, liberado de ataduras y certezas y dispuesto a hacerse a sí mismo. Sin embargo, entiendo que ese sujeto liberado del padre no se vuelve un Robinson apartado del mundo, como a menudo se sugiere, sino que pasa a tener relaciones horizontales con sus iguales, creando así los mimbres de un mundo que podríamos calificar, por oposición al anterior, como anárquico, si entendemos por tal aquél en el que no hay jerarquías (*hieros*=sagrado + *arjé*=fundamento), con puntos fijos exógenos que regulen la acción individual y colectiva, sino más bien relaciones horizontales en las que terminan diluyéndose las efímeras y provisionales trascendencias que puedan aparecer. Creo que esa época aparece en Occidente hace aproximadamente 2500 años, que está expresada por la imperfecta democracia que entonces nace y que encuentra frente a sí desde el primer momento al *logos* (luego a la filosofía, más tarde la ciencia, etc.). Si para la jerarquía la verdad (como la belleza, la bondad) son ideas celestes a las que estamos encomendados y, para el matriarcalismo, la verdad (o belleza, bondad), en el caso de que tal(es) palabra(s) pueda(n) usarse, está(n) siempre encarnada(s), corporeizada(s) en el ser—ahí y su situación o contexto, en el caso del patriarcalismo la verdad (etc.), término ya realmente inútil, tiene un carácter deliberativo, colaborativo, negociado. Por eso la filosofía y la ciencia no tienen ningún sentido e

incluso suponen un grave problema. De hecho, Rancière (1995) opina así al valorar el papel que, en Grecia, tuvo la filosofía política junto a la naciente democracia. Hoy las ciencias que se ocupan de lo político continúan estorbando.

Por lo tanto, el arquetipo patriarcal que alimenta la anarquía tiene un carácter postautoritario, cada vez más presente en nuestra época, lo cual provoca que las instituciones entre las que todavía nos desenvolvemos, modeladas con la influencia del patriarcalismo, estén heridas de muerte. También aquí el psicoanálisis se ha estrellado desde su nacimiento. Al menos en dos ocasiones Freud percibió la anarquía que se le escapaba, pero no supo lidiar con ella. En su *Psicología de las masas* (1982a) aunque argumentó muy bien cómo el sujeto tiene relación con otros para hacer colectividad renunciando a su narcisismo y cargando el amor en el líder o en cualquier otro punto fijo exógeno, también reconoció que, cuando desaparecen esos referentes, la colectividad no desaparece, ya que el deseo carga hacia los iguales, pero no supo decir nada más sobre esta realidad anárquica. Canetti (1982) sí que lo hizo con una teoría de la masa, así como de su autonomía y crecimiento voluptuoso, que parte de la experiencia que tuvo en su juventud, al haber sentido la embriagante experiencia de sentirse masa en una manifestación política. La otra ocasión en la que Freud tocó la anarquía fue cuando quiso ex-

plicar la razón de la jerarquía. Para ello, imaginó, en *Tótem y tabú* (1982b) acudiendo a dudosas fuentes antropológicas, una horda primitiva en la que el padre, que tenía la exclusividad en la relación sexual con las hembras, fue asesinado por los hijos, que lo devoraron y después lo convirtieron, ya muerto, en emblema o tótem de la nueva comunidad. En este caso, Freud no supo o no quiso ver a una fratria liberada del padre, aunque hubiera muerto. Por lo tanto, hay en este gesto una especie de denegación, pues el psicoanálisis es sorprendido negando lo que intenta asomar en su análisis. Como cuando el paciente se levanta del diván y le dice al terapeuta que hasta entonces había permanecido mudo: «¿No habrá pensado que yo quise matar a mi padre?». O como cuando el detenido dice al policía que le estaba preguntando por otras cosas: «¡Yo no maté al señor tal!».

El arquetipo fratriarcal, activo desde hace 2500 años y probablemente con una larga historia por delante, todavía no tiene la compañía que el *logos* prestó y presta a la jerarquía. Tampoco tenemos todavía mitos que lo narren ni políticas

que lo articulen. Las razones por las que el *logos* no sirve es que es una reflexión heredera del patriarcalismo y también que hace su labor separando y jerarquizando lados de la realidad que decide observar. En cuanto al mito, aunque el cine ha traído muchas multitudes, la mayor parte de las veces están connotadas muy negativamente o están lideradas. En este sentido, otras artes las han tratado mejor. En cuanto a la política, todo está por hacer pues la democracia todavía es rehén de la jerarquía. El 15M español de 2011 fue un aviso de esto para quienes no lo supieran todavía.

El caso es que, en nuestro filme, este fratriarcalismo informe que al *logos* le sienta tan mal, la política todavía no sabe acoger y el arte apenas intuye,⁵ cae también muy malparado. Los tres hermanos comparten odio al padre y atracción hacia la madre, pero fuera de esos puntos externos, no hay nada que los una. Michi y Leopoldo María están muy distantes, tirando al odio el primero y más cerca de la indiferencia el segundo. En cuanto a Juan Luis, tiene cierta atracción por su hermano mediano y no cesa de discutir

⁵ De todas formas no podemos olvidar, entre otras representaciones artísticas, las multitudes cubistas de Antonio Saura o las expresionistas de James Ensor en pintura, los cuerpos entrelazados del escultor noruego Georges Vigeland o los apenas esbozados entre la informe piedra de Rodin, así como los horrigueros humanos aislados y fotografiados por Dan Witz. En el cine la multitud es fundamental desde *La salida de la fábrica* de los hermanos Lumière en 1895, con la que nace oficialmente este arte, hasta las multitudes de *zombies* (similares a las de Vigeland) en la comercial *Guerra Mundial Z* (Marc Foster, 2013), pasando por las masas revolucionarias de Eisenstein (*El acorazado Potemkin*, 1925), el gentío del neorrealismo italiano, etcétera.

con el mayor. Lo cierto es que, tras la película, los Panero dejaron de tratarse y uno tras otro fueron muriendo. En fin, que tampoco la alternativa fratriarcal sale muy bien parada en este ejemplo de decadencia familiar que nos trae el filme de Chávarri. Quizás, esto ocurre porque, si bien el padre y quizás también la madre necesitan de la familia simplemente para existir, a la fratria le sobra.

En definitiva...

Los Panero muestran un tipo de familia en la que fracasan, uno tras otro, los tres arquetipos. Quizás en este nihilismo resida su atractivo. De ahí la apología de la destrucción que destila, desde su inquietante y lúcida esquizofrenia, Leopoldo María Panero, incluso en los primeros versos que escribió, siendo muy niño y dejando a su madre entre atónita y asustada. Permítame pues el lector, para finalizar, que me quede con unos

cuantos versos de uno de sus mejores y más reconocibles poemas, *Piedra Negra* (1992:16-17):

Señor del mal, ten piedad de mi madre
que murió sin sus dos tetas
y sobre la que yo escupí, y ahora amo
(...)
Pero ya voy madre, a encontrarme
con la única mujer que he conocido, y que
es la muerte
cuyo cuerpo con vicio tantas veces he
tocado
riéndome de todos mis cadáveres!
y que sea la rosa infecunda de la nada
que tantas veces cultivé porque se parecía
a la muerte
la que recuerde mis heces a otros condenados
a escribir y mear, bajo el sol entero
en esta habitación parecida a un retrete
donde la crueldad dora la piedra negra
en que toda vida acaba, y se celebra
tirando de la cadena

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T.W. et al. (1950). *The Authoritarian Personality*. New York: Norton and Company.
- ALEMÁN, J. (s./f.). *Lacan en la razón postmoderna*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- BACHOFEN, J.K. (1992). *El matriarcado: una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal.
- BERGUA, J.A. (en prensa). *Sociosofía*. Barcelona: Anthropos.
- CANETTI, E. (1982). *Masa y poder*. Madrid: Alianza.

- DE VILLENA, L.A. (2014). *Lúcidos Bordes del Abismo, Memoria Personal de los Panero*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1985). *El Anti-Edipo. Esquizofrenia y capitalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- DERRIDA, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- FREUD, S. (1982a). *La psicología de las masas*. Madrid: Alianza.
- — (1982b). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- GIMBAUTAS, M. (2001). *The Living Goddesses*. Berkeley: University of California Press.
- GRAVES, R. (1994). *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza.
- HEIDEGGER, M. (2001). *Tiempo y ser*. Madrid: Tecnos.
- IRIGARAY, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Cátedra.
- LACAN, J. (1992). *Aun. El seminario, 20*. Buenos Aires: Paidós.
- PANERO, L.M. (1992). *Piedra negra o del temblar*. Madrid: Libertarias/Prodhufi.
- RANCIÈRE, J. (1995). *La méésentante. Politique et philosophie*. Paris: Galilée.
- REGNAULT, F. (1986). *Dios es inconsciente*. Buenos Aires: Manantial.
- SÁEZ, J. (2004). *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.

Las tres versiones del mito de King Kong o la Modernidad como crisis

Juan A. Roche Cárcel

Universidad de Alicante.

Resumen

En este artículo se parte de la hipótesis de que el cine de terror —y *King Kong* de manera singular— prospera en las etapas agudas de crisis social. Concretamente, *King Kong*, con sus tres versiones más importantes —1933, 1975 y 2015—, representa una muestra paradigmática, en tanto que, estimulado por las importantes crisis económica de 1929, de 1973 y de 2011, crea imaginariamente un raro ser natural de tamaño descomunal, monstruoso, que encarna simbólicamente los miedos de la época, a la Historia, a la acción humana, al progreso y su correspondiente anhelo de un futuro mejor.

Para desarrollar esta hipótesis de partida, este trabajo se apoya, fundamentalmente, en dos perspectivas de la Sociología —la comprensiva de Max Weber y la Sociología del Cine— que entroncan con dos métodos —el hermenéutico y el análisis iconológico—, así como con los conceptos de imaginario social y de crisis.

Palabras clave:

sociología del cine, King Kong, crisis.

Abstract

The Three versions of the Myth of King Kong or Modernity as crisis

In this article, we start from the assumption that horror films —and King Kong in a singular manner— thrives in the acute stages of social crisis.

In particular, King Kong, in its three major versions —1933, 1975 and 2015, is a paradigmatic sample, because, stimulated by the major economic crisis of 1929, 1973 and 2011, it imaginatively creates a rare, natural, huge and monstrous being that symbolically embodies the fears of the era, of History, of human action, of progress and of the longing for a better future.

To develop this hypothesis, this study relies mainly on two perspectives of Sociology: the comprehensive Sociology of Max Weber and the Sociology of Cinema. These two are linked to two methods: the hermeneutical and iconological analysis and with the concepts of social imaginary and crisis.

Keywords:

sociology of cinema, King Kong, crisis.

Introducción: bases teóricas y metodológicas

En este artículo se parte de la hipótesis de que el cine de terror —y *King Kong* de manera singular— prospera en las etapas agudas de crisis social. Concretamente, *King Kong*, con sus tres versiones más importantes —1933, 1975 y 2015—, representa una muestra paradigmática, en tanto que, estimulado por las importantes crisis de 1929, de 1973 y del 2011, crea imaginariamente un raro ser natural de tamaño descomunal, monstruoso, que encarna simbólicamente los miedos de la época a la Historia, a la

acción humana, al progreso, y su correspondiente anhelo de un futuro mejor.

De ahí que esta hipótesis de partida se apoye, fundamentalmente, en dos perspectivas de la Sociología —la comprensiva de Max Weber y la Sociología del Cine— que entroncan con dos métodos —el hermenéutico y el análisis iconológico—, así como con los conceptos de imaginario social y de crisis.

1

Con relación a las dos orientaciones de la disciplina, la primera es la Sociología

Comprensiva o Interpretativa de Max Weber (Weber, 2006:13-ss., 43-44 y 172; González García, 1992:37-ss.; González García, 1998:208), según la cual el mundo social y las relaciones que crea están llenos de sentido, de significado. Éste es precisamente el dato con el que los sociólogos trabajamos y el que nos permite, mediante el concepto de «correspondencia en el significado» o de «afinidades electivas», hallar los nexos comunes de las distintas dimensiones cognitivas —estética, económica, política, religiosa y social— que la Modernidad ha fragmentado y, de este modo, recomponer el sentido, la «cosmovisión» global de la sociedad (Muñoz, 2001:23-ss.), en este caso la americana contemporánea. Más específicamente, se trata de encontrar las correspondencias generales existentes entre el cine —*King Kong*— y la sociedad —la norteamérica actual—, las particulares que asocian los miedos imaginarios a la historia presentes en el filme y los que atenazan a la sociedad que los ha producido.

La segunda perspectiva es la Sociología del Cine que, tradicionalmente, se ha acercado al séptimo arte desde la Sociología del Público o la Sociología de la Producción (Sorlin, 1992), pero que hoy tiene enfrente tres posibilidades abiertas (Francescutti, 2012:225-ss). La primera enfatiza al filme como herramienta y marca su valor didáctico, así como las producciones en las que la Sociología ha tenido un papel protagonista. La

segunda transforma a la cámara en un instrumento de investigación y, la tercera, defiende el valor del cine como prisma analítico de la sociedad —Sociología del Cine— y es la que más ha profundizado sociológicamente en el cinematógrafo, convertido en su objeto de estudio. Pues bien, los contactos entre el cine y lo social han ido en una doble dirección, puesto que la Sociología del Cine se ha centrado en su función de registro y, muy tarde, en su faceta activa. Esto se debe a que esta disciplina ha priorizado la producción de imágenes de lo social frente a la socialización de la imagen y la inclusión de elementos simbólicos en la realidad. Así, es esta última aproximación —la que destaca la activa simbolización de la realidad que ejerce el cine— la que utilizo aquí.

Las dos bases teóricas aludidas se complementan con dos metodologías. La primera, el «método heurístico o interpretativo», procedente de la hermenéutica, constituye ciencia muy útil para la sociología comprensiva, en la medida en que su problema central es la interpretación (Ricoeur, 2008:39). En efecto, se fundamenta en una reflexión filosófica —de alcance sociológico, a mi entender— acerca de la experiencia de la comprensión y sobre el papel axial de la interpretación de lo humano en su relación con el mundo; de hecho, lo que se interpreta con la hermenéutica social son las cosas mismas pero vistas

en su contexto. De lo que se trata, más exactamente, es de encontrar las claves profundas de los textos e imágenes, es decir, de desvelar su sentido interior a partir del verbo o discurso ideológico exterior (Grondin, 2014:10–11 y 43–107). Por eso, su objeto no es el lenguaje sino un texto —una imagen, añadiría yo— que nunca es autónomo, pues está contextualizado (Beltrán, 2016:3–4).

La segunda metodología consiste en el «análisis iconológico», un método no suficientemente conocido y no muy utilizado aún en el séptimo arte —y en la Sociología del Cine— que, sin embargo, posee una larga tradición sociológica (González García, 1998). Lo que busca, concretamente, es el significado de la imagen fílmica para convertirla en un documento social, teniendo en cuenta tanto la propia imagen como su contexto. Y si esto es así es porque el análisis iconológico —como su propia etimología indica— permite, por un lado, analizar la lógica racional de la imagen, esto es, observar cómo se relacionan entre sí los diferentes elementos que la conforman —personajes, objetos, paisajes, acciones, gestos, diálogos...— y, por otro lado y por debajo de la racionalidad de la imagen, se halla su *logos* —su discurso—, es decir, la ideología que ésta ampara. La ideología se considera aquí, siguiendo a Van Dijk, como un sistema de ideas, valores o preceptos que organizan o legitiman las acciones del grupo. El discurso,

por su parte, es el modo de acción y de interacción social ubicado en contextos sociales, esto es, que tanto él como sus dimensiones mentales (sus significados, por ejemplo) se inscriben en situaciones y en estructuras sociales (Van Dijk, 1998:16–19).

Por todo ello, la imagen fílmica desvelada mediante el análisis iconológico constituye un dato sociológico (el significado weberiano) y discursivo que, en el caso que interesa aquí, expresa la ideología oculta de la crisis.

Igualmente será muy útil emplear el concepto de imaginario social en este artículo, siguiendo el excelente y vigente libro de E. Morin *El cine y el Hombre imaginario*, así como el clásico de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Empero, cuando los sociólogos hablamos del concepto de imaginario, casi nunca nos detenemos en indicar cuál es su significado y, particularmente, lo que representa para la sociedad. De ahí que considere que lo prioritario sea intentar esbozar una posible definición que sea eficaz para aplicarla al universo cinematográfico, en general, y a las versiones de King Kong, en particular. Así, primero, desbrozaré lo que se entiende por imaginario social, para, más tarde, resumir las principales ideas del imaginario que Morin y Kracauer relacionan con el cine y ello con la finalidad última de aplicarlas al caso concreto de *King Kong*.

Según Max Weber, la Modernidad destierra lo mítico, lo sagrado o lo mágico, conduciéndose a una creciente «desmágicización» del mundo, esto es, a una realidad social carente de una dimensión mágico-fantástica imbricada en lo cotidiano. La lógica dominante sería, entonces, la del cálculo y la de la utilidad, que impregnarían la totalidad de las relaciones humanas. Esta «monovalencia racional» es la que proscribire «lo imaginario» de la vida social. Sin embargo, en la actualidad —de acuerdo a la visión de Michel Maffesoli—, asistimos a una emergencia de lo imaginario como un rechazo a la lógica racional, utilitaria y productiva y a un novedoso «reencantamiento del mundo» (Bergua, Carretero, Báez y Pac, 2016:138-139) (ya se verá, el dialéctico modo con el que las tres versiones de King Kong contrastan la lógica racional con la imaginaria y el rico significado que ello genera).

Pues bien, podría definirse la imaginación como la facultad de producir imágenes (Bachelard, 1957:16), sin olvidar que estimula un intercambio constante entre las pulsiones subjetivas y el mundo objetivo del medio social, al existir una adecuación armónica entre las funciones sociales y los imperativos biopsicológicos. Así, el cuerpo entero colabora en la constitución de las imágenes y en que exista una estrecha concomitancia entre sus gestos, los centros nerviosos y las representaciones simbólicas (Durand,

1992:38 y 50-57). En consecuencia, «la imaginación se revela como el factor general de equilibrio psicosocial», en tanto que constituye «la Institución Imaginaria de la Sociedad» mediante dos facetas: la del imaginario social que instituye significaciones imaginarias e instituciones y la del psiquismo de los seres humanos singulares. De este modo, se puede inferir también que la sociedad es el producto del imaginario instituyente (Durand, 2007:96; Castoriadis, 2008:33 y 88).

Y lo es en el pensamiento y en la acción. En efecto, la imagen y la estructuración simbólica componen un registro de sentido que precede a toda clase de *logos* (Bergua, Carretero, Báez y Pac, 2016:134), o lo que es lo mismo, son la raíz y, por consiguiente, anteriores a todo pensamiento, por lo que suponen el origen de la conciencia. De ahí que la función fantástica participe en la elaboración de la conciencia teórica, aunque también es un importante auxiliar de la acción. No en balde, la imaginación instituye el contrapunto axiológico de la acción, en la medida en que ésta no existe sin aquella en el plano del proyecto, en el de la motivación y en el del poder mismo de hacer. No extrañe, entonces, que la imaginación aumente los valores de la realidad (Bachelard, 1957:23) —como se verá más tarde, para el caso del cine imaginario tal y como lo define E. Morin, lo hace mediante la afectividad— y que represente la facultad de lo posible, la potencia contingente del

futuro —éste, es el caso de King Kong. Y es que destaca esa realidad y el pasado y, a la vez, se abre sobre el avenir, lo que quiere decir que a la función de lo real instituida por el pasado hay que añadir una función de lo irreal: ¿cómo prever sin imaginar? (Bachelard, 1957:4-16 y 117; Durand, 1992:27, 460-501; Ricoeur, 2008:110).

Simultáneamente al pensamiento y a la acción, la imaginación forma parte del dominio de la memoria, ya que es su raíz (Bachelard, 1957:117), si bien está lejos de producirse en el tiempo y, más bien, lo hace en el espacio, conformando de esta manera el acto de resistencia de la duración a la manera puramente espacial e intelectual. Pero si esto es así es porque la vocación del espíritu impulsa la insubordinación de la existencia a la mortandad y porque, justamente, lo fantástico cumple la función de manifestar el patrón de esta revuelta. Así pues, la imaginación encarna un acto de resistencia contra la muerte (Durand, 1992:465, 468), y ésta me parece que constituye su función antropológica esencial.

Ahora bien, pese a que pudiera parecer lo contrario, el imaginario no es un espacio de pureza, antes al contrario puede estar contaminado por el conflicto, tras la aparente armonía social (Turner, 2008:13-43) o, incluso, por la finitud y el mal (Ricoeur, 2008:15) que se encuentran al final de todo proceso de hermenéusis, de profundización, de la naturaleza humana.

Quisiera destacar, asimismo, una característica del imaginario básica para el análisis que se va a efectuar en este artículo. Y es que se vincula inseparablemente con los símbolos, por cuanto el proceso simbólico personifica «un vivenciar en imagen y de la imagen» (Jung, 2015:67) y en tanto que la realidad social es, fundamentalmente, simbólica. En consecuencia, la función simbólica es —al igual que el imaginario— social, lo que no quiere decir que el simbolismo sea un efecto de la sociedad sino, al contrario, ésta un corolario del simbolismo (Ricoeur, 2008:79).

Finalmente, todo lo social —y el simbolismo, consecuentemente— está marcado por la complejidad, en la medida en que los símbolos son plurívocos, pluridimensionales y polisémicos (Durand, 1992:29; Jung, 2015:66). Es esto precisamente lo que otorga a los símbolos su poder esencial, el de ligar, por encima de las contradicciones naturales, los elementos irreconciliables. De este modo, la imaginación simbólica aparece como el sistema de «fuerzas de cohesión» antagónicas (Durand, 2007:116), lo que consigue manifestar la coherencia y la unidad del pensamiento humano tras la aparente disgregación.

En todo caso, el imaginario simbólico posee en los mitos, en las bellas artes, en los *mass media*, en los folletines ilustrados y en el cine el vehículo más apropiado de su repertorio fundamental (Durand,

1992:468), lo que —como a continuación se comprobará— ejemplifica a la perfección el cine de terror —según la visión de E. Morin y de S. Kracauer y, en especial, los filmes de King Kong.

Para E. Morin, el cine es un sistema objetivo–subjetivo–racional–afectivo e individual–colectivo que desvaloriza la realidad práctica y que acrecienta la afectiva. Lo hace al efectuar una proyección–identificación, es decir, una excitación de la identificación con el semejante y con el extraño, lo que diferencia al cine de la vida real. Además, mediante la fotogenia —una cualidad compleja de sombra, reflejo y doble—, el cinematógrafo consigue la unidad dialéctica de lo real y de lo irreal. Constituye, en efecto, un complejo de realidad y de irrealidad, un estado mixto que cabalga sobre el estado de vigilia y el del sueño. En este estado, es la estética la que logra unificar el sueño y la realidad y la que diferencia al cine tanto de uno como de la otra. Sin embargo, es preciso tener en cuenta —según Morin— que la ficción no es la realidad y que su realidad ficticia es una realidad imaginaria. Así, el cine traslada la imagen a lo imaginario: «Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos —y sus negativos los temores—, llevan y modelan la imagen para ordenar, según su lógica, los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, es decir, todas las ficciones» (Morin, 2011:23–ss). Por consiguiente, las imágenes manifiestan un mensaje latente,

que es el de los deseos y el de los temores.

Por su parte, Siegfried Kracauer, en *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán* (2015:13–14), defiende que la película de una nación refleja su mentalidad de una forma más directa que otros medios artísticos. Concretamente, considera que el público de Estados Unidos absorbe lo que Hollywood desea que reciba, pero, a la larga, sus deseos condicionan la naturaleza de los filmes americanos. Ahora bien, más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva —el imaginario colectivo, prefiero denominarlo— que, más o menos, corren por debajo de la dimensión consciente.

A partir de estas dos bases teóricas y dos metodológicas, junto con el concepto de imaginario social, este trabajo tiene como objetivos:

- 1º) Relacionar la crisis y el cine de terror.
- 2º) Comprobar la forma en la que *King Kong* se vincula con la crisis.

Con el ánimo de lograr estos objetivos, he dividido la presente investigación en dos partes dedicadas, respectivamente, a la crisis en el cine de terror y en *King Kong*. Ambos apartados se subdividen, a su vez, en diversos subapartados y están precedidos de una introducción que concluye con un epílogo final.

La crisis en el cine de terror

Como se va a poder comprobar, el concepto de crisis está muy conectado al cine de terror y, a mi juicio, es muy apropiado para un análisis sociológico. La palabra *Krisis* deriva del griego *krínein* que quiere decir «examinar», «decidir» (Thom, 1979:69). Sin embargo, la noción de crisis, al generalizarse en la actualidad, ha sufrido una especie de vaciamiento conceptual, puesto que si en su origen significaba, en efecto, «decisión», esto es, «el momento decisivo», hoy expresa indecisión o se relaciona con las incertidumbres (Morin, 1979:277).

En cualquier caso, podría ser definida la crisis como una turbulencia o perturbación importante del sistema social, originada por causas externas o internas (Thom, 1979:70–1), que es considerada más allá de su duración y extensión geográfica y que puede incluso hacer peligrar su propia existencia y sus mecanismos esenciales de reproducción (las normas, los valores, las tradiciones, los símbolos...). Ahora bien, también puede, en algunos casos, recomponerse, desechando lo nocivo e incorporando innovaciones que enderecen la situación. Por consiguiente, en el primer caso, la crisis lleva a la decadencia y posteriormente al colapso, mientras que en el segundo conduce a la recomposición más o menos eficaz y duradera (Beinstein, 2005). Por tanto, o bien la crisis degenerará en catástrofe o bien acabará por reabsorberse (Thom, 1979:69)

y es, por eso, que puede ser observada no solo como una simple modificación del equilibrio sino también como el paso de un orden a otro (Attali, 1979:165).

Y es que ella misma representa el cambio desde un estado considerado normal a otro evolutivo y transitorio (Thom, 1979:69). Así es, la crisis constituye un «momento de aceleración de las mutaciones en las condiciones de reproducción de las organizaciones sociales» (Attali, 1979:181), una etapa de transición, un espacio–tiempo intermedio entre la continuidad y la revolución o entre la permanencia y el cambio (Starn, 1979:12 y 28). Y esto es precisamente lo que hace que el estudio de las crisis sea fundamental para la Sociología, para un auténtico ejercicio de imaginación sociológica, por cuanto que el problema general que le compete tras la Historia debe ser entrelazado con el de la estructura social, o lo que es lo mismo, debe interrelacionar el orden y el cambio (Mills, 1999:65–66).

Pero, para precisar más desde el punto de vista sociológico, la crisis constituye una situación colectiva que se caracteriza por una serie de contradicciones y de rupturas y que está llena de conflictos, de tensiones y de desacuerdos (Freund, 1979:190). Además, puede o no contribuir al desarrollo social, como explica Saint–Simon —que ejerció una notable influencia en este asunto en A. Comte y en E. Durkheim—, para quien la evolución de la humanidad podría

analizarse como una sucesión que alterna «períodos» o «estados» «críticos» y «orgánicos». En la etapa crítica concluye toda comunión de pensamiento, de acción de conjunto y de coordinación y son abolidas las creencias. Asimismo, la incertidumbre de las relaciones generales se transmite a las relaciones privadas, viéndose perturbados, en consecuencia, los «intercambios de sentido» junto a los «intercambios económicos», los medios privilegiados de cohesión de los sistemas sociales. Así pues, la crisis social general puede ser analizada como un desmoronamiento de la legitimidad del sistema de valores (Béjin, 1979:114-115).

Ahora bien, si las crisis tienen un alcance social de primer nivel, esto no es un obstáculo para que posean, simultáneamente, un carácter eminentemente subjetivo, en la medida en que se encuentra en crisis todo sujeto que percibe su estado como una amenaza a su existencia. Es más, la crisis aparece, asimismo, como un factor básico del progreso biológico y, tal vez también, de todo avance (Thom, 1979:69 y 74).

Pues bien, en las épocas de situaciones traumáticas, de crisis generalizadas, y sobre todo de las económicas, florece el

cine de terror (Gubern, 1979:11), como evidencian la subida de las acciones de la industria cinematográfica con este género y el aumento considerable de su negocio (Peter, s.a.).¹ Ciertamente, las películas fantásticas reflejan espontáneamente actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva (Kracauer, 2015:40), en tanto que los ciclos de terror aparecen en períodos de tensión social, de manera que el género se convierte en un medio a través del cual pueden expresarse los miedos de esa etapa. Posiblemente esto se produce porque la perturbación de las normas culturales, tanto conceptuales como morales, provee un repertorio simbólico para esos tiempos transitorios en los que el orden cultural se ha hundido o se percibe en estado de descomposición. Y es que, a pesar de que el horror constituye una forma expresiva que busca su propia armonía interna, trata por naturaleza con lo inarmónico —lo monstruoso— o de la ruptura de la armonía en el mundo —la irrupción de lo horrible y/o fantástico— (Cueto, 2002:73).

Esto es así desde los inicios modernos del género, cuando aparece en el siglo XVIII, momento en el que explora las emociones particularmente violentas y que persigue la subjetividad como respuesta

¹ Un buen ejemplo de ello es el éxito apoteósico de la primera versión de *King Kong* y la inversión tan enorme de la misma, 750 000 dólares (Montagne, 2008:242), una cifra altísima para la época, y más en tiempos de crisis. En cualquier caso, dado que la compañía RKO recuperó y multiplicó esta ingente cantidad obteniendo pingües beneficios con el éxito mundial del film, queda clara la —anteriormente aludida— correspondencia existente entre la crisis productora de miedos y el éxito económico de las películas de horror.

a la razón y a la objetividad ilustrada. La novela de terror representa, por tanto, el aspecto subterráneo de la Ilustración, el retorno de lo que ésta ha reprimido. En consecuencia, desvelar lo oculto, lo que se esconde tras la normatividad, se convertirá en algo característico del género a lo largo de su historia, sin perjuicio de que, desde el siglo XVIII, haya ido evolucionado desde el sobresalto físico y cósmico de los inicios hacia la interioridad, el miedo realista y el psicológico posterior a la I Guerra Mundial (Carroll, 2005:24–437). En la década de los años treinta del siglo XX, aparecen los monstruos cinematográficos de esencia maligna y torturada como *Drácula*, de T. Browning; *El Doctor Frankenstein*, de James Whale; *La momia*, de Freund; *La parada de los monstruos*, de Tod Browning; y *King Kong*, de Merian C. Cooper y Schoedsack (García, 2012:71).

La crisis en *King Kong*

Si la crisis es característica del cine de terror, en general, lo es de un modo particular en los tres filmes norteamericanos más importantes (existen otras traslaciones secundarias, televisivas y japonesas) que narran el mito de King Kong. La primera versión, la que crea el mito, está dirigida por Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, la segunda por John Guillermin y, la tercera, por Peter Jackson.

El hilo argumental principal, que paso a relatar, es similar en los tres filmes, aunque el segundo difiere en algunos

aspectos significativos. Una actriz en paro debido a la crisis de 1929 (en la primera y tercera versión) es contratada por un director de cine que desea hacer una película en una isla remota. Con tal finalidad (en la de 1976, la segunda versión, el motivo del viaje es la búsqueda de petróleo; y la actriz aparece sola en un bote en medio del mar una vez iniciada la ruta marina), salen en barco desde Nueva York hacia la Isla de la Calavera. Allí se encuentran con un mundo prehistórico habitado por un gorila gigante, King Kong, y por una tribu que celebra extraños ritos para aplacar la furia de éste. Esta tribu rapta y entrega a la joven actriz al simio que se enamora de ella, lo que lo llevará a su perdición, pues será capturado por los tripulantes del barco, conducido a Nueva York y, una vez en la ciudad, mostrado como un espectáculo en un teatro. Sin embargo, el gorila conseguirá escapar y poner en peligro a toda la ciudad. La historia termina con King Kong subido encima del *Empire State Building* (en el primer y tercer filme; en el segundo se eleva sobre las *Torres Gemelas*) masacrado por aviones o helicópteros que, finalmente, acaban con él.

Tres crisis —económica, ecológica y de riesgo— o la Modernidad como crisis

Lo que propongo aquí es que la crisis sustenta estas tres adaptaciones —de 1933, de 1976 y de 2005—: la del *crack* de

1929, la primera; la del petróleo de 1973, la segunda; y, el atentado de las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001, la tercera. Por eso, como se va a poder comprobar a continuación, las tres interpretaciones están asociadas a distintas manifestaciones de la crisis. Así, en el primer caso su contenido se relaciona con la crisis económica, con la ecología en el segundo y con el riesgo y la seguridad en el tercero. En todo caso, es muy significativo que las tres versiones fueran producidas muy pocos años después de cada una de las respectivas crisis.

1

El *crack* del 29 fue propiciado por un conjunto de causas complejas de nivel internacional que sólo en parte fueron monetarias o, por lo menos, financieras. Y es que representó, ante todo, una falla del sistema económico en una etapa de tránsito desde una serie de instituciones y de formas sociales a otro bien distinto. Específicamente, lo que fracasaron en su gestión fueron tanto las fuerzas automáticas del mercado como los mecanismos de toma de decisiones. Así, una parte muy importante de las motivaciones de la duración y de la explicación de la profundidad de la depresión mundial, al parecer, radicó en la incapacidad de los británicos para continuar en su papel asegurador del sistema y en la mala disposición de Estados Unidos, por lo menos hasta 1936, para tomar el relevo. Esto quiere decir

que no estuvo nada claro, hasta 1931, que Gran Bretaña ya no podía seguir siendo el líder mundial, a la vez que Estados Unidos aún no había asumido su papel de potencia indiscutible. De este modo, puede decirse que la crisis del '29 se debe a una etapa internacional en transición —una de las características generales, como se ha visto, de las crisis— en la que el liderazgo está a punto de ser dejado por una potencia y recogido por otra y en la que, como consecuencia, el sistema mundial entra en una honda inestabilidad acompañada de la ausencia de un estabilizador (Kindleberger, 1985:22–352).

En cualquier caso, es cierto que la gran crisis económica mundial de 1929 rompe una fase de dos siglos de largo crecimiento (Le Roy, 1979:60) y que, después del *crack* de la bolsa de Nueva York, en octubre de 1929, el colapso de la producción industrial y la crisis financiera de 1931 llevaron a una depresión profunda de la agricultura y, más en general, de la producción industrial y su consiguiente desempleo masivo. A ello se suman los excedentes, la crisis de liquidez, la depreciación del cambio y, finalmente, la crisis bancaria y el colapso monetario, quienes produjeron la fatal mezcla (Kindleberger, 1985:95–125).

La habitual relación del cine de terror con un tiempo de crisis social tiene en *King Kong* de 1933, el ejemplo más prototípico (Latorre, 1982:6), pues —según escribe Román Gubern, en *Homenaje a King*

Kong (1974:20)—, esta primera versión se enraíza en la crisis de 1929. Puede decirse, por consiguiente, que el mito originado poco después del *crack* es el resultado de un trauma colectivo, histórico-social, político y económico de tal magnitud que no debe sorprender que convoque y reanime los fantasmas más arcaicos, al tiempo que los miedos de una sociedad inmersa en el desconcierto y la desesperación que, precisamente por eso, está siendo devorada por algo «monstruoso, ciclópeo y metafórico» (Díaz Maroto, 2005:16 y 60).

De ahí que King Kong sea un monstruo enorme, pues mide 14 o 15 metros de altura (Martin, 1972:60); además, su verticalidad lo jerarquiza, lo hace diferente e inalcanzable a los demás, aparte de repulsivo y temido. Pero, junto a esto, se presenta como un personaje de una soledad extrema, puesto que es un rey sin trono y sin compañera o esposa, que vive solitario los días y las largas noches de invierno y que es el último de una extirpe que se muere lentamente sin compañía (Montagne, 2008:243–247). No hay que olvidar, por lo demás, que King Kong es un ser liminar, intersticial, que problematiza la sociedad y la identidad, lo que consigue —al igual que los símbolos— mediante la fusión de categorías disjuntas. En efecto, es un gorila, un *Gorilla gorilla* (Gubern, 1974:7), pero camina en vertical y se enamora de la chica de la peli como los humanos. Al mismo tiempo —como se dice en el filme—, es un

dios y un rey, pero también un esclavo, un monstruo repulsivo al que se teme y un héroe que concita la simpatía: King Kong representa a los humanos y, a la vez, es un animal salvaje.

No extrañe que encarne al individuo solitario rechazado, al amante desgraciado, a la víctima propiciatoria de la sociedad degradada y que personifique las pesadillas del inconsciente colectivo (Fernández Valentí, 2008:65); mientras que el conjunto de la película invoca un estado regresivo de terror casi preternatural frente a una civilización que se siente fracasada. En este sentido, el trayecto a la isla de la Calavera representa un viaje al pasado, a un lugar en el que el tiempo estaba detenido (Cabo, 2006:17), en el que se manifiesta «Terror a la Historia» (Roche, 2013:134–ss) y en el que se simboliza la pureza primitiva de la infancia humana (Navarro, 2000:51; Navarro, 2006:36).

Ahora bien, sin lugar a dudas, la propia crisis se manifiesta, de una manera atroz, sobre todo en los primeros minutos en los que aparecen unas imágenes, de un «crudo realismo» y de cariz «casi documental» (Gubern, 1974:54), mediante los efectos de la depresión en los barrios más marginales de la ciudad de los rascacielos. Al respecto, es muy significativa la secuencia (Imagen 1) que se desarrolla en un barrio sórdido y brumoso de Nueva York en la que aparece una cola de mujeres que esperan pacientemente, algunas con la cabeza gacha como gesto de desolación y de humillación, para

recibir un plato de comida caliente en la *Woman's Home Mission*.

Estas imágenes, tan actuales, debieron quedar profundamente marcadas en la retina del espectador contemporáneo, sobre todo porque eran mujeres normales que no iban mal vestidas y pertenecientes a la clase media —a la burguesía o alta burguesía—, repentinamente sorprendida por la crisis. Además, seguramente las imágenes les hicieron recordar las colas reales de los desempleados para recibir gratis sopa, café y buñuelos. Ocurre que el destino ha golpeado la vida tan inesperadamente tanto a los personajes de ficción como a los espectadores, que incluso ha puesto en peligro su propia supervivencia y, en consecuencia, el miedo —latente en los rostros de esas mujeres que aparecen en la secuencia— ha aflorado tan imprevista e incontroladamente como la propia situación de crisis.

Resulta muy significativo, por otra parte, el hecho de que estas imágenes se muestren al principio de la película, pues ello está en la raíz de lo que acontecerá después y, por lo tanto, del argumento narrativo del filme. Son imágenes necesarias para revivir en los espectadores el miedo a la depresión y para que este temor pueda intensificarse y transformarse con la aparición, mediado el filme, de King Kong, un ser imaginario desconocido más terrorífico que cualquier asunto real. De este modo, la fuerza arrolladora de este último pánico hace superar e

incluso olvidar el anterior, que es lo que le ocurre, precisamente, a Ann Darrow, la protagonista femenina del filme, la actriz que ha experimentado en sus carnes el miedo a la depresión, al desempleo y al hambre y que sufrirá un pánico atroz cuando presencie la enorme figura de King Kong; entonces, en ese momento, este intenso sentimiento de angustia le aplacará y le hará olvidar el que sufrió en Nueva York: ¿no le ocurriría lo mismo a los espectadores?

Algo similar sucede con la contraposición entre las islas de Nueva York y de la Calavera, pues frente a la primera, que representa el entorno contemporáneo del progreso, la ciencia, la tecnología y la civilización (los humos de las chimeneas son blancos), la segunda simboliza el abandono de la realidad y el adentramiento en un mundo extraño, prehistórico e irreal, en un universo de fantasía, de sueños y de pesadillas (Díaz Maroto, 2005:46 y 54); en un escenario donde habita el animal y los humanos de color negro (por cierto, una segregación muy significativa, que se corresponde con la auténtica situación contemporánea, aunque no es el motivo de este trabajo).

Pero, a pesar de estas evidentes divergencias entre ambos mundos, la película también los conecta con una serie de correspondencias que, al final, relativizan esas diferencias. Así, en la vida cotidiana de los ciudadanos de la gran urbe, las implacables y competitivas luchas econó-

micas conducen a los *cracks* periódicos y «monstruosos» que reducen masas enteras a la miseria, al desempleo, al hambre y al terror. Y, en el remoto mundo de *Skull Island*, también el pueblo está esclavizado por otros horrores y monstruos (Martin, 1972:61). Por consiguiente, lo que sucede en el filme es que se yuxtaponen dos tipos de miedo similares: los producidos por el gigantismo de una sociedad que se tambalea, resquebrajada en sus cimientos más hondos, y los generados en una civilización extraña que cultiva el miedo al gigantismo de King Kong (Latorre, 1982:7).

En suma, puede considerarse la película como un viaje hacia los temores de unos personajes y de unos espectadores inmersos todos ellos en un ambiente de horror (Díaz Maroto, 2005:45 y 54), debido a la crisis. No sorprenda que, al ser proyectada la película por primera vez el 2 de marzo de 1933 en el *Radio City Music Hall* y en *R.K.O. Roxy* ante unos 10.000 espectadores, causara un extraordinario efecto en ellos, provocándoles una reacción unánime, pues quedaron a la vez aterrorizados y fascinados ante lo que habían visto (Martin, 1972:60; Navarro, 2000:51; Navarro, 2006:34).

2

La crisis petrolera de 1973 hizo entrar al mundo en recesión económica y, desde entonces, parece haber dejado atrás la «edad de oro» del planeta que supuso la 2ª posguerra mundial (Hobsbawn,

2001:29–ss) y haberse instalado en él la «Era de la Incertidumbre», una economía que pierde toda su seguridad (Galbraith, 1984:137 y 209). Y es que estuvo ligada, al menos parcialmente y en sus comienzos, a una escasez momentánea, artificial, de la oferta de petróleo (Le Roy, 1979:40), lo que unido a la crisis monetaria de 1971 hace que no se trate de una crisis de sobreproducción sino «mixta», esto es, de sobreproducción, principalmente industrial, y de subproducción, de escasez de materia prima energética (Beinstein, 2005). En todo caso, desde esa fecha, el mundo ha tomado paulatina conciencia de la escasez de las materias primas —entre ellas, de los hidrocarburos—, de los desastres naturales, de los problemas de la contaminación y de la desertificación, de la capa de ozono y del calentamiento global del planeta. Desde entonces, ya no estamos en un mundo opulento que ha dejado atrás la escasez (Slater, 1973:107) sino, por el contrario, en uno en el que de la abundancia se ha pasado al agotamiento de la Tierra (Nisbet, 1981:166; Galbraith, 1985:27–ss).

Así pues, a la incertidumbre económica le acompaña una incertidumbre ecológica, por lo que no es casual que —en esta versión— el barco que conducirá a los protagonistas al misterioso nuevo mundo sea, justamente, el *Petrox Explorer* (Imagen 2), nombre muy justificado para expresar que el origen del miedo se encuentra en la crisis del petróleo y que el paleontólogo Jack Prescott (Jeff

Bridges) luche por preservar la naturaleza de la isla. Pero lo cierto es que, cuando el barco llega a su destino, sus pasajeros pisan una isla que carece prácticamente de vegetación —metáfora de la desertificación— (Imagen 3) y, además, no se van a encontrar con el deseado oro negro sino con el enorme King Kong, una grandiosa obra de la naturaleza —tan negra como el petróleo— que, en la mente del ambicioso explorador, se convierte en una preciada mercancía con la que obtener los beneficios negados ante la falta del líquido elemento. Sin embargo, al igual que sucede en la anterior versión, con King Kong no solo se van a producir pingües beneficios sino que también va a desencadenar un miedo atroz que parece reemplazar al creado por la crisis energética.

3

En la versión de 2005, aparece una secuencia que reproduce el desempleo, la pobreza y el hambre producida por la depresión del '29. Así, se observan una cola de hombres bien vestidos —de clase media, nuevamente— para recoger alimentos, una zona urbana degradada en el margen de Nueva York con frágiles viviendas, casi chabolas, y una señora mayor dando algo de comer a un niño entre escombros y basuras. Sin embargo, las imágenes constituyen más una cita cultural que una revivencia del miedo a la crisis económica del '29, ya muy distanciada en la mente de los espectadores.

Más bien, entiendo que la crisis que está detrás de esta nueva interpretación del mito de King Kong es la producida por el atentado terrorista de las Torres Gemelas de Nueva York. En este sentido, es importante señalar que, en las dos anteriores versiones —especialmente la de 1976— en la batalla final entre el gorila y los aviones o los helicópteros, algunos pedazos de ellos, ardiendo, rozaban o golpeaban peligrosamente las paredes de los rascacielos anticipando lo que ocurriría finalmente en 2001 (la destrucción de las Torres Gemelas fue anticipada con lujo de detalles por Hollywood, en diversas ocasiones (Ordóñez, 2006:99)). Asimismo, en una elocuente imagen colgada en Internet (4) se observa a King Kong encima de las Torres Gemelas luchando contra los aviones y con una angustiada y desolada pregunta debajo: «*Where was Kingkong when we needed him?*» (¿Dónde estabas King Kong cuando te necesitábamos?).

Por lo tanto, la crisis actual que se infiere de esta versión ya no es tan solo económica o ecológica sino también de seguridad, pues pone de manifiesto el riesgo que supone construir edificios tan altos y fabricar armas y aviones tan peligrosos. Ahora se ha instalado la convicción de que las acciones del ser humano tienen consecuencias impredecibles y ha tomado forma la sociedad del riesgo y de la incertidumbre y, con ellas, se han desplegado nuevos miedos que vienen a sumarse a los tradicionales y cotidianos.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4

Por otro lado, la crisis parece constituir un compañero de viaje inseparable de la Modernidad, entendida ésta justamente como un tiempo de crisis. En efecto, la dinámica de los ciclos Kondratieff de aproximadamente cincuenta años (25 años de ascenso y 25 de descenso), a partir de la crisis del cambio de fase (1968–1974) se ha convertido, desde hace más de tres décadas, en «crisis Crónica» —con más de cincuenta años de antigüedad— (Beinstein, 2005). Además, la crisis parece consustancial a la propia modernización,

como nos sugiere la hipótesis principal de la Sociología del Riesgo que entiende que, cuanto más modernos somos, más peligrosa e incierta resulta la Modernidad y más se incrementa la probabilidad de que sucedan crisis, catástrofes y desastres (Gil-Calvo, 2003:11–23).

Los efectos de todo ello afectan, sobre todo —como ya se señaló—, a las «opulentas» sociedades occidentales y los miedos que generan atenazan fundamentalmente a las clases medias —la mayoría de los espectadores de los filmes,

la mayor parte de los protagonistas de los mismos— que las vertebran. En este sentido, el terror que crea en los espectadores King Kong o los daños que puedan sufrir los rascacielos están en relación directa, posiblemente, con su desproporcionado tamaño, para nada «mediano». Así, es lo que ocurre con el desmedido crecimiento vertical urbano, con las ciudades distópicas que empequeñecen sobremanera a sus habitantes o que los apilan o aíslan y, por consiguiente, los convierte en seres solitarios y deshumanizados (Sánchez-Navarro, 2002:276); en seres presos del terror y rodeados de lo monstruoso, evidenciando el miedo por todas partes. Y es que, aunque la ciudad sea fundamentalmente sinónimo de civilización, «la barbarie de sus habitantes está a pocos minutos». Esto quiere decir que, en cualquier momento, el orden urbano se desestabiliza y explota una desbandada general; que, aunque todo parezca tranquilo, de pronto, quizás por el pánico financiero, el orden social, que es ante todo político y económico, se rompe; que, de improviso, estalle el desorden y que los individuos se conviertan en una masa que sale despavorida (Pérez Álvarez, 2002:229 y 242–243). Lo sorprendente, sin embargo, es que ello ocurra incluso en la ciudad geométrica, abstracta, limpia y técnica, en la urbe maquinista y moderna que ofreció el sueño de una modernidad razonable y que no es sino más que un espejismo de aparente normalidad donde

«todo lo sólido se desvanece en el aire» (Berman, 1991).

En suma, las tres crisis sucesivas expuestas por las películas de King Kong —económica, ecológica y de seguridad— perviven hoy, juntas y de manera generalizada, en estos años del siglo XXI, lo que explica que los miedos que nos atenazan sean más intensos y múltiples aún que los existentes en el siglo XX. Además, la zozobra e inquietud que provoca el estado de crisis generalizado tiene como consecuencia las desagradables y perniciosas sensaciones de incertidumbre y de riesgo (Roche, 2012:148–ss).

Epílogo: de la sociedad industrial a la digital, de la Modernidad a la Posmodernidad

El viaje en barco representa, en las tres versiones, el camino desde el orden al caos, pero el retorno trae un huésped inesperado: la barbarie que se instala en el corazón de la civilización. Ese barco que se dirige hacia la isla de la Calavera, deja detrás —en la versión de 1933— el escenario de los imponentes rascacielos neoyorquinos que densamente pueblan la tierra y que en desigual altura se abren hacia el cielo. Además, el pequeño navío discurre por las aguas empujado por su motor y por la alta chimenea de vapor que, al igual que un puro fumado por un capitalista, llena orgulloso de humo la ciudad. Por eso, simboliza a una sociedad industrial que es impulsada por la

energía del vapor, del carbón y del acero que permite construir por primera vez en la historia altísimas torres. En efecto, nos hallamos en un país que ha inventado el modelo T de Ford y el sistema de planificación industrial fordista, que se mueve raudo y organizadamente movido por los pistones de la máquina de vapor del barco —como se observa en la tercera versión de King Kong— y la racionalidad sujeta a fines —la mercantilización—. Nueva York es la ciudad que, a pesar de la profunda crisis, constituye la capital económica de un país emergente que —como el barco—, con paso firme y veloz, desea huir de la crisis del 1929, soñar un futuro mejor y, sobre todo, convertirse en la gran potencia económica, cultural y armamentística del planeta. Por eso, vista en perspectiva, la adaptación de 1933 remite ciertamente al temor a la crisis, pero sobre todo al deseo de superarla, lo que la sociedad norteamericana realmente logró unas pocas décadas más tarde.

Eso es lo que se añoraba en 2005, justo en un momento de pérdida de confianza ante el ataque terrorista a las Torres Gemelas, con la recreación digital del dinamismo del Nueva York de las primeras décadas del siglo xx, como espléndidamente sugiere la secuencia de las calles llenas de vehículos y de personas trabajando que expresan una incansable energía creadora. Precisamente esa calle es cruzada velozmente por el director de cine (Jack Balck) que porta en sus

manos los rollos de la película que desea proteger, al fin y al cabo Estados Unidos encumbró el cine y lo convirtió en un fenómeno de masas, en una auténtica industria transformada en fábrica de sueños con los que reproducir el pasado y el presente y evidenciar, manifiesta o latentemente, las diferencias entre uno y otro tiempo. A este respecto, es muy llamativo que el mito de King Kong se haya creado filmicamente en 1933 y que las dos películas posteriores no hayan hecho más que recrearlo. Esto me lleva a pensar si, en el caso norteamericano, la verdadera y más profunda crisis no fue la de 1929 y las otras dos —la de 1973 y 2001— no hacen sino rememorar aquella.

En cualquier caso, en 2005, se siente muy cercano el atentado de las Torres Gemelas llevado a cabo por terroristas que han aprovechado la racionalidad tecnológica para producir el desastre. La modernísima sociedad digital y global transmite el acontecimiento al planeta entero, en el instante de su desarrollo, segundo a segundo y, una vez más, nos hace reflexionar sobre el hecho de que las acciones humanas traen consecuencias inesperadas; de que vivimos en una sociedad del riesgo y de la incertidumbre; en una civilización que no ha dejado de ser tan bárbara o que lo es más que las anteriores; y que no solo no ha podido aplacar los miedos contemporáneos sino que los ha intensificado y renovado al mismo tiempo que ha recreado viejos

temores. La prueba es que King Kong sigue vivo —está en camino una nueva versión— o, mejor, que su presencia es reclamada para que lo matemos una y otra vez a él y a lo que representa, es decir, al monstruo que todos llevamos dentro, el huésped inesperado del barco al que me he referido antes. Pero, ¿cuál es el verdadero rostro de la bestia que se esconde tras la imaginaria?

Aparentemente, vivimos en una sociedad altamente tecnificada en la que la racionalidad instrumental ha llegado a su máxima eclosión, a la abstracción suprema, a la evanescencia, a la digitalización y a la virtualización de la realidad (Roche, 2009:143–ss). Con ella, deseamos escapar de la crisis actual y de los miedos del presente; con ella hemos vuelto a sacrificar al monstruo, pero ¿terminando con la Bestia no se acaba también con la Belleza que le está inseparablemente unida?

Y todavía queda lo más aterrador,

¿que obtenemos los humanos tras la inmolación de King Kong, el singular representante de la naturaleza? Lo que resta son mujeres y hombres solitarios, desarraigados de la naturaleza y con miedo a la ciudad y a la historia, pues, una vez expulsados de la Historia y en un entorno de crisis y de miedos generalizados, les ocurre lo que al Adán y a la Eva del *Paraíso Perdido* de John Milton (1998:1667–1674) que, «Cogidos de la mano y con paso incierto y tardo, a través del Edén, emprenden su solitario camino».

En consecuencia, tras la crisis y los temores que genera, tras el ficticio horror fílmico que pretendía conjurar el real, no resta más que la soledad y la incertidumbre. Sin embargo, recordemos que la incertidumbre —como la crisis— también abre el camino de la libertad (Roche, 2012:157), de la posibilidad de construir un futuro ausente de crisis y una senda de renovación.

Referencias bibliográficas

- ATTALI, J. (1979). El orden por el ruido. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- BACHELARD, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- BEINSTEIN, J. (2005). El concepto de crisis a comienzos del siglo XXI. *Archivo Chile*, CEME (Centro de Estudios Miguel Enríquez).
- BÉJIN, A. (1979). Crisis de valores, crisis de medidas. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- BELTRÁN VILLALBA, M. (2016). *Dramaturgia y hermenéutica: para entender la realidad social*. Madrid: CIS.

- BERGUA, J.A.; Carretero, E.; Báez, J.M. y Pac, D. (2016). *Creatividad. Números e imaginarios*. Madrid: CIS.
- BERMAN, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- CABO, J.A. (2006). Comentarios a King Kong. *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, (49), 17.
- CARROLL, N. (2005). *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- CASTORIADIS, C. (2008). *El mundo fragmentado*. La Plata: Caronte ensayos.
- CUETO, R. (2002). Viaje (de ida y vuelta) al terror: El miedo como objeto de consumo. En Domínguez, V. (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp.43–88). Madrid: Biblioteca Nueva.
- DÍAZ MAROTO, C. (2005). *King Kong. El rey del cine*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- DURAND, G. (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. París: DUNOD.
- ——— (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. (2008). King Kong (1933). La octava maravilla del mundo. En Navarro, J.A. (Ed.), *King Kong. 75 años después* (pp. 35–72). Madrid: Valdemar.
- FRANCESCUTTI, P. (2012). La sociología frente al proyector (y detrás también). En Roche Cárcel, J.A. (Ed.), *La Sociología como una de las Bellas Artes* (pp. 225–246). Barcelona: Anthropos.
- FREUND, J. (1979). Observaciones sobre dos categorías de la dinámica polemógena. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- GALBRAITH, J.K. (1984). *La Era de la Incertidumbre*. Barcelona: Plaza & Janés.
- GARCÍA, C. (2012). Terror en la gran pantalla. *Crítica* enero–febrero, LIXII(977), 68–73.
- GIL-CALVO, E. (2003). *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber*. Madrid: Tecnos.

- — (1998). Sociología e iconología. *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (84), 23–43.
- GRONDIN, J. (2014). *A la escucha del sentido. Conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona: Herder.
- GUBERN, R. (1974). *Homenaje a King Kong*. Barcelona: Tusquets.
- — (1979). *Las raíces del miedo*. Barcelona: Cuadernos Ínfimos.
- — (2008). Sobre simios y mujeres. Los orígenes del mito. En Navarro, J.A. (Ed.), *King Kong. 75 años después* (pp. 11–34). Madrid: Valdemar.
- HOBSBAWM, E. (2001). *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- JUNG, C.G. (2015). *Arquetipos e imaginación colectiva*. Barcelona: Paidós.
- KINDLEBERGER, C.P. (1985). *La crisis económica, 1929–1939*. Barcelona: Crítica.
- KRACAUER, S. (2015). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- LATORRE, J.M. (1982). King Kong de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack. *Dirigido Por*, (92), 6–11.
- LE ROY LADURIE, E. (1979). La crisis y el historiador. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- MARTÍN, A. (1972). King Kong, un mito eterno. *Terror Fantastic*, II, 60–63. Barcelona: P. Yoldi.
- MILLS, C.W. (1999). *La imaginación sociológica*. Madrid: FCE.
- MILTON, J. (1998). *El Paraíso Perdido*. Madrid: Cátedra.
- MONTAGNE, A. (2008). King Kong 2005 vs. King Kong 1933. *CinémAction*, (126), 241–249.
- MORIN, E. (1979). Para una crisología. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- MORIN, E. (2011). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MUÑOZ, B. (2001). Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, (18, noviembre), 23–37.
- NAVARRO, A.J. (2000). Cult movie: King Kong. El gorila gigante que aterrizó al mundo. *Imágenes de Actualidad*, (194), 48–51.
- — (2006). King Kong y su descendencia. *Dirigido Por* (febrero), 34–37.

- NISBET, R. (1981). *Historia de la idea del progreso*. Barcelona: Gedisa.
- ORDÓÑEZ, L. (25 diciembre de 2006). La globalización del miedo. *Revista de Estudios Sociales*, 95–103. Bogotá.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M. (2002). Espacios y momentos del miedo en la ciudad. En Domínguez, V. (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 229–250). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PETER, M. (s.a). El cine catastrófico, mensaje de una catastrófica situación, o ¿de dónde viene King Kong? *Acontecimiento*, (94), 17–18.
- RICOEUR, P. (2008). *Hermenéutica y acción. De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROCHE CÁRCEL, J.A. (2009). *La Sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos.
- ——— (2012). Tiempo líquido y cultura de la incertidumbre. *International Review of Sociology*, 22(1), 137–163. Roma: Università La sapienza.
- ——— (2013). Del primer vagido al grito de King Kong. Crisis, miedos y evasión social. En Esteban Ortega, J. (Ed.), *El Imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* (pp. 127–176). Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2002). Modernos y peligrosos. Miedo, distopía y paranoia en el cine contemporáneo. En Domínguez, V. (Ed.), *Los dominios del miedo* (pp. 267–280). Madrid: Biblioteca Nueva.
- SORLIN, P. (1992). *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México. FCE.
- STARN, R. (1979). Metamorfosis de una noción. Los historiadores y la «crisis». En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- THOM, R. (1979). Crisis y catástrofe. En Starn, R. et al., *El Concepto de Crisis*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis.
- TURNER, V. (2008). *La selva de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- VAN DIJK, T.A. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- WEBER, M. (2006). *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza.

Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio

Lior Zylberman

CONICET/Centro de Estudios sobre Genocidio
– UNTREF/FADU, Universidad de Buenos Aires.

Resumen

Numerosos son los autores que en las últimas décadas han pensado el lugar del cine como testigo, cómo éste ha trabajado para visualizar violaciones a derechos humanos, masacres y genocidios, al mismo tiempo que funciona como evidencia y promotor de conocimiento. Ejemplo paradigmático ha sido el archivo de imágenes alrededor del Holocausto, que desde 1945 hasta nuestros días no ha cesado de emplearse, de auscultarlo y estudiarlo.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando el cine documental, el cine de lo real, desea aproximarse a hechos como estos y cuenta con escasa o nula cantidad de imágenes para construir su relato? ¿A qué estrategias puede recurrir?

La crisis de archivo lejos está de impedir la realización de obras sino que ha posibilitado y expandido las posibilidades creativas del cine documental a partir de estrategias que algunos autores han pensado bajo la idea de documental performativo.

Palabras clave:

cine documental,
performatividad, testimonio,
testigo.

En esa dirección, nos proponemos analizar los filmes *Vals con Bashir* (Ari Folman, 2008) y *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) con el objetivo de estudiar sus estrategias de representación, lo que nos permitirá poner en tensión la relación entre cine, testimonio y testigo.

Abstract

Absent images. Performative Documentary, witness and testimony

In recent decades, many authors have thought about the role of cinema as a witness; about how the cinema has worked to document human right violations, massacres and genocides, and at the same time, about how it has worked as a promoter of knowledge and evidence. The visual archive about the Holocaust has been a paradigmatic example, which has not ceased to be used and studied since 1945. But what happens when documentary cinema, the cinema of the real, wants to move closer to facts like these and has only a few or no images to present the story? What strategies can be used? The archive crisis is far from preventing the making of productions, instead, it has enabled and expanded the creative possibilities of documentary appealing to strategies that some authors have refer to as performative documentary. In this context, this article analyzes the films *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) and *The Missing Picture* (Rithy Panh, 2013) aiming to study their representation strategies; this will allow us to consider the relation between film, testimony and witness.

Keywords:

documentary cinema, performativity, testimony, witness.

Introducción

Al pensar las funciones o tendencias retóricas—estéticas del discurso del cine documental, Michael Renov señala,

entre otras, la de registrar, mostrar o preservar, y la de analizar o interrogar (Renov, 1993:22—ss.). Es a partir de estas funciones que podemos analizar cómo

fue utilizado el cine documental tanto para registrar como para analizar los crímenes perpetrados por los nazis y otros casos de genocidio, crímenes de Estado o violencia colectiva. Con las imágenes registradas por los Aliados, en el juicio de Núremberg se presentaron diversos documentales que actuaron como evidencia; a su vez, estas imágenes comenzaron a crear un archivo audiovisual que, hasta el día de hoy, es utilizado una y otra vez en diversas producciones audiovisuales. También en Ruanda, tan sólo para mencionar otro caso, el registro del asesinato en un bloqueo logrado por Nick Hughes fue empleado como prueba en el Tribunal Penal Internacional para Ruanda.¹ Las imágenes registradas por los Cascos Azules previo al genocidio como también las filmaciones hechas por los medios internacionales al culminar éste sirvieron para conformar un archivo audiovisual sobre Ruanda, lo cual permitió analizar lo sucedido y acusar a los perpetradores. Como señala Erik Barnouw, ante estas situaciones y debido a la voluntad de mostrar y analizar los crímenes, el documental puede actuar como «un fiscal acusador» (1996:155).

El cine documental también puede funcionar como vector de memoria (Rouso, 2002:9); es decir, darle inteligibilidad al pasado a partir de la articulación de imágenes y relatos. Si en

un primer momento las imágenes de los campos de concentración nazis fueron empleadas en pos de una pedagogía del horror (Sánchez-Biosca, 2006:141), muy pronto la estrategia discursiva en torno a éstas fue variando: del shock se abrió camino hacia la comprensión y el recuerdo del pasado. La película emblema de esta variación no es otra que *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955) pero también podemos mencionar *The Memory of Justice* (Marcel Ophüls, 1976); mientras la primera se abre a la reflexión en torno a los campos de concentración nazis y su continuidad en el presente, la segunda recoge testimonios con el objetivo de pensar persistencias entre la Segunda Guerra Mundial y la guerra de Vietnam. El «advenimiento del testigo» y la posterior consagración de «la era del testigo» (Wieviorka, 2006) tendrá su correlato en las pantalla del cine documental; si bien *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985) es el paradigma de este momento, un momento que se podría pensar que se ha extendido hasta nuestros días, a partir de la década de 1980 se vio complementado con los testimonios de militantes políticos y víctimas de las dictaduras latinoamericanas como también de otros crímenes de Estado: en esa dirección, *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) o *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) pueden ser pensadas como

¹ Al respecto, véase Hughes (2007).

dos producciones desprendidas de ese contexto. Esta tendencia, a su vez, se vio acrecentada a partir del «cine del yo», el cine en primera persona donde el testimonio no sólo es del otro sino también el del propio realizador—actor social.

Éstas y otras producciones son también síntoma de una preocupación mayor en los estudios sobre la imagen: la cuestión del testimonio y del testigo. Así, la pregunta que emerge es cómo las imágenes pueden volverse testigos; desde ya que la imagen *en sí* no es testigo de nada ya que cómo tal su sentido es exterior a ella. La tensión entre imagen y testigo, entonces, estaría dada a partir de qué estrategias discursivas y de comunicación una imagen puede volverse testigo. En nuestra contemporaneidad, las pantallas tienen la posibilidad de otorgar visibilidad, despertar emociones y generar conocimiento en torno las diferentes atrocidades y violaciones a los derechos humanos en cualquier punto del planeta. En esa dirección, antes de pensar el desconocimiento sobre determinada masacre o hecho, se podría pensar cómo sus imágenes circulan en la sociedad global. A pesar de la proliferación de discursos de desconfianza y de cuestionamiento en torno a la imagen, fotógrafos, documentalistas y artistas en general continúan produciendo obras con el objetivo de emplear la imagen como testimonio de los violentos hechos históricos y sus consecuencias, llevando a que uno de los

ejes más debatidos sea el de la relación entre evidencia y la referencialidad de la imagen. Si bien la tecnología actual permite crear y reproducir imágenes sin un referente original; muchos autores señalan que el problema de la imagen y testigo no se reduce exclusivamente a su ontología sino a su interpretación y uso (Guerin y Hallas, 2007).

El presente escrito se desprende de estas discusiones pero a partir de una consideración particular: ¿qué sucede cuando el cine documental, el cine de lo real, desea aproximarse a hechos como éstos y cuenta con escasa o nula cantidad de imágenes para construir su relato? ¿A qué estrategias puede recurrir? Si el testigo construye su relato a partir de «yo lo vi, yo he estado ahí» (Ricoeur, 1983), cómo puede la imagen atestiguar un hecho del cual no posee registro: ya no es la pregunta por el testigo y su acción de testimoniar sino en torno a la capacidad del archivo de ofrecer evidencia. Con todo, la crisis de archivo lejos está de impedir la realización de obras sino que ha posibilitado y expandido las posibilidades creativas del cine documental a partir de estrategias que algunos autores han pensado bajo la idea de documental performativo.

En esa dirección, nos proponemos analizar los filmes *Vals con Bashir* (*Vals im Bashir*, Ari Folman, 2008) y *La imagen perdida* (*L'imagemanquante*, Rithy Panh, 2013) con el objetivo de estudiar sus estrategias de representación, lo que

nos permitirá poner en tensión la relación entre cine, testimonio y testigo. No pretendemos agotar las discusiones en torno a estos filmes sino pensar las diversas estrategias empleadas por el cine documental contemporáneo para posicionarse como testigo, para ofrecer testimonio y, también, para construir una memoria sobre hechos de violencia en masa.

El documental performativo

En 1994, al poco tiempo de editar *La representación de la realidad*,² Bill Nichols propone agregar a sus ya clásicas modalidades documentales de representación el documental performativo, que en sucesivos escritos lo irá estructurando e integrando junto a las otras modalidades. De este modo, para Nichols el performativo es un modo documental que enfatiza el aspecto subjetivo o expresivo del propio realizador sobre el tema a tratar y que busca aumentar la capacidad de respuesta del espectador; asimismo, rechaza —o en todo caso desplaza— la noción de objetividad a favor de la evocación y el afecto (Nichols, 2010). Si bien existen elementos en común entre las modalidades de observación, participativa y performativa, cada una de ellas posee características particulares aunque no excluyentes; es decir, las modalidades pueden mezclarse y combinarse entre sí. Por su terminología el documental performativo parece

poseer su raíz en las ideas del filósofo del lenguaje J. L. Austin, pero Nichols no adopta esta perspectiva; para él, entonces, lo *performativo* de esta modalidad se apoya más en la idea de «actuación», una actuación que no estaría dada solamente por estar frente a la cámara sino, efectivamente, por participar en términos de actuación, de adopción de un personaje, siendo el objetivo final el de «traer una mayor implicación emocional a una situación o rol» (Nichols, 2010:203). Esta visión es la que le permite pensar bajo la misma modalidad documentales como *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997), *Les glaneurs et la glaneuse* (Agnès Varda, 2000), *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) o la ya mencionada *Vals con Bashir*.

Aunque la primacía de lo subjetivo por sobre lo objetivo resulta importante de destacar, y no lo dejaremos de lado en nuestro análisis, creemos que al concentrarse específicamente en la posición del realizador queda relegado el problema de la imagen en tanto tal —la referencialidad, por ejemplo— y los usos de ésta —el problema del archivo—. No es nuestro objetivo efectuar una crítica a la perspectiva de Nichols, pero para los documentales que deseamos analizar esta perspectiva nos resulta insuficiente. Por otro lado, el uso evidente de recursos de la ficción no lo hacen menos documental que los

² Recordemos que la edición original de *Representing Reality* es de 1991.

clásicos: desde Flaherty hasta nuestros días el cine documental ha recurrido a estrategias del cine de ficción sin perder por eso su característica de «representación de veracidad expresa». El cine documental, y el pacto que construye con su espectador, da por asumida la fiabilidad de las imágenes y los sonidos que se han empleado y, como señala Carl Plantinga:

Si más adelante, el público descubre que todo ha sido un engaño, tildará al realizador de incompetente y deshonesto o recalificará el documental como cinta propagandística o publicitaria ya que intencionadamente se ha simplificado, idealizado, distorsionado y fabricado una realidad. (2007:51-52)

Si los documentales realizados en base a animaciones pueden ser pensados como tales se debe a que todo documental no es solamente imágenes y sonidos que atestiguan acontecimientos sino que, además, articulan, de forma más o menos implícita, afirmaciones sobre el mundo; así, para consolidar el pacto documental, la otra parte del contrato presupone que todo lo que se afirme, insinúe o presente en cada filme posea una verdad del mundo real, es decir, una verdad—realidad extrafilmica.

Es por eso que, junto a Stella Bruzzi, encontramos otros sustentos teóricos

que nos permiten profundizar nuestro recorrido. Si bien ella también estudia la performance, la actuación del realizador, propone reparar en otros elementos; en esa dirección, Bruzzi retoma la idea de performatividad de Austin a partir de los diversos tipos de enunciados pensados por el inglés. El performativo no registra, constata o describe sino que «hace»: el acto de expresar la oración es realizar la acción³. De este modo, para Bruzzi el documental performativo crea significado en la interacción entre la actuación (*performance*) y la realidad (Bruzzi, 2006:186); es decir, no es sólo la participación del realizador en el documental sino que ésta realiza el evento en el mismo momento: al crear las imágenes —al no poseer un referente, una huella—, el realizador crea el evento desde la «pantalla en blanco». Por otro lado, esta modalidad parecería venir a socavar la búsqueda más convencional del documental, es decir la de representar lo real. Es por eso que una de las cuestiones fundamentales en este caso es la honestidad: cómo y desde qué perspectiva una voz construye y se coloca como autoridad veritativa. Así, las obras de Folman y Panh pueden ser pensadas como performativas y, por sobre todo, como documentales pese a ser animaciones.

Pero el análisis de Bruzzi en torno al cine documental contemporáneo nos

³ Austin ha ejemplificado sus posiciones en forma precisa: «Yo bautizo este barco» o «Sí, juro» resultan ser enunciados realizativos —tal como fuera traducido al español el concepto—. Véase Austin (1982:44-ss.).

señala otros elementos para pensar estas producciones. En la segunda edición de su libro *New Documentary*, Bruzzi (2006:43) da cuenta sobre las alteraciones del lugar del archivo en el cine documental desde la primera edición de su estudio en el año 2000. Para ella, el cambio más importante es el significativo aumento del uso de la reconstrucción dramática como complemento o, incluso, como reemplazo del material de archivo. Bruzzi señala también que las recreaciones han cambiado el modo en que somos «invitados a responder emocional e intelectualmente ante las imágenes en cuestión» (2006:44) pero también, en términos positivos, podemos ver una función liberadora: para los documentales históricos, sobre todo, la recreación permite ir más allá del archivo. En ocasiones, las imágenes de archivo resultan limitadas y no permiten ilustrar o brindar evidencia de lo que se desea narrar, esta limitación también se relaciona con el reciclado de imágenes, que ya han sido utilizadas en diversos documentales desprendiéndose así de su propia historia. Desde esta perspectiva podemos comprender cómo los dos documentales que a continuación analizaremos pueden volverse en testigo *a pesar* de no poseer imágenes del evento que desean testimoniar.

Entonces, pensar el documental contemporáneo con estas características, nos permite estudiar no sólo cómo diversas producciones pueden crear su propio ar-

chivo a partir de la ausencia de imágenes, sino también cómo éstos pueden construir y conformar una memoria —tanto personal como colectiva— sobre hechos de violencia masiva; en esa operación, también podemos vislumbrar de qué modo la imagen, las imágenes, pueden actuar de testigos y dar testimonio.

Vals con Bashir – imágenes del trauma

Una tormentosa noche, Ari Folman se encuentra con Boaz, un viejo amigo del ejército, quien le cuenta una pesadilla que lo hostiga noche tras noche desde hace años: una manada de veintiséis furiosos perros llega a su hogar en forma amenazante. El número de perros Boaz lo interpreta como los que mató al entrar a una aldea en el Líbano, en la guerra que Israel libraba contra aquel país, en 1982. El amigo le sugiere a Folman que le ayude, a lo cual Folman le responde que sólo es un director de cine, pero Boaz advierte que las películas pueden ser terapéuticas y le pregunta si no ha tenido *flashbacks* del Líbano a lo cual Folman le responde que no, que no recuerda nada de aquel episodio. Boaz se ofusca, cómo es que no recuerda Sabra y Shatila cuando estuvo a 100 metros de allí. Luego de despedirse bajo la lluvia, Folman maneja su auto, nos cuenta en *off* que el encuentro con Boaz tuvo lugar en 2006; esa noche, en el trayecto a su hogar, luego de 20 años, lo asalta un recuerdo de la guerra del

Líbano, de la masacre en el campo de Sabra y Shatila. Folman nos representa el sueño en tonos amarillos grisáceos, acompañados de una banda sonora que sugiere tristeza: en una noche iluminada por bengalas, unos cuerpos desnudos de soldados, incluido él de joven, se levantan en el mar, se visten y se adentran en Beirut, donde un grupo de mujeres corre a través de una estrecha calle, tomándose las cabezas y gritando en silencio. Ese recuerdo no es otra cosa que la emergencia de un recuerdo reprimido, una memoria reprimida que obtura el recuerdo del propio Folman como testigo, como *bystander* se podría decir, de la masacre de Sabra y Shatila. Pero para llegar a darle forma a ese recuerdo, de darle una imagen, Folman se irá entrevistando con diversas personas —un amigo psicólogo, compañeros que combatieron con él en el frente, un periodista que cubrió la guerra, una especialista en traumas— que le permitirán adentrarse en el laberinto de su propia memoria. Con su documental, Folman no sólo tratará de comprender cómo ésta opera, sino también cómo se construye la memoria colectiva para obtener, finalmente, un recuerdo vívido de su propia experiencia.

Vals con Bashir posee todas las características de un documental en primera persona, respondiendo claramente a una autobiografía, pero tiene una en particular que se destaca por sobre el resto: toda la película resulta ser una animación. Si

bien es una animación altamente estilizada, la misma abre una discusión en torno a la cuestión de la referencialidad tanto de la imagen como de ésta como evidencia. Comúnmente pensamos la imagen cinematográfica como índice; es decir, en su acepción peirciana, como el signo que se encuentra conectado con el objeto, el índice es su huella, el objeto ha estado ahí. En ese sentido, la fotografía primero y luego el cine son artes de la indicialidad, y es así que el documental ha construido su veracidad a partir del uso de imágenes como prueba. Tanto el filme de Folman —como el del Panh— obligan a pensar la referencialidad y la evidencia desde otra perspectiva si queremos comprender ambas obras como documentales performativos. En un contexto donde el empleo de imágenes digitales es cada vez más corriente (desde la creación de imágenes sintéticas hasta correcciones de color pasando por diversos efectos visuales), junto a Stephen Prince (1996) comprendemos que es la cuestión del realismo de las imágenes, antes que su ontología, la que debe ser revisada. Por un lado, encontramos las imágenes realistas referenciales que portan una homología indicial e icónica con sus referentes: se asemejan el referente, el cual, a su vez, se encuentra en una relación causal, existencial, con la imagen. Por otro lado, podemos pensar las imágenes realistas perceptuales (*perceptually realistic image*) como aquellas que se corresponden con

la experiencia audiovisual del espacio del espectador (Prince, 1996:32) y que los realizadores las crean en función de ello. Este último tipo de realismo va más allá del tipo de película que sea ya que nos lleva a preguntarnos sobre los vínculos que se crean entre la realidad representada en una determinada película y las coordenadas sociales de nuestro propio mundo, y ello, sugiere Prince, puede ser hecho tanto en filmes realistas como fantásticos.

La pregunta en torno a esta película no debería ser si es válido, «menos real», «menos verdadero», un documental realizado mediante dibujos animados sino cómo representa el mundo histórico la obra de Folman; es decir, qué estrategias discursivas elige, para qué y cómo las emplea. Ante todo sabemos que la historia que se presenta preexiste por fuera del filme; la guerra del Líbano como la masacre en cuestión es conocida por el espectador o bien éste puede informarse luego de ver la película. Lo mismo sucede con el propio Folman: en Israel es un reconocido director, y su participación en la contienda bélica también puede ser confirmada. Por otro lado, *Vals con Bashir* recurre a puestas en escena típicas del documental como la entrevista —incluso cómo son estas filmadas— y a los nombres de los entrevistados sobreimpresos. La animación, entonces, no está al servicio de la creación de un mundo de fantasía sino

para hallar un sentido al pasado: *Vals con Bashir* es un documental sobre la memoria y el trauma; y, en esa dirección, Folman expresa en imágenes lo que Judith Herman escribió: «el conflicto entre la voluntad de negar eventos horribles y la voluntad de proclamarlos en voz alta es la dialéctica central del trauma psicológico» (Herman, 1992:1). Ese pasado, reprimido y silenciado, atosigará a Folman a lo largo del documental como un molesto fantasma hasta poder darle cuerpo, hasta poder, finalmente, darle una imagen y proclamar el trauma en voz alta.

De alguna manera, *Vals con Bashir* expone el trauma del perpetrador (Morag, 2013), pero Folman más que un asesino fue un perpetrador pasivo o, en todo caso, un observador. Desde su posición, el filme denuncia no sólo la masacre de palestinos residentes en los campos de refugiados de Beirut por parte de la Falange Libanesa luego del asesinato de Bashir Gemayel sino la complicidad de las Fuerzas de Defensa de Israel por no evitar las matanzas. Una vez que comenzó a recordar, Folman inicia un camino para recuperar las piezas que faltan para poder obtener un recuerdo más completo. Así, al cierre del filme, no hay un final redentorio ni una «memoria feliz» en términos de Paul Ricoeur: el origen del trauma quedará expuesto para todos nosotros y, como un testigo⁴, el filme no sólo nos expone aquello que Folman presencié

4 Aquí usamos el término testigo en los diversos sentidos establecidos por la Real Academia Española: →

sino que nos hace observadores partícipes de la masacre gracias a la potencia estética del filme.

¿Por qué emplear dibujos animados? Ello le permite indagar a Folman una experiencia tan íntima que, quizá, de otro modo no hubiera llegado a generar el mismo vínculo emocional con el espectador. La animación le permite al realizador indagar sueños, pesadillas y alucinaciones tanto suyas como las de otros; de este modo, en cada entrevista, en cada encuentro con algún testigo o con algún experto, las imágenes darán lugar a recrear las narraciones iniciando *flashbacks* que permitirán comprender los estados de ánimo de los entrevistados, así como tejer la trama de la memoria. Al recurrir a una «foto-animación» (Morag, 2013:139),⁵ Folman se permite expandir los límites de la realidad, las leyes físicas y psicológicas creando imágenes que se aproximan a lo alucinante y a las pesadillas al mismo tiempo, todo ello sin perder la conexión con el mundo histórico.

De este modo, no hay nada de fantasía en el filme sino que imagería y reali-

dad se combinan para crear un vínculo emocional. Esta opción estética permite indagar el estado de ánimo subjetivo de Folman respecto a su pasado; así, la animación, junto a su banda musical, se encuentra teñida de una gran dosis de melancolía y tristeza como se aprecia, por ejemplo, en la secuencia del aeropuerto de Beirut o en la secuencia recurrente de la noche encendida por bengalas que, finalmente, conducirá a la masacre.

Vals con Bashir, entonces, no es otra cosa que una introspección que lleva adelante el propio Folman. Dijimos que usa la primera persona como estrategia de autoridad: desde la primera secuencia queda establecido que es Ari Folman, el propio director, quien será el protagonista del filme. A pesar de no ser una figura pública, el espectador tiene la opción, *a posteriori*, de comprobar el parecido físico entre la versión animada con el Folman de carne y hueso. Es decir, la autoridad, el pacto, se construye dentro del filme y puede convalidarse en forma extracine-matográfica. Asimismo, al irse del bar luego de haber visto a su amigo, Folman

como «persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de algo» y como «objeto que en el lugar marcado intercambian los corredores de un mismo equipo, para dar fe de que la sustitución ha sido correctamente ejecutada». Véase su definición en el sitio web de la RAE: <http://dle.rae.es/?id=ZfWvJyK> (consultado el 01/04/2016).

⁵ A primera vista, *Vals con Bashir* parece haber optado por la técnica de la rotoscopia; sin embargo, como exponen en uno de los documentales que acompañan al filme en su edición de DVD, no fue esa técnica la empleada sino que los dibujos fueron creados en forma digital a partir de filmaciones (tanto entrevistas como otras escenas) que sirvieron de modelo.

narra en *off* el planteo del filme; apela a su propia voz, a su yo, para establecer una relación entre película y espectador: el pacto autobiográfico queda asegurado por la conjunción de su voz, que da cuenta de su propia experiencia y que también resulta autorreferencial, y de su «cuerpo» en la pantalla. Finalmente, la película sólo avanzará con él como personaje central; es decir, al focalizar en él, el espectador sólo se enterará de las cosas al mismo tiempo que Folman. Así, la reconstrucción que efectúa sobre su pasado la hacemos nosotros al mismo tiempo, el trabajo de imaginación y de memoria se vuelve también una especie de trabajo detectivesco. El realizador se irá entrevistando con diferentes personas que, veinte años atrás, compartieron con Folman el frente de guerra. Mientras que él no recuerda nada, sus entrevistados sí; con ellos, con los recuerdos de los otros, él irá re-construyendo su propia memoria. Si bien la masacre está allí pero nadie se refiere a ella como tal, es cuando entrevista a Dror Harazi, un veterano de guerra, que se entera de los pormenores del hecho y que Folman finalmente adquiere un recuerdo claro. Sólo hacia el final del filme, tanto Folman como los espectadores descubren de qué fue testigo: el origen del trauma, y de su propio silencio, queda expuesto.

El recurso de la foto-animación también nos lleva a preguntarnos por el umbral de lo tolerable, por el umbral de lo visible. Si hubiera optado por imágenes de archivo próximas a las imágenes realistas referenciales para contar esta historia ¿hubiera el espectador soportado dichas imágenes? Al crear su propio archivo, al optar por imágenes realistas perceptuales el final adquiere su potencia: la situación que Folman observa como testigo de pronto se convierten en imágenes de video, en imágenes indiciales, y las mismas se asemejan a las mujeres corriendo y al niño muerto bajo los escombros del sueño-recuerdo de Folman. Esta irrupción de lo indicial se vuelve un *shock* para el espectador, y cobra un doble sentido en el marco del filme. Por un lado, reafirma que todo lo visto con anterioridad sucedió, que lo animado recién visto posee un fuerte asiento en la realidad: esas imágenes re-autorizan todo el metraje previo⁶. Por otro lado, si toda la película hubiera apelado a este tipo de imágenes, el efecto de *shock* no hubiera tenido lugar. Con esto, Folman mantiene imágenes intolerables como tal, no las banaliza, no nos permite que nos acostumbremos a ella. La opción por la animación también le permitió a Folman adentrarse al horror desde otra perspectiva, y esta pregunta, la pregunta

⁶ En la pista de comentario del DVD, Folman afirma que esas imágenes están al final para que ningún espectador saliera de la sala de cine pensando que vio una película de animación genial (*a cool animated movie*).

sobre cómo presentar el horror, recorre de alguna manera todo el metraje de *Vals con Bashir*; y esa misma pregunta tratará de responder Rithy Panh años después.

La imagen perdida – memoria en construcción

«En el medio de la vida, vuelve la infancia (...) busco mi infancia como una imagen perdida», esas son las primeras palabras que expresa Rithy Panh en *La imagen perdida*; su filme no tiene otro objetivo que intentar recuperar esa pérdida: su propia infancia. Pero la imagen perdida es una imagen múltiple: además de su niñez, es la imagen de su familia, de una cultura; la imagen perdida son también los rostros, la felicidad, la belleza, la posibilidad de hallar en una imagen una prueba, una evidencia, del genocidio camboyano; un genocidio en el cual el propio Panh sobrevivió pero no su familia.

Nacido en Phnom Penh, capital camboyana, en 1964, a los 11 años de edad, tuvo que abandonarla junto a su familia en la evacuación forzada de todas las ciudades para vivir en los campos agrarios de «rehabilitación», con la caída del régimen logró escapar a Tailandia para luego emigrar a Francia. Si bien allí estudió cine y desarrolló su carrera, toda su filmografía,

alternando ficción y documental, se ha centrado en torno al régimen de los Khmers Rouges. Desde *Site 2* (1989) hasta *La imagen perdida*, pasando por *Bophana, une tragédie cambodgienne* (1996) y *La Terre des âmes errantes* (1999) una y otra vez Panh ensayó diversas formas de representar los años del genocidio y sus secuelas. Su película más conocida quizá sea el documental *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) filme centrado en Tuol Sleng, la ex escuela que se volvió un centro de detención bajo el código S-21; en ella se calcula que unas 17 000 personas fueron torturadas y asesinadas. En ese filme Panh entrevistó tanto a sobrevivientes como a ex torturadores, incluso haciéndolos convivir nuevamente. Una virtual segunda parte llegó en 2011 con *Duch, le maître des forges de l'enfer*; aquí Panh nos presenta una extensa entrevista a Kaing Guek Eav, más conocido como Duch, quien fuera el director de dicha prisión⁷.

En todos los documentales previos, Panh opta por tomar testimonio u observar las acciones de los diversos actores sociales, manteniéndose siempre detrás de cámara. Se podría afirmar que, a pesar de la aspereza del tema, el realizador no coloca en juego su subjetividad, retrata experiencias, crea situaciones, pero no

⁷ La entrevista fue realizada en la cárcel en la que Duch esperaba su juicio. En 2010, Duch fue condenado por un Tribunal Internacional a 35 años de prisión por crímenes de lesa humanidad, su condena fue la primera en caer sobre un funcionario del régimen de Pol Pot, régimen que costó la vida de casi 1,7 millones de personas.

pone en juego su persona delante de la cámara. En *La imagen perdida*, efectúa un giro subjetivo particular pues la narración tiene a un yo como eje central: el propio Rithy Panh.

Ahora bien, lo sugerente es que el relato que escuchamos no es narrado por el propio Panh sino por Randal Douc, un actor; asimismo, el texto fue escrito por Christophe Bataille,⁸ ¿ello hace entonces menos autobiográfica a la película? Todo lo contrario, no hace sino evidenciar el pacto autobiográfico. A diferencia de la palabra escrita, donde la voz —tono, timbre, etc.— es imaginada por cada lector, en el cine esto resulta imposible. La voz, en tanto sonido, no es la que establece su autoridad; en ocasiones, la voz del realizador resulta inapropiada para acompañar un relato documental, ya sea por su propia sonoridad, su forma de expresarse, su fluidez al hablar, etc. Por lo tanto, en el documental en primera persona la voz no se designa a la fuente que emite el sonido, sino a cómo ésta se posiciona en tanto discurso y a su enunciación. ¿Por qué apela Panh a esa forma? Porque lo que nos contará resulta tan íntimo y perturbador que sólo puede ser contado de ese modo, y será esa modalidad la que también permita aceptar la propuesta estética del documental. En esa dirección, esa voz, enmascarada como

la de Panh, resulta ser también el «sujeto del recuerdo»; es decir, es esa voz la que afirma el «yo recuerdo». Lo que Panh recordará no sólo será la explotación vivida bajo el régimen de Pol Pot, no sólo será el hambre y la inanición; recordará cómo, a los 13 años, y en pocas semanas, perdió a toda su familia: el cuñado, ejecutado; el padre, decidió dejar de alimentarse, la madre se dejó morir en el hospital luego de fallecer una de las hijas y hermana de Panh; también fallecieron, en condiciones similares, sus sobrinos.

Las primeras imágenes, luego de los títulos iniciales, es el mar, la cámara se sumerge y sale a superficie nuevamente. El agua nos sugiere nacimiento, tiempo, vida, transformaciones, todo sale del mar y todo vuelve a él (no es casual que hacia el final del documental las imágenes del mar vuelvan a aparecer). También es su infancia que en el medio de la vida retorna «como un agua dulce y amarga». Panh ha conocido tiempos turbulentos y ahora, a los 50 años, busca su infancia o quizá, como sugiere, es ella quien lo reclama. La película se erige, así, como una búsqueda de su infancia, que es una imagen perdida; para ello hará sus propios hombres con agua y tierra. De la tierra, entonces, surgen las figuras con las que intentará re-construir sus recuerdos: a partir de muñecos de arcilla y maquetas.

8 Bataille, escritor de profesión, fue quien colaboró con Panh en la redacción de sus memorias *La eliminación*. De hecho, este filme, se basa en parte en dicho libro.

El director es sincero con nosotros, nos advierte que no necesitamos mucho, sólo necesita que le creamos. Nos pide colaboración, nos pide que le creamos que todo lo que nos va a contar fue real: nos manifiesta así el pacto autobiográfico. A su vez, en esa misma operación, Panh nos introduce en un realismo perceptual antes que referencial, y para tal fin emplea una técnica de animación particular: en un pequeño set—caja —que en los créditos finales veremos cómo fue filmada la película— se construyen los escenarios y las figuras de arcillas son acomodadas en ese sitio. El movimiento no se efectúa al interior del cuadro sino a través de la cámara y del montaje. Con todo, a pesar de cierta estética naif, que a su vez es la mirada infantil, una mirada perdida, las figuras y estos pequeños sets crean un efecto de realidad particular: antes que monigotes, el mundo diegético que Panh crea posee una gran atención al detalle, tanto de las propias figura de arcilla como de los escenarios y, sobre todo, de las propias situaciones que se re—crean.

Si las imágenes están ausentes, están perdidas, el trabajo de memoria de Panh es un esfuerzo por reconstruir los días en el campo de trabajo y rehabilitación a la vez que denuncia el funcionamiento del régimen Khmer Rouge. Panh reconoce que su testimonio parte de una necesidad: «hablar nos consuela, nos ayuda a comprender» afirma en la narración. Y si las imágenes que busca hubieran sido

registradas a través de un medio técnico, es decir cine o fotografía, reproducirlas hubiera sido intolerable. Con una estrategia similar a la de Folman, al apelar a otro modo de representación, Panh vuelve tolerable lo que de otro modo hubiera sido intolerable. Como señalara Jacques Rancière, «lo intolerable es una cuestión del dispositivo de visibilidad», así, como hiciera en *S21*, en *La imagen perdida* también lleva adelante la misma estrategia; al decir del francés: «toda la estrategia del filme consiste en redistribuir lo intolerable, en jugar sobre sus diversas representaciones» (Rancière, 2010:101). Para anclar en la realidad su modo de recordar, Panh también emplea registros de archivo que, en ocasiones, van en paralelo al relato —el cual desmiente a las imágenes, señalándolas como registro propagandístico— y en otras las superpone con sus figuras de arcilla, creando, a partir de esta combinación—superposición, su propio archivo visual—histórico.

Hay también otras instancias de intervención de «la mano» del realizador: por ejemplo, cuando rememora a unos niños con los que dormía en la misma casilla y que, finalmente, murieron. Sin embargo, incluso así las figuras de arcilla resultan intolerables y Pahn interviene: «No quiero ver más esta imagen de hambre, de sufrimiento», dice; una mano, su mano, ingresa a cuadro, y las cubre con una gasa. Pese a ello, la gasa se funde hacia una fotografía y nos la enseña: fo-

tografía que quizá sea una fotografía de los tres niños... Como la *Vals con Bashir*, *La imagen perdida* exuda melancolía y tristeza, la banda sonora, omnipresente como la narración, lejos está de emplear los coloridos sonidos de la música camboyana; si bien suenan instrumentos típicos, éstos emiten notas sostenidas, graves, a un ritmo lento.

A pesar de no ser su voz en tanto sonido, la que escuchamos es su voz que se expresa como una «voz de la conciencia» (Dolar, 2007). El tono elegido, el volumen en que se manifiesta, tranquilo e íntimo, se asemeja a una plegaria y también a una confesión. En esa dirección, Panh comparte con Folman la cualidad de emplear al cine documental como una «terapia de auto análisis»; así Michael Renov (2004) se ha referido a las posibilidades del cine documental como «tecno análisis», como herramienta de indagación de sí. Con su película Panh siente que su esfuerzo no es en vano, en tanto que llevar adelante su trabajo de memoria, darnos su testimonio, le permite afirmar, finalmente, que «esas imágenes no están perdidas, están en mí». El mar vuelve como última imagen, la cámara se zambulle y retorna a la superficie: Panh ha vuelto a nacer, en esta oportunidad poseyendo sus recuerdos.

A modo de cierre

¿Cómo ofrecer un testimonio audiovisual ante la ausencia de imágenes? ¿Cómo

puede la imagen volverse testigo a pesar de su falta? Los documentales de Folman y Panh resultan ser sugerentes producciones que, al adoptar tanto una modalidad en primera persona como performativa, les permite a ambos directores re-crear el evento, el testimonio, en la propia creación de las imágenes. De este modo, tampoco hay manipulación o resignificación del archivo sino que, al darse ellos mismos las imágenes de sus memorias, éste es creado a partir de cada imagen.

La operación que hacen ambos realizadores posee así dos momentos: primero, transforman sus memorias en imágenes; luego, nos ofrecen las imágenes de sus memorias, y a pesar de alejarse del realismo referencial, estos documentales no pierden su poder de aseveración sino todo lo contrario, lo refuerzan, expanden los límites del propio cine documental. Con ambas producciones, el espectador también se vuelve testigo de dos hechos de violencia colectiva singulares: la masacre de Sabra y Shatila y del de genocidio en Camboya. Por otro lado, el empleo de la animación nos lleva a otro nivel de los «soportable» de las imágenes: ¿qué hacer ante tanto horror?, ¿cómo mirarlo?

Ambos filmes son animaciones y sin embargo, junto a Georges Didi-Huberman (2012:42), podemos también sugerir que éstas no sólo desean tomar posición sino también podemos pensarlas como imágenes ardientes: porque son «imágenes que arden con lo real», se acercaron

demasiado a la violencia, arden por la intencionalidad que las estructuran, por la urgencia que manifiestan, arden por el incendio del que escaparon y pudieron renacer, arden por su audacia, por su dolor y por su memoria; arden, finalmente, porque hoy son capaces de crear un archivo y de ofrecer testimonio.

Referencias bibliográficas

- AUSTIN, J.L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BARNOUW, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- BRUZZI, S. (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2012). *Arde la imagen*. México: Serieive.
- DOLAR, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.
- GUERIN, F.; HALLAS, R. (2007). *The Image and The Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London y New York: Wallflower.
- HERMAN, J. (1992). *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books.
- HUGHES, N. (2007). Exhibit 467: Genocide Through a Camera Lens. En Thompson, A. (Ed.), *The Media and the Rwanda Genocide*. London: Pluto Press.
- MORAG, R. (2013). *Waltzing with Bashir. Perpetrator Trauma and Cinema*, London: I. B. Tauris.
- NICHOLS, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- PLANTINGA, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, 57.
- PRINCE, S. (1996). True Lies: Perceptual Realism, Digital Images, and Film Theory. *Film Quarterly*, 49(3).
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RENOV, M. (1993). Toward a Poetics of Documentary. En Renov, M. (Ed.), *Theorizing Documentary*. New York: Routledge.
- ——— (2004). *The Subject of Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- RICOEUR, P. (1983). *Texto, testimonio y narración*. Santiago: Andrés Bello.
- ROUSSO, H. (2002). *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- WIEVIORKA, A. (2006). *The Era of Witness*. Ithaca: Cornell University Press.

Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje

Ximena Triquell

Universidad Nacional de Córdoba – CONICET.

Resumen

El título de este trabajo remite a la frase de Mijaíl Bajtin: «Los enunciados y sus tipos, es decir, los géneros discursivos, son correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua» (Bajtin, 1952–1953:251). Resulta evidente que Bajtin en esta frase se está refiriendo a géneros en un sentido muy diferente que el que éste término adquiere en relación a la producción cinematográfica. No obstante, creemos que en ella puede encontrarse una hipótesis interesante para abordar la compleja relación entre el cine y la sociedad en que éste es producido y consumido. En efecto, recordemos que la preocupación fundamental de Bajtin está dada por el estudio del «enunciado», esto es la lengua, no como sistema abstracto sino en sus usos concretos. En este marco, la noción de género sirve a este autor para superar la distinción tajante entre sistema (lengua) y uso individual (habla). Entre ambas, los géneros, en tanto

Palabras clave:

géneros cinematográficos,
cine y sociedad, Bajtin.

«tipos relativamente fijos de enunciados», regulan nuestros intercambios lingüísticos, desde los más simples, como el saludo (a los que llama géneros primarios) hasta los más complejos como una novela (a los que llama secundarios o ideológicos). De allí que Bajtin considere que «el género es una entidad más sociohistórica que formal» y que por lo tanto «las transformaciones del género deben ser puestas en relación con los cambios sociales». Para Todorov, la posición privilegiada del concepto de género dentro del pensamiento bajtiniano se sostiene precisamente en esta función mediadora entre «la historia de la sociedad y la historia de la lengua» (Todorov, 1991:165–ss). En este trabajo nos interesa recuperar esta noción para pensar los géneros cinematográficos como mediadores entre las formas cinematográficas y la historia de la sociedad en las que éstas son producidas.

Abstract

Film Genres, between the History of Society and the History of a Language

The title of this work refers to Mijail Bakhtin's claim: «Utterance and their types, that is, speech genres, are the drive belts between the history of society and the history of language» (Bakhtin, 1952–1953:251). It is clear that in this sentence Bakhtin is referring to genres in a very different sense than the one this term acquires in relation to film production. However, we can find there an interesting hypothesis to address the complex relation between cinema and the society in which it is produced and consumed.

Indeed, let us remember that Bakhtin's main concern is the study of «utterances», that is of *langue*, not as an abstract system but in its specific uses. In this context, the notion of gender allows Bakhtin to overcome the distinction between system (*langue*) and single use (speech). In between both of these concepts, genres,

Keywords:

cinematographic genres,
cinema & society, Bakhtin.

as «*relatively stable types of utterances*», regulate our linguistic exchanges, from the simplest ones, like greetings (which Bakhtin refers to as primary genres) to the most complex ones such as novels (secondary or ideological genres). Bakhtin considers that «gender is a social, rather than formal, entity» and therefore «the transformations of genre should be related to social changes». For Todorov, the privileged position of the concept of genre in Bakhtin's line of thinking lies precisely in this mediating function between «the history of society and the history of language» (Todorov, 1991:165-ss).

In this work we intend to recover this notion of genre to analyze film genres as mediators between cinematographic forms and the history of the society in which they are produced.

Los géneros cinematográficos

Stephen Neale, en su artículo «Questions of genre» (1990), refiere, entre otros, al catálogo publicado por la distribuidora Biograph en 1902, recuperado por Keale Niver en una edición facsimilar de 1971. En este inventario temprano puede leerse la siguiente clasificación de filmes para la venta: *Comedia, Vistas de deportes y pasatiempos, Vistas militares, Vistas de trenes, Vistas escénicas, Vistas de personajes notables, Vistas Misceláneas, Películas de trucos, Vistas marinas, Películas de niños, Vistas de bomberos y patrulleros, Vistas de las Exposiciones Panamericanas, Vistas de Vaudeville y Películas de desfiles* (Niver, 1971, citado en Neale, 1990, mi traducción). Si bien el interés de Neale al

recuperar estos catálogos es señalar cómo las categorías genéricas han ido variando a lo largo del tiempo, también podrían utilizarse para testimoniar lo contrario, esto es, cómo desde su origen, la industria del cine ha recurrido a etiquetas para clasificar la oferta y la demanda bajo la forma de géneros. De allí que Rick Altman afirme que:

No podemos hablar de género si este no ha sido definido por la industria y reconocido por el público, puesto que los géneros cinematográficos, por esencia, no son categorías de origen científico o el producto de una construcción teórica: es la industria quien los certifica y el público quien los comparte. (2000:37)

La temprana dependencia de la industria y su carácter de evidencia entre espectadores y críticos lleva a David Bordwell a ir aún más lejos y proponer que «la mejor forma de identificar un género es reconocer como lo hacen los cineastas y el público (...) de forma intuitiva, un tipo de película de otro» (Bordwell y Thompson, 1995:82). Pero esta formulación, a la vez que dictamina la esterilidad de toda reflexión teórica sobre los géneros, ignora las numerosas desavenencias que a menudo se dan entre los críticos y entre estos y los espectadores a la hora de definir el género de un filme.

A esto se agrega que, apenas se comienza a indagar en las categorías fijadas por la industria, surgen nuevos problemas. En primer lugar, los criterios que se utilizan para definir a los géneros resultan diferentes en cada caso. A modo de ejemplo: para la definición del *western* se recurre fundamentalmente a un criterio espacio-temporal (el oeste americano entre 1840 y 1900), para las películas de *gangsters* se apela a un criterio actoral (personajes protagónicos que responden a este rol temático), la definición del musical descansa en una distinción formal (la incorporación de escenas musicales a la trama), los filmes de acción se definen por el dinamismo de su estructura narrativa, las películas de horror o de suspenso remiten explícitamente a cierta reacción que se pretende obtener en la audiencia, etc.

En segundo lugar, el afán de sistematización requerido por la necesidad de clasificar la oferta en función de la demanda (en las carteleras de cine o las etiquetas en videoclubs, o incluso por parte de la crítica no especializada) acentúa la rigidez de las definiciones genéricas las que aparecen entonces como entidades fijas, ahistóricas, inalterables. Es evidente que, así conceptualizadas, estas fórmulas permiten definir un grupo sumamente limitado de películas, compuesto sólo por aquellas que se ajustan estrictamente a tales reglas y que constituirían el núcleo duro de los llamados «filmes de géneros».

A pesar de estos problemas y salvo algunas excepciones, la teoría cinematográfica ha aceptado las clases heredadas por la industria y se ha concentrando en su análisis, ya sea del fenómeno en general o de la consolidación y evolución de algunos géneros en particular. En principio, estas aproximaciones parecen encuadrarse en dos líneas: La primera maneja un concepto más cercano a lo textual del «género cinematográfico» como un set de convenciones (en temas, acciones, personajes, escenarios, etc.) que pueden estudiarse y abordarse con cierta sistematicidad. La segunda pone el acento sobre el contexto más que sobre los textos fílmicos en sí, y desde allí propone al género como el espacio de negociación entre el sistema de producción y el público al que destina sus productos. En este caso, ya no se trataría, o al menos no sólo,

de ciertas características formales y por lo tanto sistematizables de los filmes, sino de ciertas funciones atribuidas socialmente a un grupo de estos sobre bases intuitivas como señala Bordwell.¹

Entre ambas definiciones, nos interesa proponer que la noción de género cinematográfico funciona precisamente en ese límite, como nexo que articula lo textual —las características formales que permitirían considerar una película en relación con un género particular— con lo social —las condiciones de producción y recepción de un filme—, pero para hacerlo es necesario revisar ambas presuposiciones: los géneros no dependen exclusivamente de características formales pero tampoco es la industria la que los establece —aunque sí sea a menudo quien los nombre y se beneficie de su potencialidad clasificatoria.

Finalmente, la relación de un texto (en nuestro caso, un filme) y un género

particular no puede proponerse en términos de mera inclusión o exclusión, como suele ser abordado por la crítica no especializada, ya que la regla que fija el género establece al mismo tiempo los principios de su transgresión. Todorov, para quien «los géneros [literarios] proceden, como cualquier acto de lenguaje, de la codificación de propiedades discursivas» (1988:10) refiere este principio a través de una cita extraída de *El libro por venir* de Maurice Blanchot:

Todo ocurriría, por tanto, como si en la literatura novelesca, y quizás en toda literatura, nunca pudiéramos reconocer la regla nada más que por la excepción que la deroga: la regla o más exactamente el centro del cual la obra estable es la afirmación inestable, la manifestación ya destructora, la presencia momentánea y al punto negativa. (*El libro por venir*, citado en Todorov 1988:3)

1. Podemos referir este planteo al realizado por Greimás y Courtés cuando contraponen el género como una clase de discurso cuya distinción descansa sobre parámetros sociolectales —comparable a nuestra segunda opción— y el género como un tipo de discurso reconocible a partir de propiedades formales —nuestra primera definición—. Cfr.: «Con el término género designamos una clase de discurso, identificable merced a criterios de naturaleza sociolectal. Estos pueden provenir de una clasificación implícita que descansa —en las sociedades de tradición oral— en una categorización particular del mundo, ya de una «teoría de los géneros» que, para muchas sociedades, se presenta en forma de una taxonomía explícita, de carácter no científico. Dicha teoría, que resulta de un relativismo cultural evidente y se basa en postulados ideológicos implícitos, no tiene nada que ver con una tipología de los discursos que trata de constituirse a partir del reconocimiento de sus propiedades formales específicas. El estudio de la teoría de los géneros, característica de una cultura (o de un área cultural) dada, no tiene interés sino en la medida en que permite poner en evidencia la axiología subyacente a la clasificación; se la puede comparar a la descripción de otras etno- o sociotaxonomías». (Greimas y Courtés 1982: 197).

Esta imposibilidad de una fijación permanente de los géneros es también señalada por Jacques Derrida, quien propone por ello la relación entre un texto y determinado género como «una suerte de participación sin pertenencia» esto es, un participar («tomar parte en») más que un ser «parte de» (Derrida 1979:206). En palabras de Derrida:

Ley del Género (...) es precisamente un principio de contaminación, una ley de la impureza, una economía parasitaria. En el código de la teoría de conjuntos, si puedo remitirme a ella al menos figurativamente, se hablaría de una suerte de participación sin pertenencia —un tomar «parte en» sin ser «parte de», sin ser un miembro del conjunto. (1979:206, mi traducción)

Esta última observación de Derrida, formulada originalmente en relación a los géneros literarios, resulta particularmente útil para el caso de los géneros cinematográficos, dado que entre estos se establecen permanentemente nuevos cruces y combinaciones (subgéneros, entregéneros o diagéneros).² A modo de ejemplo, películas como las que componen la saga de *Las guerra de las galaxias* (George Lucas y otros) participan de los géneros de la ciencia ficción y de fantasía,

esto es, poseen características atribuidas a ambos, del mismo modo que *Bailarina en la oscuridad* (Lars von Triers, 2000) combina, de manera más dramática, elementos reconocibles como pertenecientes a la comedia musical y al drama. Lejos de constituir una excepción estos cruces son habituales y sólo un excesivo afán clasificatorio nos impide percibirlo.

Hablamos así de filmes que «participan» de uno o varios géneros y no que «pertenecen» a estos. Con este giro pretendemos señalar que la atribución de un filme a determinados géneros —o más bien su participación en varios de estos— es una operación compleja. No obstante, no radica aquí nuestro principal interés en el tema sino en explorar los mecanismos por los cuáles los géneros se constituyen como tales, esto es, la manera en que un conjunto de operaciones textuales se estabilizan —al menos mínimamente— como para definir un espacio de participación como es el de determinado género y la relación que tales construcciones guardan con el espacio social en el que se originan.

Géneros discursivos y géneros cinematográficos

Pensando en los usos del lenguaje, Medvedev y Bajtin enunciaban, en 1928, que

² Jorge Marín propone hablar de diagénero para referirse a la unión de dos géneros predominantes (mayores), los que pueden compartir aspectos básicos de uno y otro.

el estudio de la literatura debía «partir precisamente del género» esto es de las formas «relativamente estables» de la lengua en su uso cotidiano y/o artístico. Esta centralidad de la noción de «género» en el pensamiento bajtiniano se enmarca en su preocupación por el estudio del «enunciado», esto es la lengua, no como sistema abstracto —acusando a Saussure de construir precisamente un «objetivismo abstracto»³ sino en sus usos concretos. En el marco de una teoría del enunciado como esta, la noción de género discursivo le sirve a Bajtin para superar la distinción tajante entre sistema (lengua) y uso individual (habla): «Todo enunciado particular es seguramente individual, pero cada esfera de uso del lenguaje elabora sus “tipos relativamente estables” de enunciados, y es lo que llamamos *géneros discursivos*» (Bajtin 1982:248).

A estos géneros de la lengua oral o escrita, que encuentran su raíz en el uso cotidiano de la lengua, Bajtin los denomina «géneros primarios»: el saludo, la invitación, la anécdota, la carta, son todos géneros primarios que surgen en distintas esferas de la actividad humana. Sobre éstos se construyen los géneros secundarios (entre ellos, los diferentes géneros literarios). A diferencia de los primeros, estos ya no dependen de la situación concreta que da origen a los

anteriores sino que son reabsorbidos en formas más complejas en el ámbito artístico, periodístico, político, judicial, etc. En esta formulación, la noción de género no sólo refiere a una categoría estética sino que da cuenta de diversas formas de funcionamiento del lenguaje en la esfera de lo social.

Las distintas esferas de la vida social generan sus propios géneros discursivos. Por este motivo, Todorov agrega, parafraseando a Bajtin, que «el género es una entidad más sociohistórica que formal y que las transformaciones del género deben ser puestas en relación con los cambios sociales»; es más, los géneros constituyen esa instancia mediadora entre «la historia de la sociedad y la historia de la lengua» (1991:165–166).

¿No puede acaso decirse lo mismo de los géneros cinematográficos? No podemos acaso pensar que, en ciertos momentos históricos, la aparición, recuperación o transformación de un género cinematográfico se relaciona (en formas y grados que quedarán por analizar) con ciertas transformaciones sociales? En este artículo quisiera proponer que, también en el marco del lenguaje audiovisual, los géneros median entre un sistema (un lenguaje, con las diferencias que Metz ya señalara respecto de la lengua⁴) y los usos individuales que cada filme hace de estos.

³ Ver Voloshinov: *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, publicado originalmente en ruso en 1929.

⁴ Ver Metz: «El cine: lengua o lenguaje» publicado originalmente en *Comunicaciones* n° 4, 1964.

Géneros audiovisuales primarios y secundarios

Cuando en la década del sesenta Metz se preguntaba si el cine constituía una lengua o un lenguaje, el desarrollo del medio audiovisual pasaba principalmente por el cine: esto es por el uso artístico del lenguaje audiovisual, y, en menor medida, por la televisión.

Hoy se han multiplicado los medios de producción y recepción de textos visuales y audiovisuales; cámaras y pantallas se ofrecen a una amplia mayoría de ciudadanos en los países occidentales, y es por eso que —esta es nuestra hipótesis— recién ahora es posible pensar verdaderamente en «géneros discursivos» primarios en el marco de los discursos audiovisuales. Hoy efectivamente podemos reconocer usos primarios del lenguaje audiovisual que se aprenden en relación con la cotidianeidad: la filmación de la fiesta de cumpleaños, el registro con el celular ante un acontecimiento sorprendente (fenómenos naturales, accidentes, encuentros con celebridades), el «video» de fin de curso, entre otras, son todas formas establecidas de usos cotidianos del lenguaje audiovisual.

En este sentido, podemos considerarlos «géneros primarios» equiparables a los usos cotidianos del lenguaje en las lenguas naturales. Sobre éstos —y con recurso a éstos— se construirán los géneros secundarios, entre los cuales se encuentran aquellos referidos al lenguaje cinemato-

gráfico, el de los filmes profesionales, ya sean independientes o comerciales.

La distinción que estamos proponiendo entre géneros primarios —surgidos de la experiencia cotidiana con relación a un lenguaje— y géneros secundarios —propios de una dimensión artística que implica una distancia y una reappropriación de los anteriores— puede igualmente observarse en el lenguaje fotográfico, en el marco del cual se dio de manera temprana con la popularización de las cámaras fotográficas portátiles: la instantánea, la foto de cumpleaños, la imagen turística, la foto escolar, constituyen géneros primarios del lenguaje fotográfico. La reelaboración de estos con fines artísticos, científicos o periodísticos, da por resultado los géneros secundarios (el retrato, el paisaje, la composición, entre los primeros, la prueba científica, el fotoperiodismo, entre los dos siguientes).

Esta reformulación del problema nos permite alejarnos de los fundamentos de la industria para pensar a los géneros desde otra dimensión, ya no ligada a la percepción del espectador o a los fines de los productores sino al análisis de los textos y a las relaciones que estos establecen con sus condiciones de producción y recepción —que involucran a productores y espectadores pero que evidentemente los superan.

Un aspecto fundamental de la teorización de Bajtin, recuperada por Todorov, es, como mencionamos, que la historia

de los géneros guarda relación con la historia de la sociedad. Esto implica que el surgimiento, permanencia, transformación o evolución de determinados géneros secundarios está relacionado con modificaciones en el espacio social. Al respecto señala Todorov refiriéndose a los géneros literarios:

A través de la institucionalización, los géneros comunican con la sociedad en la que están vigentes. (...) Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.

(...) una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud. No es una casualidad que la epopeya sea posible en una época y la novela en otra, ni que el héroe individual de esta se oponga al héroe colectivo de aquella: cada una de estas opciones depende del marco ideológico en el seno del cual se opera. (1987:8)

En el caso del lenguaje cinematográfico es necesario agregar un elemento más: por tratarse de un lenguaje complejo los géneros secundarios en el marco de lo audiovisual, no sólo se construyen sobre los géneros primarios de su misma materia —esto es, los textos audiovisuales

realizados en el marco de la vida cotidiana que mencionamos arriba— sino también sobre los de otros lenguajes, entre ellos fundamentalmente, los de las lenguas naturales. Dicho de otra manera: los géneros cinematográficos reelaboran ciertas formas del lenguaje audiovisual provenientes de su uso primario —el ejemplo más claro de esto es quizás el *foundfootage*— pero también lo hacen sobre los géneros discursivos primarios de la lengua. Ciertas formas de saludarse, de hablar o escribir en el marco de la cotidianidad —actos que originan géneros discursivos primarios— aparecen «representados» en los filmes y les otorgan a estos una marca de época.

Esta relación entre los géneros cinematográficos y los géneros discursivos primarios puede percibirse con claridad en la valoración que Pierre Sorlin hace del filme *Roma, ciudad abierta* cuando afirma:

Sobre *Roma, Città Aperta* hay tres aspectos diferentes. La historia, que es un vulgar melodrama sin interés; en segundo lugar, se trata de una película de propaganda, que intenta demostrar que todos los italianos lucharon en la Resistencia; y el tercer, y el más interesante aspecto de esta película, es que fue realizada dos meses después de la liberación de Roma. En ese momento, la gente todavía tenía las costumbres, la conducta de antes: la manera de hacer cola ante una tienda, ante una panadería, la manera de asustarse de los ruidos. Así que basta

observar a la gente en su conducta diaria, para ver que puede dar una imagen real, documental de Roma, del final de la ocupación alemana. (Fijo y Gil Delgado, 2001)

En este caso, los dos primeros aspectos que Sorlin señala refieren a los géneros de los que el filme participa —el melodrama y el filme de propaganda—. El tercero en cambio, remite a los géneros primarios audiovisuales —el registro documental— y discursivo —aunque evidentemente Sorlin no lo propone en estos términos— que aparecen reelaborados en la película: la conversación cotidiana en la cola de la panadería o la manera de asustarse de la gente en la calle.

Los géneros secundarios en el lenguaje audiovisual

A partir del desarrollo anterior, debería quedar claro que desde nuestra perspectiva, los géneros cinematográficos establecidos por la industria, a menudo llamados temáticos o subgéneros —para diferenciarlos de los tres grandes géneros que refieren a la técnica: ficción, documental y animación—, constituyen géneros secundarios. Al igual que los géneros primarios, estos se hallan enraizados en el espacio social que les da origen a través del

sistema de intercambio del que participan, en este caso, la industria cinematográfica.

En el marco de este sistema, se trata de ubicar productos —los filmes— de manera que resulten atractivos para un número significativo —sino el mayor número posible— de espectadores. En función de este objetivo se recurre a temáticas, formas narrativas, retóricas y visuales que, al menos en principio, se presupone serán aceptados por una audiencia amplia en determinado estado de sociedad. De allí que los filmes de género se encuentren estrechamente ligados con el sistema de estudios⁵; pero también que sean un medio privilegiado donde observar ciertas tendencias hegemónicas en el marco de la discursividad social (Angenot).

Evidentemente, no se trata de establecer una conexión lineal, sino de proponer a los géneros temáticos y a sus subgéneros, como formas que articulan en determinado momento no sólo los «deseos de las masas» como señalaba Sigfried Kracauer en 1923 al analizar el cine producido en la República de Weimar, sino también sus certezas, sus prejuicios, sus dudas, sus expectativas, sus temores... y esto en función de que, como afirma Thomas Schatz, «los géneros cinematográficos expresan la sensibilidad

⁵ Para Claudio España esta estrecha relación entre los géneros y el «sistema de estudios», que se caracteriza por la producción en serie sobre normas ya probadas, se hace evidente en el hecho de que en el momento de auge de esta industria cada estudio se ocupaba de un género: Universal hacía películas de terror; la Metro, musicales; Warner, películas de gánsters (Cfr. España, 1995).

social y estética no sólo de los cineastas de Hollywood sino también del conjunto de espectadores» (1981:14). Nosotros agregamos «a los que se espera convocar en virtud de estas emociones».

Algunos ejemplos

En un artículo publicado en la revista *Comunicación y cultura* en 1978, Ignacio Ramonet⁶ establecía una serie de relaciones entre los géneros producidos en Hollywood y determinados momentos de la historia de Estados Unidos. Más allá de que el lenguaje utilizado en su análisis hoy pueda resultarnos algo lejano, los ejemplos que aborda y la fuerza de su análisis resultan sumamente interesantes. En efecto, en este texto propone, por ejemplo, que la crisis del '29 guarda directa relación con la película de *gangsters* o el «filme negro», en el cual la sociedad norteamericana podía verse retratada en sus aspectos más decadentes de manera bastante literal, pero también con el filme de terror, un género que, según Ramonet, resulta:

más neurótico, concebido para dirigirse a esos norteamericanos que, habiendo atravesado con euforia los *roaring twenties* (los desaforados años veinte), convencidos de

que nada podía frenar su irresistible prosperidad, fueron precipitados brutalmente a las más terrible de las depresiones y vieron, aterrorizados, que el pánico y el desorden se instalaban en sus hogares. (1978:138)

Para el autor, estos filmes representan, mejor que aquellos de contenido documental o social, el imaginario de la época:

Esas películas responden —«histerizándolos»— a los miedos de la época, constituyen verdaderos ritos de «desposesión» en los que los espectadores participan, para liberarse de sus obsesiones cotidianas: trabajo, dinero, subsistencia. De mercaderes de sueños, los productores hollywoodenses se convierten en mercaderes de pesadillas. (139)

La crisis del '29 no es la única que dará lugar a nuevos géneros. De igual manera la crisis de los setenta (que suma a la inestabilidad económica, la derrota militar en Vietnam y Camboya y los escándalos de Watergate) dan lugar al género conocido como *cine catástrofe*. Éste es el eje principal del artículo:

Natural, accidental o criminal, la catástrofe permite *reunir*, tras un mismo objetivo,

⁶ Si bien Ramonet es más conocido por su actividad periodística como director del *Le Monde Diplomatique*, posición que ocupó entre 1990 y 2008, es también doctor en Semiología e Historia de la Cultura por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de París y profesor de Teoría de la Comunicación en la Universidad Denis Diderot (París VII). La Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad Nacional de Rosario le han otorgado Doctorados *Honoris Causa*.

la salvación, a personajes hasta entonces dispersos en la ficción (...). El siniestro provoca en todos los casos una especie de *estado de excepción* que confiere todos los poderes de la ciudad a las autoridades (policía y/o ejército). Estos aparatos represivos del Estado son presentados como el recurso último, capaces de oponerse —gracias a su organización y estado técnico, pero también a la audacia de sus miembros menos disciplinados (cf. *Terremoto, La aventura del Poseidón*)— a los peligros, a los desórdenes y a la descomposición que amenazan a la sociedad. Otra constante, corolario de la precedente, es la «infantilización» de los civiles, quienes son mantenidos siempre en la ignorancia de las dimensiones reales de la catástrofe, preservados de tomar cualquier decisión (solamente los jefes —ingenieros, arquitectos, promotores— intervienen de manera determinante, pero, finalmente, siempre son relevados por los aparatos del Estado), distraídos por espectáculos imbéciles (cf. *Terror en el Británico*) y estimulados a obedecer con disciplina a una autoridad paternal y benévola que hace cualquier cosa para protegerlos e, incluso, se sacrifica por ellos si es necesario. (144)

Pero el cine estadounidense, a pesar de ser una enorme máquina de producción de filmes de géneros, no es el único que encuentra en la pantalla un espacio donde «proyectar» los temores y angustias de la sociedad en el marco de la cual se produce y consume.

En relación al cine alemán de postguerra, Robert y Carol Reimer sistematizan y definen un sub género al que denominan *Naziretro*. Con este término pretenden reemplazar la noción de *Vergangenheitsbewältigung* films utilizada para describir de acuerdo a su traducción «películas para elaborar/asumir el pasado» dado que para ellos, esta expresión, de uso habitual en alemán, sintetiza dos cuestiones diferentes: por un lado, define a las películas —en este caso, a través de su temática—, pero a la vez señala una concepción con respecto al medio —al que se le atribuye la función de facilitar un proceso social como el de «elaborar el pasado»—. Frente a éste, el término *Naziretro* posee, para los autores, la ventaja de definir al género tanto en sus connotaciones positivas (el interés por revisar el pasado y explicarlo) como las negativas (la explotación comercial y la trivialización del holocausto).

En esta misma línea, se enmarca el trabajo de Jeanine Basinger sobre películas de combate en la Segunda Guerra Mundial (Basinger, 1986). En este, la autora considera un corpus total de alrededor de 200 filmes y, a partir de su análisis, establece las características definitorias del género que ella denomina «*World War II Combat Film*», su desarrollo y las modificaciones sufridas en el cruce con otros géneros. La hipótesis de base de su reflexión consiste en postular que la Segunda Guerra Mundial dio lugar al surgimiento de una estructura nueva, que no

existía anteriormente (aunque pudieran existir algunos de sus elementos) y que es reconocida como «Género de combate» (*combat genre*) más allá de que la acción se sitúe en la Segunda Guerra, en Corea o en Vietnam.

En el caso del cine argentino también es posible encontrar momentos históricos en los cuáles se establecen, desarrollan o transforman determinados géneros. Un caso particular lo constituye el cine producido en los años ochenta a partir del retorno a la democracia. En este momento surge una serie de filmes que tematizan el período inmediatamente anterior y que son reconocidas por la crítica como «Nuevo Cine Argentino».⁷ El término duró poco y no llegó a instalarse en el tiempo, siendo reemplazado por «cine de los ochenta» o «cine posdictadura».

Entre los filmes de esta serie el más conocido es sin duda *La historia oficial* (Puenzo, 1985) ya que, entre otros premios, se hizo acreedor de un Oscar, pero la serie es extensa e incluye: *Los chicos de la guerra* (Kamín, 1984); *Cuarteles de invierno* (Murúa, 1984); *Sentimientos... Mirta de Liniers a Estambul* (Coscia y Saura, 1985); *Contar hasta diez* (Barney Finn, 1985); *Los días de Junio* (Fischerman, 1985); *El rigor del destino* (Vallejo,

1985); *El dueño del sol* (Mórtola, 1986); *Made in Argentina* (Jusid, 1986); *A dos aguas* (Olguín, 1986); *Sofía* (Doria, 1987); *Los dueños del silencio* (Lemos, 1987); *La deuda interna* (Pereira, 1988).

En cuanto a los géneros, estos filmes participan simultáneamente de ciertas formas del cine testimonial y del melodrama.⁸ Entre las primeras, exponen una voluntad referencial explícita que implica: una ubicación espacio-temporal precisa, la contextualización rigurosa en lo referido a la puesta en escena, el recurso a textos periodísticos o televisivos dentro de los filmes como modo de anclaje. Pero a la vez se recurre a mecanismos tendientes a la movilización pasional del espectador, propios del melodrama, como la fuerte identificación con el protagonista, el conflicto entre los valores morales de este y la corrupción del medio, o la construcción de un mundo cerrado, centrado en el ámbito familiar. Algunos filmes de la serie participan también de otros géneros: *En retirada* (Desanzo, 1984) lo hace entre el testimonial y el suspenso o *El exilio de Gardel* (Solanas, 1985) que agrega a la voluntad testimonial, elementos de la comedia musical.

Ahora bien, ¿por qué, con el retorno de la democracia, tras siete años de

⁷ Ver por ejemplo la publicación del entonces Instituto Nacional de Cine (INC), hoy INCAA, titulada *Primer Catálogo del Nuevo Cine Argentino*, 1987.

⁸ Por este motivo, en trabajos anteriores, me he referido a este género como *documelodrama*. (Ver TRIQUELL, Ximena, 2000). Hoy esta denominación ya no me resulta convincente.

dictadura cívico–militar se impone esta forma para narrar lo sucedido? Sin dudas las explicaciones son múltiples y en estas escasas páginas sólo podemos hipotetizar algunas, no por ello menos válidas.

Los primeros años de democracia se caracterizaron por una serie de iniciativas tendientes, primero, a dar a conocer y, después, a juzgar, las acciones represivas impuestas por el terrorismo de estado. En esta línea se encuadra la creación de la CONADEP, a días de asumir el nuevo gobierno, y la consecuente publicación del *Nunca más*; la conformación en 1984 del Equipo Argentino de Antropología Forense; la derogación de la llamada ley de autoamnistía; el Juicio a las Juntas Militares (abril a diciembre de 1985). El periodo concluye con la promulgación de las leyes de Punto Final (diciembre 1986) y Obediencia Debida (junio de 1987) —a los que se agregarían los indultos en la década del noventa— pero, en términos generales, podemos decir que esta etapa se caracteriza por la búsqueda de la verdad y la condena al terrorismo de estado. En este marco puede entenderse la voluntad testimonial de los filmes mencionados.

Ahora bien, junto con las acciones mencionadas arriba, se impone durante el alfonsinismo, el marco explicativo que se conoce como la *Teoría de los dos demonios*. Según ésta, la sociedad argentina se habría visto atrapada en medio de un enfrentamiento entre dos «demonios» de iguales características: el gobierno militar

y las organizaciones guerrilleras, ambos con las mismas responsabilidades e igualmente ajenos a los intereses, disputas y reclamos de ésta. En línea con esta interpretación de los hechos, el decreto que ordenaba llevar a juicio a los integrantes de las Juntas Militares fue acompañado por otro, sancionado el mismo día, que ordenaba procesar a los principales dirigentes de las agrupaciones guerrilleras ERP y Montoneros. El primer prólogo del *Nunca más* expresa claramente esta teoría. Basta citar algunos párrafos:

Durante la década del '70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. (...) a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.

(...) Se nos ha acusado, en fin, de denunciar sólo una parte de los hechos sangrientos que sufrió nuestra nación en los últimos tiempos, silenciando los que cometió el terrorismo que precedió a marzo de 1976, y hasta, de alguna manera, hacer de ellos una tortuosa exaltación. Por el contrario, nuestra Comisión ha repudiado siempre aquel terror, y lo repetimos una vez más en estas

mismas páginas. Nuestra misión no era la de investigar sus crímenes sino estrictamente la suerte corrida por los desaparecidos, cualesquiera que fueran, proviniesen de uno o de otro lado de la violencia. Los familiares de las víctimas del terrorismo anterior no lo hicieron, seguramente, porque ese terror produjo muertes, no desaparecidos. Por lo demás el pueblo argentino ha podido escuchar y ver cantidad de programas televisivos, y leer infinidad de artículos en diarios y revistas, además de un libro entero publicado por el gobierno militar, que enumeraron, describieron y condenaron minuciosamente los hechos de aquel terrorismo. (CONADEP, 1984)

En concordancia con esta teoría, hegemónica en la década de los ochenta, los filmes que mencionamos arriba exponen, junto a la voluntad testimonial, la necesidad de cerrar el universo del filme sobre sí mismo, de manera de efectivamente producir en el espectador la idea de que lo que se muestra en la pantalla ocurrió a otros, sin que lo involucre desde posiciones ideológicas o políticas. A estos fines sirven las convenciones del melodrama.

Es la tensión entre ambos conjuntos de marcas de género de las que participa —convenciones provenientes del cine testimonial y del melodrama— la que ha suscitado la mayor crítica a este cine. A modo de ejemplo, el cineasta y teórico del cine, Raúl Beceyro señalaba en un texto de 1994 reeditado en 2014:

Hay muchos ejemplos de películas que, tomando temas globales como el problema del Sida o la dictadura militar argentina del 76 al 83, han utilizado procedimientos similares. En *Filadelfia*, filme con el cual *La lista de Schindler* tiene muchos puntos comunes, también el Sida está «personalizado» en el abogado que la empresa despidió porque tiene Sida. En *La historia oficial* los 30 000 desaparecidos toman el camino de los conflictos de una profesora de historia de la escuela secundaria cuya hija adoptiva es, al parecer, hija de una desaparecida. Esta brutal «reducción» conduce a que, en esos filmes, sus temas globales, tamizados por la peripecia individual, sean prácticamente evacuados de los filmes, en los hechos, es decir en la propia película. (2012:20)

Pero no se trata de cuestionar a este conjunto de filmes por carecer de la politicidad que nos gustaría exigirle sino de reconocer que el cruce de géneros de los que participa, y en el que se define, tiene que ver con las condiciones históricas de su surgimiento.

A modo de conclusión

Los ejemplos que señalamos arriba dan cuenta de la productividad de recuperar la noción de género en la discusión respecto a la relación entre el cine y la sociedad en que este es producido y consumido. Esta propuesta pretende así diferenciarse de aquellos enfoques que abordan la relación entre representación y hechos represen-

tados en términos de reproducción, con mayor o menor fidelidad, de una realidad preexistente pero también del análisis semiótico que aborda su construcción discursiva. Para continuar con el ejemplo anterior, en este trabajo podríamos haber asumido el análisis de las representaciones de la última dictadura cívico-militar argentina expuestas en los filmes de la serie y su comparación con otras que aparecen en otros períodos,⁹ pero en este caso optamos por encarar un problema diferente como es la relación entre la historia del lenguaje, en nuestro caso el lenguaje cinematográfico, y la historia de la sociedad, tal el título de nuestro texto.

Postular a los géneros como instancia de articulación entre lo textual y lo social permite superar la relación directa entre ambas esferas y, consecuentemente, las teorías que postulan una relación directa, de reflejo o espejo entre ambas dimensiones. En el medio, articulándolas encontramos a los géneros cinematográficos, los que, al igual que los géneros discursivos constituyen verdaderas «correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje».

El análisis que proponemos no busca explicar las películas a partir de su adscripción a determinados géneros cinematográficos sino analizar a partir de estos últimos —de su conformación, su permanencia o transformación— cierta ideología instituida en el marco de la discursividad social, la que puede leerse en el uso específico que se hace del lenguaje cinematográfico, en este caso, ciertos códigos estéticos pero también, narrativos y retóricos que definen a los géneros cinematográficos.

Como se desprende de lo anterior, del mismo modo que las formas individuales del uso de la lengua no son creación exclusiva del sujeto hablante, tampoco las formas cinematográficas son resultado de opciones individuales de un realizador, ni siquiera de un equipo. Y por más que resulte difícil explicar los mecanismos a partir de los cuales determinadas formas cinematográficas surgen, se desarrollan, desaparecen o son recuperadas en determinados contextos históricos, esto no impide observar tal relación ni ensayar alguna respuesta. No es otra cosa lo que hemos intentado en estas páginas.

Referencias bibliográficas

• ALTMAN, R. (2000). *Los Géneros Cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

⁹ Hemos abordado este tipo de análisis en otros trabajos, entre ellos la tesis citada anteriormente.

- BAJTIN, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- BASINGER, J. (1986). *The World War II Combat Film: Anatomy of a Genre*. New York: Columbia University Press.
- BECEYRO, R. (1994). Los límites. Sobre *La lista de Schindler*. *Punto de Vista*, (49). Reimpreso en *Toma Uno, Revista del Departamento de Cine y Tv*, (1), UNC, 2012, Córdoba.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- CONADEP (1984). *Nunca Más*. Buenos Aires: Eudeba. Disponible en: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0002.htm>
- DERRIDA, J. (1979). The Law of Genre. Traducido al inglés por Avital Ronell. En *Appendix. Bulletin of the International Colloquium on Genre*, Universidad de Estrasburgo, julio.
- FIJO, A. y GIL DELGADO, F. (2001). Conversación con Pierre Sorlin. *Cine-Historia*, XI(12). Disponible en: <http://www.publicacions.ub.es/biblioteca/digital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm> (consultado 27/12/2016).
- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Traducido al español por Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos. Original en francés (1979), *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie de langage*. Paris: Hachette.
- METZ, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- NEALE, S. (1990). Questions of genre. *Screen*, 31(1), 45–66.
- NIVER, K. (Comp.) (1971). *Biograph Bulletins, 1896–1908*. Los Angeles: Locaire Research Group.
- RAMONET, I. (1978). El filme catástrofe norteamericano: ficción de una crisis. *Comunicación y cultura en América Latina: El imperialismo cultural. Aportes para el análisis de la dominación*, 6(6), 137–146.
- REIMER, R.; REIMER, C. (1992). *Nazi-retro Film: How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York: Twayne Publishers.

- SCHATZ, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- TODOROV, T. (1988). El origen de los géneros. En Garrido Gallardo, M.A. (1988), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros.
- ——— (1991). *El principio dialógico*. Traducido al español por C.E. Carreras. Universidad Nacional de Córdoba.
- TRIQUELL, X. (2000). *Projecting History: A Socio-semiotic Approach to the Representations of the Military Dictatorship (1976–1983) in the Cinematic Discourses of Argentine Democracy*. Tesis doctoral, publicada electrónicamente en 2010 en: <http://etheses.nottingham.ac.uk/1710/>
- VOLÓSHINOV, V. (2009). *El Marxismo y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

La (di)solución idiota de la política: el 15M en el objetivo

Iñaki Martínez de Albeniz
Universidad del País Vasco
(Euskal Herriko Unibertsitatea).

Resumen

La política atraviesa, en la actualidad, una profunda crisis de sentido. Este artículo plantea la hipótesis de que la única manera de salir de esta encrucijada es atendiendo a aquellos ámbitos de la realidad que han sido tradicionalmente considerados como impolíticos. Reviste especial relevancia en este empeño la paradójica figura del idiota, aquel que renunciando a la política se erige en subjetividad política por antonomasia. La dificultad de abordar esta figura reside en que más que definirla, sólo se puede mostrar. En este sentido, el cine es un dispositivo privilegiado para mostrar las potencialidades del idiota como nueva subjetividad política. En el texto se repasan las distintas propuestas de cine idiota, tanto europeas como norteamericanas, y se trata de arrojar luz a través de ellas sobre uno de los acontecimientos políticos más hermosos y desconcertantes que se han vivido en España en los últimos tiempos, el 15M.

Palabras clave:

cambio político, España, cine idiota, movimientos sociales, 15M.

Abstract

The Idiot (Dis)solution of Politics: Framing the 15M

Politics is nowadays going through a profound crisis of meaning. This article hypothesizes that the only way out of this dilemma is addressing those areas of reality that have been traditionally considered non-political. The figure of the idiot, the one who refuses to participate in politics, is of particular relevance in this endeavor. Cinema is an excellent device to show the potential of the idiot as an emerging political subjectivity. Two different but complementary types of idiot-cinema, the more intellectual European and the North-American one—which is closer to slapstick—, are reviewed in order to try to shed light on one of the most beautiful and baffling political events that Spain has lived in recent history, the so called 15-M movement.

Keywords:

political change, Spain, idiot cinema, social movements, 15M.

Introducción

La política atraviesa, en la actualidad, una profunda crisis de sentido. Ya que no es fácil determinar qué es lo político, sujeta como está esta categoría a la controversia, quizás sea productivo empezar desde lo que no lo es. Este artículo plantea la hipótesis de que la única manera de salir de la encrucijada en torno a los sentidos de lo político es atendiendo a aquellos ámbitos de la realidad que han sido tradicionalmente considerados como impolíticos. Reviste especial relevancia en este empeño la paradójica figura del idiota, toda vez que una de sus acepciones (*idiotes*) remite precisamente a quien renuncia a la vida política.

La dificultad de definir esta controvertida figura reside, no obstante, en los deslizamientos de significado a que ha estado sometida a lo largo de la historia. Ya que no hay una definición, desde los *logos*, todo lo más que podemos ensayar es una genealogía del concepto. Cosa que haremos. Otra manera probablemente más productiva de abordar esta figura es definir, como decía Wittgenstein, el idiota *ostensivamente*, es decir, mostrándolo más que diciendo lo que es. En este sentido, el cine es un dispositivo privilegiado para mostrar las potencialidades del idiota como nueva subjetividad política. En el texto, se repasan las distintas propuestas

de cine idiota, esto es, el cine que tiene como protagonista al idiota, en sus versiones tanto europea como norteamericana. Todo este recorrido servirá finalmente para arrojar luz sobre uno de los acontecimientos políticos más hermosos que se han vivido en España en los últimos tiempos, el 15M. Trataré de defender la idea de que el 15M supuso una ruptura del marco de sentido de lo político, el paso de una política que se ejerce o se actúa, a otra que se encarna, y que quien mejor la encarna es el idiota. El cine será, como ha quedado dicho, un dispositivo esencial para (de) mostrar este viraje, aunque podría serlo también para provocarlo.

Es ya un lugar común afirmar que lo político, actividad representacional por antonomasia, está atravesando una crisis de representación. Lo ilustraré con una anécdota personal. Cierta vez me sucedió algo del todo inesperado por el contexto en el que se produjo. Asistía a un seminario, en el que participaban sociólogos y politólogos, en torno a la cuestión de si los movimientos sociales son o no políticos. En el transcurso de la discusión, en un paréntesis metalingüístico en el que, en vista de que no llegábamos a ningún punto de encuentro, comenzamos a cuestionar el sentido de los conceptos que manejábamos, hice una pregunta a un politólogo (yo estaba encuadrado en el bando de la Sociología) que por el tono de su respuesta le debió de resultar incómoda. A la pregunta sobre qué era

para él la política, respondió airado: «pues qué va a ser la política; la política es la política». Si todo un Catedrático de Ciencia Política responde con una tautología, y no hay más que recordar al Wittgenstein del *Tractatus* para saber que las tautologías sólo dicen que no dicen nada, no es de extrañar que durante los últimos tiempos asistamos, en el debate social, a una *disolución* del sentido de lo político, lo que es decir a una disputa en torno a su significado.

En España, el debate en torno a lo político ha girado sobre al antagonismo vieja y nueva política, conceptos que muchas veces funcionan como significantes vacíos (Laclau y Mouffe, 1989). En lo esencial, la controversia tiene un carácter autorreferencial: la cuestión política por antonomasia es la delimitación del campo de la política. Más allá de la respuesta un tanto *idiota* que me dio mi colega politólogo, respuesta que, como trataré de mostrar en lo que sigue, ha de valorarse en toda su complejidad, hay otra no menos enigmática que circula por ahí: «todo es política». Un lógico diría que si todo es político —que no es lo mismo que decir que la política lo es todo— nada lo es en realidad, y que lo político emerge únicamente cuando se traza una distinción respecto de aquello que no lo es.

Slavoj Žižek suele insistir en que la lucha por la hegemonía ideológico-política es siempre un combate por la apropiación

de los términos «espontáneamente» experimentados como «apolíticos». Pondré un ejemplo: si la operación marxista quiere ser efectiva, ha de desatar el síntoma de la definición liberal de lo político; ha de mostrar que la constricción liberal de lo político es el gesto político por excelencia; que su definición de la vida privada familiar como apolítica «naturaliza una jerarquía de relaciones y exclusiones que en último término dependen de relaciones de poder políticas» (2001:191). Así es como hay que entender también el grito que resonó en España durante la ocupación de la Plaza del Sol de Madrid el 15 de mayo de 2011, uno de los acontecimientos políticos más inesperados y hermosos de los últimos decenios: «no nos representan», que podría traducirse como «esta política no nos representa» y es equivalente a ese otro mantra movimientista que proclama que «otra política es posible». Hay que leerlo como un intento de trazar una nueva distinción, ampliando el campo (de batalla) de la política hacia territorios «espontáneamente» considerados impolíticos con anterioridad, al tiempo que se desvela el carácter político de esa exclusión.

Declinaciones del idiota

Para tentar los límites de lo político, incluso en su declinación de nueva política, voy a emplear una figura que desafía el principio de representación. El movimiento que propongo es, pues,

doble: vaciar la política *as we know it* y llenarla después de algo que se considera no sólo políticamente vacío, sino la idea misma de la vacuidad política: el idiota. Un poco a la manera en que lo hizo un proverbial artista idiota como Malévich, cuando para desafiar al arte figurativo pintó un cuadrado negro, una forma tan llena como vacía —o llena de vacío—, que puede significar una cosa y su contraria —el fin del arte o el icono más representativo del mismo—. La figura del idiota opera como el cuadrado negro de Malévich. Sobre esa superficie negra, que todo lo absorbe, proyectaremos sus distintas declinaciones. Emplearemos pues un significante vacío, el idiota, cuyo sentido está en disputa, para dilucidar el sentido de otro significante que también lo está (vacío y en disputa): lo político. Espero que el lector sepa apreciar la prometedora idiotéz del procedimiento.

La figura del idiota es compleja de representar cinematográficamente porque, al carecer de lo que Goffman llamaba «distancia de rol» o de dotes dramáticas, está más allá del juego de la representación/actuación: la idiocia no se representa, se encarna. Tampoco resulta fácil abordar la idiocia desde las ciencias sociales porque su presencia disuelve lo social en razón de que no maneja determinadas destrezas comunicacionales o reflexivas, y, finalmente, es difícil manejarla sobre todo desde la política porque es un tipo de subjetividad por

definición impolítica, o al menos así se entiende espontáneamente, desde el sentido común, porque o bien «no sabe de política», como afirman muchos de los ciudadanos cuando son encuestados por cuestiones políticas, o bien hace *mutis por el foro*, renunciando a su proyección público-política. De la figura del idiota se seguirá para algunos la necesidad de dejar la política en manos de «los que entienden». Se contraviene así uno de los principios rectores de la democracia: «todos los ciudadanos tienen la posibilidad de alcanzar una *doxa* correcta y nadie posee una *episteme* de las cosas políticas» (Castoriadis, 1995:115). Dicho con otras palabras, en política sólo ha de participar el que sabe.

Siendo un término polisémico, el idiota exige pasar la prueba de esfuerzo de la genealogía. Son dos sus acepciones hegemónicas en nuestra cultura, y es obvio que entre ambas forman una especie de pinza, confabulándose contra toda posible activación política de la idiocia. Como decíamos arriba, idiota es el que no sabe de y el que no participa en política (no se trata de dilucidar si no sabe porque no participa, o no participa porque no sabe, sino de ver cómo desafía esta figura la forma en que quienes no

nos tenemos por idiotas conjugamos los verbos saber y participar).

Es preciso remontarse a la Antigua Grecia, que no en vano es considerada la etapa instituyente del imaginario político moderno, para poder observar la nutrida constelación de significados que se disputan el término idiota. Los griegos hablan de *idiotés* para definir lo privado, propio, personal, particular, lo otro de los asuntos comunes. El término se usa también para expresar la libertad personal. Lo mismo sucede con el adjetivo *idios*, que es empleado para indicar lo que parece especial, individual, distinto. Idiota será, por tanto, empleado para designar indistintamente al ciudadano particular, privado, y al profano, inexperto, en algún oficio particular (Mattioli, 1988). Por su parte, el mundo latino define como idiota a quien no participa del gobierno. De aquí paulatinamente el término pasará, con la Modernidad, a designar al individuo sin instrucción, y «también, en pendiente deslizante, al ignorante e incluso al débil intelectual» (Andrade Boué, 2014:133), proceso que culmina con la moderna acepción medicalizada del idiota como discapacitado mental¹. Lo que de común tienen las distintas acepciones del término es que equiparan

¹ Así reza la definición médica de la idiocia: disminución considerable o ausencia completa de la inteligencia y de las facultades afectivas, sensitivas y motoras, acompañada o no de perversión de los instintos. La figura freudiana del «polimorfo perverso», sobre la que volveré, es una de las declinaciones psicológicas de la idiocia.

la idiocia a una privación (de interés, de voluntad, de motivación, de raciocinio, de inteligencia, de conocimiento, etc.).

Hannah Arendt es quien de forma más comprensiva ha desarrollado la figura del idiota y delimitado sus condiciones de (im)posibilidad como subjetividad política al equipararla con la desafección política o, mejor dicho, con una afección impolítica. Para Arendt, la condición humana se despliega a través de tres tipos de actividad asociados a sendas dimensiones de la realidad: en primer lugar, la *labor*, actividad correspondiente al proceso biológico del cuerpo humano, que alude a aquellas funciones o necesidades más perentorias del ser humano. En segundo lugar el *trabajo*, actividad que corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre y proporciona un «artificial» mundo de cosas. Por último, la *acción*, única actividad intersubjetiva que se da entre los hombres sin que exista mediación de cosa o materia y apela a la condición humana de la pluralidad, siendo la dimensión específicamente política:

mientras que todos los aspectos de la condición humana están relacionados de algún modo con la política, esta pluralidad es específicamente la condición —no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*— de toda vida política. (Arendt, 1993:21)

Para Arendt, el surgimiento de la ciudad-Estado (*polis*), en tanto que

gubernamentalidad (Foucault, 1991) superadora de la asociación natural de la casa o la familia, otorga al individuo una especie de segunda vida además de la vida privada: su *bios politikos*. Una vez ha sido inscrito en la ciudad, el individuo, ya ciudadano de pleno derecho, pasa a pertenecer a dos órdenes de existencia entre los que se produce una férrea distinción: lo que es suyo (*idion*) y lo que es comunal (*koinon*). Para ello es preciso que el individuo haya dominado las necesidades de la mera vida —«el innato apremio de todas las criaturas vivas por su propia supervivencia»—, porque, de lo contrario, la unión entre política y vida arruinaría lo específicamente político: la *bios* política sin acción quedaría reducida a una mera administración de las cosas. Balance provisional: idiota es el que se queda en casa.

Idiocia y renuncia al poder

Hay en la genealogía del término una acepción de idiocia que ha tenido menos predicamento, a causa probablemente de que surge en la edad oscura de la Historia, en el Medioevo. A diferencia de la Grecia Clásica, donde la idiocia es considerada una condición imputable sólo a quienes cuentan con una propiedad —algunos colectivos ni siquiera alcanzan el estatuto de idiotas porque al carecer de propiedad están exentos también de nombre, rostro y voz—, en el imaginario político medieval el idiota se corresponde con el estrato

inferior de una escala social que distingue entre los *amiores*, detentadores del poder público en sus diversas especies —autoridad, doctrina, ciencia— y los *minores*, la gente común, lo que es decir las personas privadas de prestigio y poder. El término idiota se asocia, pues, a la ausencia de autoridad social u oficialidad pública, o a la decisión de no hacerse valer de ellas. En suma, en el Medioevo, el término idiota es usado para expresar un estilo de vida apartada: la vida de los menores, de la gente que no cuenta en sociedad.

El franciscanismo, que es el movimiento que ha llevado esta declinación de la idiocia a sus más altas cotas, nace de un movimiento de revalorización general de la pobreza y la simplicidad apostólica provocado por el obscuro enriquecimiento y la extrema politización de la Iglesia. Francisco de Asís se definía a sí mismo como «idiota de Dios» y «súbdito de todos» (Mattioli, 1988). Según esta declinación, la idiocia es un tipo de subjetividad paradójica dado que parte de la renuncia al poder para ser potencia. De hecho, en sus textos es recurrente la autoacusación de no haber caminado con suficiente entusiasmo por la senda institucional, por la que terminó transitando incluso la fraternidad que fundó, y haber hecho una (idiota) apuesta a favor de

cierta indiferencia hacia la cultura y una fuerte predilección por la vida retirada. La figura de Francisco de Asís conecta aquí con el idiota de Dostoievski como encarnación del ideal cristiano de la bondad, una bondad tan bobalicona como disruptiva, que, dicho sea de paso, hace de puente con la edulcorada actualización hollywoodiense de la figura del idiota encarnada por Forrest Gump² (Andrade, 2014:132). Digo disruptiva, toda vez que en el idiota opera, permítaseme el oxímoron, un afilado candor:

¡Pero perdón príncipe!, por un lado muestra usted una simplicidad y una inocencia como no se han visto ni en el Siglo de Oro, y de repente, al mismo tiempo, atraviesa usted a un hombre de parte a parte como una flecha, con una penetración psicológica tan profunda. (Dostoievski, 1996:441)

El controvertido filme de Roberto Rossellini, *Francesco Giullare di Dio* (1950) adquiere, en este sentido, un valor inusitado al *mostrar* de forma descarnada un idiota como el Santo de Asís en un momento de plena efervescencia del neorealismo italiano. De hecho es un filme que produjo escozor a diestra y siniestra, en todo el espectro de las opiniones «políticamente concernidas». Al comienzo

² A la discapacidad de Forrest Gump, alegoría de la bondad del personaje, se le contraponen, en el film de Robert Zemeckis, de una manera un tanto grosera, el SIDA que contrae la protagonista femenina, la enfermedad «social» que representa la maldad de la sociedad.

del filme de Rossellini, se puede escuchar una locución que se abre con un extracto de la *Carta a los Corintios* de San Pablo: «Dios eligió la necedad del mundo para humillar a los sabios, la flaqueza para humillar a los fuertes, la vileza a los ruines, lo que no es nada para anular lo que es». Y continúa:

Y Francisco, para vencer al mundo, se hizo pobre y humilde. Se hizo niño para merecer el reino de los cielos, el mundo se burló de él y le llamó loco. Pero el Papa Inocencio tuvo fe en él y le permitió llevar a los hombres su fe en la mansedumbre y la pobreza.

Francisco de Asís es un personaje difícil de digerir desde una moral convencional. Como dice el crítico Ángel Fernández Santos, su actitud es refractaria a cualquier lectura ideológica:

Es, al mismo tiempo, perfectamente seria y perfectamente ridícula; sana y enfermiza; tierna y grotesca; sublime y extravagante; santa y disparatada; alegre y triste; exaltadora y descorazonadora; patética y graciosa; es una y su contraria indistintamente: es la pura y absoluta ambigüedad, es decir: la antiideología. (1970:33)

Francesco Giullare di Dio versa sobre la gente³ común, «hombres ingenuos,

iletrados, que no tienen precisamente el don de la palabra, [que] sólo pueden expresar su fe mediante gestos, acciones» (Guarner, 1985:72). Giorgio Agamben definiría la política franciscana, de existir algo semejante, como *medios sin fin* (Agamben, 2001), como una política de la gestualidad, de la pura performatividad. Aquello que, en tanto que expresión de la vitalidad espiritual, la absurdidad, incluso el delirio, causa espanto entre la sociedad biempensante, toda vez que esta conducta «testimonia hasta el absurdo, hasta el escándalo, una perfecta desafección del alma hacia los procesos mentales del adulto civilizado» (Fernández Santos, 1971:50).

Visto desde la subjetividad apolínea de la política clásica, el sujeto político idiota sería, como señala Sloterdijk, un don nadie —está privado de autoridad y poder—, sus manifestaciones se tendrían por naderías infantiles —está privado de *logos*— y su presencia constituiría un incidente no comprometedor para quienes —la mayoría— no simpatizan con su potencia. Ahí reside su poder, en su *in-significancia*. El idiota, en su paradójica declinación franciscana, persigue mostrar, a quien quiera escucharle de manera desprejuiciada, el arte de «mantenerse pequeño por el bien más alto» como racionalidad plenamente política, y trata, a un tiempo, de estigmatizar la

³ Veremos más adelante que *gente* es precisamente el significante al que acude Podemos, el partido heredero del 15M, para referirse al colectivo que la nueva política tiene que representar.

política mayor, con Mayúsculas, como afección megalopática en manos de atletas de la política que no son capaces de ver su propia insignificancia, y mucho menos de ejercerla.

El idiota es un ángel sin mensaje: un íntimo complementador, sin distancia, de todos los seres que casualmente encuentra... en medio de una sociedad de representantes de papeles y de estrategias del ego encarna una ingenuidad inesperada y una benevolencia que desarma (...). Se mueve entre los seres humanos de la alta y la baja sociedad como un niño grande que nunca ha aprendido a calcular en su propio beneficio. (Sloterdijk, 2003:426)

Es así que lo que en la esfera de la política convencional opera como vacío torna en factor desencadenante de todo, la potente luz que deslumbra y alumbra a quien esté dispuesto a observarla y dejarse atrapar por ella. En este sentido, diríase que el idiota es una subjetividad pensada para ser mostrada en una pantalla de cine. Ambos, el idiota y el cine, se activan a partir de la suspensión de la incredulidad.

Actualizaciones del idiota

En 1998, el director de cine danés Lars Von Trier estrena *Idioterne (Los idiotas)*. El filme cuenta la historia de un grupo de jóvenes daneses socialmente bien posicionados que deciden convivir en una comunidad para hacer literalmente el idiota (actuar como «discapacitados» mentales) con el fin de poner en solfa las convenciones de la sociedad que les ha visto nacer. Es un filme poliédrico porque funciona a tres niveles: a) desafía la representación científico-médica del idiota como estulto (corto mental), otorgándole el protagonismo de la acción; b) hace lo propio con su declinación (im)política porque aquí el idiota atenta contra los fundamentos del Estado de Bienestar, en uno de los países, Dinamarca, donde mejor ha funcionado; c) y desafía, finalmente, el cine como representación mediante un manifiesto, llamado, no por casualidad, *Dogma*, que pone patas arriba las convenciones del séptimo arte. *Dogma* es, si se me permite la analogía franciscana, una suerte de voto de castidad cinematográfico, el pistoletazo inicial de un cine *povera*, despojado de excesos.⁴

⁴ Éstos son algunos de los puntos del decálogo que toda película ha de cumplir si quiere tener el sello *Dogma*: las localizaciones de las películas serán reales, contendrán sólo los objetos necesarios y no se podrá decorar; el sonido es siempre diegético, no se puede mezclar aparte; se rodrá cámara en mano; no está permitida la luz artificial ni los efectos y los filtros; las películas no pueden tener acciones o desarrollos superficiales; se prohíbe la alienación temporal o espacial; no se aceptarán películas de género; el formato de las películas debe ser el académico (35 mm); finalmente, el director no podrá aparecer en los créditos.



Ilustración 1: fotograma de *Francesco Giullare di Dio* (Rossellini, 1950).



Ilustración 2: fotograma de *Idioterne* (Von Trier, 1998).

Cabría preguntarse si con el Manifiesto *Dogma* el cine, en tanto que práctica artística, sufre, como decíamos antes para la política, una *crisis de representación*; si de algún modo debiera resonar con el «no nos representan» que se coreaba en el 15M, como si la toma de la plaza también fuera una toma de la pantalla.

Si en el caso de Rossellini quedaba algún resquicio de duda, la figura del idiota de Lars Von Trier es, manifiesta y deliberadamente, una toma de posición política. La incapacidad de presentarse en la esfera pública es una de las definiciones del idiotismo, del mismo modo que lo es actuar conscientemente, en esa misma esfera, como un idiota con el fin de subvertir nuestra identidad social y política.

Escoger ser un idiota es un grito contra el paternalismo y la condescendencia, así como contra la banalización y la mercantilización de nuestra vida íntima⁵: no compete al *bios politikos*, que refracta lo íntimo, sino a la politización de la *bios*. En la última secuencia de *Idioterne*, el personaje de Karen, una mujer de mediana edad que acaba de perder a su bebé recién nacido y es acogida por el grupo de idiotas, ante el fracaso del resto de sus compañeros, socialmente mejor situados que ella, a la hora de llevar la *performance* idiota a su vida real, decide que será ella la que se comporte como una idiota ante su propia familia, que nada sabe de ella desde que renunció a ir al funeral de su bebé. La película termina con la imagen

⁵ Un ejemplo más radical aún es el montaje *Disable Theater* que el coreógrafo francés Jérôme Bel presentó en la Documenta de Kassel en 2012, en el que un grupo de afectados por el síndrome de down actuaban frente a una estupefacta audiencia. Uno de los momentos de mayor tensión se producía cuando los artistas bailaban al son de «They don't care about us» de Michael Jackson, acción muy en la línea de la denuncia de Von Trier contra la incapacidad del Estado de Bienestar de cuidar de «los idiotas».



Ilustración 3: fotograma de *Attenberg*.

de Karen haciendo gestos espásticos, babeando mientras toma el té, en la sala de estar de su casa, frente a su familia, a consecuencia de lo cual es brutalmente agredida por su marido.

Una propuesta cinematográfica más reciente que presenta un gran parecido de familia con la obra de Von Trier, tanto en lo formal como en los temas que aborda, es el llamado *Greek Weird Cinema* o *Greek New Wave* (Nicolaidou, 2014). Coincide con el cine de Von Trier y Rossellini en que plantea una revolución tanto en la representación cinematográfica como en la política (cabría cuestionar a estas alturas la diferencia entre ambas, pues, como solía decir Jean-Luc Godard, detrás de un travelling siempre hay una toma de postura política). No creo que sea casual que este desafío proceda de Grecia, cuna

de la racionalidad política moderna—republicana. La *Greek New Wave* plantea un radical (no) retorno al Ágora. En otras palabras, trae consigo la demolición de los fundamentos de la comunicación política: el regreso a lo primigenio, la *phone*, como desafío extremo al *logos*. Destacaré una secuencia para ilustrar qué tiene de *weird*, de extraño, esta propuesta.

Attenberg (2010), filme dirigido por Athina Rachel Tsangari, se abre con una desopilante secuencia en la que dos mujeres se enfrentan cara a cara a base de un juego de intercambio de muecas e interjecciones, en la prolongación sin fin de una suerte de estadio evolutivo presimbólico. Estamos ante recursos escénicos que derivan de una tradición teatral posdramática, caracterizada por una reflexividad corporal radical, que

está más allá (o más acá) del discurso, en manos de actores que se expresan a través de la improvisación, la pantomima y la danza (Poupou, 2014). En suma, un cine más *presentacional* que representacional y menos logocéntrico que encarnado, toda vez que está centrado en el cuerpo y sus movimientos. No es otra la *techné* del idiota.

El 15M en el objetivo

El 15M es también un fenómeno político *extraño* centrado en el cuerpo y en lo presentacional. La lectura «oficial» de los acontecimientos de la Plaza del Sol en mayo de 2011 es que supuso una suerte de primavera política, que hizo que la gente se despertase de la apatía, del «chato día a día»⁶ en el que estaba sumida, y dio paso al vuelco político que, al decir de muchos, vive España desde la emergencia de *Podemos* como partido político heredero de aquel despertar. En este sentido, el 15M significaría la superación de la desafección política que aquejaba a la sociedad española, especialmente a la juventud.

Considero, no obstante, que el acontecimiento político más relevante de las tres o cuatro últimas décadas en España —hay quien habla de una segunda (y verdadera) transición—, y las controversias y tensiones en torno a lo político que

ha suscitado, se pueden leer mejor desde una mirada metodológicamente idiota (Michael, 2012). Diríase que el 15M es, aún a riesgo de que pueda sonar contradictorio, un ejemplo de *movimiento político idiota*, pero no porque recupera una presunta conciencia republicana o propicia un reencantamiento de la política, sino por lo que produce *ex novo*. El 15M expresa que la solución de la política pasa necesariamente por su disolución.

Destaca entre la ingente producción cinematográfica a que dio lugar el 15M el documental *Libre te quiero* de Basilio Martín Patino (2012), veterano director conocido por el cine de cariz reivindicativo que realizó durante la dictadura de Franco.

La mirada de Martín Patino sobre el 15M tiene algo de delirante y lúcida. Contrariamente a lo que hicieron sus colegas más jóvenes, preguntándose qué resultaría de todo aquel desparrame, qué había de relevante en lo que estaba aconteciendo, el viejo cineasta mete la cámara en el acontecimiento, como si ésta fuera un actor político más, y lo muestra en toda su crudeza, casi sin editar las imágenes. Siguiendo el precepto de Emma Goldman: «*If I can't Dance I don't want to be part of your revolution*»,⁷ *Libre te quiero* presta atención tanto a lo que se habla (*logos*) como a lo que se canta o

⁶ Es la expresión que utilizó en su video-blog el más influyente creador de opinión español, el periodista Iñaki Gabilongo.

⁷ Podemos traducirlo como: «Si no puedo bailar no quiero ser parte de tu revolución».



Ilustración 4: la Plaza del Sol de Madrid durante el 15M.

se grita (*phone*). Y muestra las distintas «inflexiones» del acontecimiento, no únicamente aquellas que son codificables desde la «ciencia de la política». El 15M convierte, así, la plaza en una pista de baile, en una calle, en un laboratorio, en una asamblea, en un comedero, en una sala de estar, donde la movilización política más al uso está atravesada por la frivolidad táctica.⁸

Los indignados del 15M, que así se hacían llamar, hacen de la *polis* su casa, su *oikos*, su «chato» día a día, el lugar en el que se entreveran, sin orden ni concierto labor, trabajo y acción. De hecho, lo que condujo la concentración al fracaso fue, sorpresivamente, la presión de los comerciantes, su reacción frente a esta atípica revolución

de la formas de vida. ¿No es, en sentido lacaniano, precisamente eso lo que tenía la democracia de *real* en la consigna que aglutinó a los allí congregados, «Democracia real ya»? En aquella plaza se hizo literal el poema de García Calvo en el que se inspiró Martín Patino para titular su documental. El 15M era «un arroyo que brincaba de peña en peña»: inasible, incontinente. Irrepresentable. ¿Qué iba a mostrar, pues, una mirada perspicaz y lúcida sino gente cantando y bailando? La suspensión de la incredulidad y la captura de la potencia de un instante que no se cuestiona sus futuros. Dice Patino que en ningún rodaje fue tan feliz ni sintió tanta camaradería.⁹

Hay quien ha tasado el 15M como una gran *flashmob*, como el destilado de una así llamada democracia *sentimental*:

Incluso las reivindicaciones más extravertidas, del 15M a Beppo Grillo, parecen inclinarse hacia un sutil irracionalismo (...) Y el resultado es un paisaje en llamas, una amalgama de pasiones e hipérbolos que se parece bien poco a la esfera pública sosegada que soñaron los ilustrados como fundamento para nuestras democracias representativas. (Arias Maldonado, 2014:28)

⁸ Ver Evans, K.: *It's Got To Be Silver and Pink: on the road with Tactical Frivolity*, consultado el 12 de abril de 2016 en: <http://artactivism.gn.apc.org/allpdfs/290-Tactical%20Frivolity.pdf>

⁹ «Es un fenómeno social nuevo que yo no he conocido. Dicen que en la II República sí se vivieron situaciones parecidas, pero a mí me sorprendió esa fiesta y esa alegría en las calles. Yo nunca he visto una manifestación tan gozosa. Era otra España, algo nuevo estaba sucediendo. Este país necesitaba esas dosis de alegría». Declaraciones de Basilio Martín Patino en el diario *El País* (28/05/2012).

Otros comentaristas lo ven desde el prisma de cierta «melancolía de la novedad», como si el «no nos representan» del 15M provocara en los políticos profesionales, y los que aún se resisten a mostrarse como tales, una toma de conciencia por la cual en lo sucesivo quisieran representar más en el sentido dramático que en el político del término, de suerte que buscaban mediante su *mise en scene* que la sociedad se viese representada *en* ellos y no tanto *por* ellos.

«Éstos sí que nos representan», habrá de juzgar el público. ¿Acaso no hablan, visten y se peinan como cualquiera? Nos imitan en todo con tanta maestría que parece que estuviésemos nosotros mismos en la escena, no como ocurría con los actores de la vieja política, aquel auto sacramental inverosímil y casoso. (Valdecantos, 2016:13)

Lo digo en el sentido que Plutarco (en Andrade Boué, 2014:133) diera al *idios* como individual o privado, o en el de Dostoievski, que veía en el idiota a un hombre extraordinario o *fuera de lo común*. De ahí la contradicción de que lo que se esgrime desde la política no sea el mundo común, compartido, entre el político y el electorado (el *koinos kosmos*, la *res publica*), sino el *oikos kosmos*, lo que es irreductiblemente original, singular, luego anormal, en el sentido de imposible de socializar y representar políticamente. Si hacemos un repaso de cómo los polí-

ticos que han concurrido a las elecciones —escribo este texto durante la campaña de las Elecciones Generales del 26 de junio de 2016— han «actuado» delante de las cámaras de televisión, pareciera que estuviésemos en una comedia para adolescentes de Hollywood. En suma, en los tiempos video-políticos que corren (Sartori, 1998), los políticos, profesionales o no, se ven obligados a aparecer en la esfera pública como idiotas virtuosos porque sólo así serán capaces de concitar el apoyo de un electorado que hace mucho que no presta atención a lo que dicen.

Recientemente, se filtró a la prensa un interesante documento interno de *Podemos*, partido-franquicia de la nueva política, titulado «Estrategia de Comunicación del Secretario General», que reflexiona sobre cómo tendría que presentarse en público el líder de esta formación, Pablo Iglesias, para captar/concitar el beneplácito del electorado. El documento insiste en que la diferencia del candidato respecto de los demás contendientes pasa por que «sea él mismo», «quién es Pablo como persona». Sus asesores de imagen recomiendan al candidato que sea «lo más parecido que pueda a sí mismo». En esta línea no sé si solipsista o tautológica, pero claramente idiota en el sentido de Plutarco, se insiste en que el partido ha de centrarse en «comparar a Pablo consigo mismo, con lo que ha sido y con lo que puede ser». Así, dentro de la organización —se constata una evidente resistencia a

autodenominarse partido político—, el candidato desempeñaría la función de «significante vacío aglutinador». Es por ello que el candidato no ha de aparecer crispado, sino feliz, entusiasmado con su misión. «Para parecer contento hay que estar contento», concluye el documento. La estrategia de *Podemos* remitiría aquí a la «alegría de ser comunistas» de la que hablaran Toni Negri y Michael Hardt, aludiendo a Francisco de Asís, en la sorprendente página de cierre de *Imperio*:

Una vez más, en la posmodernidad nos hallamos en la situación de Francisco, levantando contra la miseria del poder la alegría del ser. Esta es la revolución que ningún poder logrará controlar —porque biopoder y comunismo, cooperación y revolución, permanecen juntos en amor, simplicidad y también inocencia. Esta es la irreprimible alegría y el gozo de ser comunista. (2002: 357)

Si el 15M es un movimiento político idiota, que interpela a todo el mundo, para bien o para mal, *Podemos*, su herencia en forma de partido político, es una operación metapolítica: un intento

de domesticar, a base de combinar un mucho de perspicacia politológica y algo de astucia comunicacional, el idiota que muchos sacamos a pasear durante aquellos gloriosos días de 2011. Si el idiota, por su propia condición onerosa, se despliega mediante una comunicación proxémica, expansiva, con vocación viral, sólo la desactivación de esa carga libidinal y su sustitución por la corrección política, bien que con acentos radicales, convierte la potencia en poder.

Este giro conservador que imprime *Podemos* al 15M implica, precisamente, un (auto)control extremo sobre la construcción del discurso, Ernesto Laclau mediante,¹⁰ y la monitorización constante de los procesos de comunicación política que se ponen en danza —es un decir— en una plaza que ha mutado ya en opinión pública (y publicada), materia ésta, la de la comunicación política, en la que no por casualidad son expertos sus cabezas más visibles. Sólo así se explica el tan previsible como eficaz recurso a significantes como la sonrisa —el lema de campaña a las elecciones del 26 de junio de 2016 fue «La sonrisa de un país»— o el corazón, forma que adoptaba en su

10 *Política. Manual de Instrucciones* (2016), documental dirigido por Fernando León de Aranoa es el perfecto contrapunto de *Libre te quiero*. Lo que en este es pura expresividad, es en aquel discurso prolijo sobre cómo los fundadores de *Podemos* leyeron el 15M y cómo supieron transformar el movimiento en partido, valiéndose, sobre todo, de la hipótesis populista de Ernesto Laclau, que conocieron de primera mano en Latinoamérica (Ecuador, Bolivia, etc.) gracias a su labor como asesores y sus estancias de investigación.

merchandising electoral la primera “o” de *Unidos Podemos*, el nombre de la coalición que forma Podemos con Izquierda Unida.

La (di)solución idiota de la política

Son muchas las voces que sostienen que el 15M fue un destello que se perdió en su propia luz. Pero, ¿desde qué inteligibilidad política se ha leído este acontecimiento? ¿En qué muta el Ágora cuando, como muestra el documental de Martín Patino, es producto del ensamblaje (Latour, 2008) de escobas, megáfonos, ideologías, asambleas, emparedados, policías, perros, instrumentos de música, canutos, ordenadores, consignas, besos, *jaimas*, etc.? Si somos sensibles a aquellos aspectos que desde cierta concepción apolínea de la política se consideran marginales, despreciables incluso, el 15M se despliega ante nuestros ojos como prototipo:¹¹ un laboratorio donde testar las nuevas inflexiones de la política.

Otra manera, colateral, pero no por ello desdeñable, de leer el 15M consiste en co-tejar las instantáneas de lo que allí sucedió con algunas manifestaciones cinematográficas idiotas que exceden los límites de lo que espontáneamente se entiende por político. Voy a referirme aquí brevemente a dos modalidades de cine idiota, de raíz norteamericana ambas, que radicalizan más si cabe lo comentado para el cine idiota europeo que hemos abordado en

los casos de Lars Von Trier y el *Greek Weird Cinema*: su carácter no representacional, sino *presentacional* o performativo, y la centralidad de lo corporal.

Si partimos de la base de que el cine idiota es el protagonizado por una subjetividad idiota en sus múltiples declinaciones (la moderna acepción *medicalizada* del corto de entendederas, la medieval de quien renuncia a ejercer el poder y la de tradición clásica, esto es, el que renuncia a su dimensión pública-política para quedarse «en casa»), se pueden distinguir dos modalidades. La primera de las modalidades del cine idiota norteamericano, que se agita inquieta en los rescoldos de un humanismo en vías de extinción, trabaja en el marco de las tecnologías del yo, y encuentra su expresión en la figura freudiana del polimorfo perverso (Kovacsics, 2012), entendida como el estado de inmadurez psicológica que impide captar el mal subyacente al ser humano; la segunda, menos conocida, pero más interesante, que tiene una vocación claramente poshumanista, anticipa la imposibilidad de lo que podríamos llamar una *ergonomía de lo social*. Ambas, cada una a su manera, están fuertemente emparentadas con la tradición del *slapstick*.

A modo de ilustración de la vertiente «humanista» del cine idiota, que gira en torno a dos aspectos a los que ya me he referido anteriormente, por un lado, la

11 Ver Corsin, A. y Estalella, A.: *Prototyping*, consulado el 12 de abril de 2016 en: <http://www.prototyping.es/>



Ilustración 5: fotograma de *Dumb and Dumber* (Farrelly Brothers, 1994).

bondad radical y un tanto bobalicona, de raigambre franciscana, y, por otro, el virtuosismo gestual, son dignas de mención *Dumb and Dumber*¹² (Peter y Bobby Farrelly, 1994) y *Zoolander* (Ben Stiller, 2001).

La película de los hermanos Farrelly concluye con una agónica secuencia en la que los dos protagonistas, que se lamentan de su mala suerte con las mujeres, ven cómo se detiene frente a ellos un autobús de chicas en bikini que dicen estar de gira internacional y necesitan un par de chicos que puedan untarles aceite antes de cada concurso. Los *coitados*, con cara de no creérselo, contestan ante las no menos sorprendida chicas: «tenéis suerte, hay un pueblo a cinco kilómetros en esa dirección. Allí encontraréis a todos los tíos que queráis».

¹² Traducida en España como *Dos tontos muy tontos* y en algunos países de Latinoamérica como *Una pareja de idiotas*.

¹³ Arendt llama «administración de las cosas» al gobierno de las cosas. La política, en tanto que actividad virtuosa o *vita activa*, está siempre un paso más allá.

Zoolander, por su parte, es una parodia del mundo de la moda en la que los personajes combinan un paupérrimo rendimiento cognitivo con un extraordinario control de la gestualidad. Dereck Zoolander, el protagonista, ha desarrollado, entre su amplio muestrario de miradas (*looks*), una denominada *Acero Azul*, por la que es internacionalmente admirado; pero como en él late el espíritu de la «mejora continua», no descansará hasta encontrar la mirada definitiva, *Magnum*, de la que sus incrédulos adversarios y críticos (y con ellos el atónito espectador), que carecen de su sensibilidad y destreza, piensan que en nada difiere de la anterior. Obviamente, el desenlace de la película es la aparición, el *nacimiento*, que diría Hannah Arendt, de *Magnum* a la esfera pública, y la rendición de todo el mundo ante la evidencia de su sublimidad. Juzgue el lector (ver Ilustración 6).

La vertiente poshumanista del cine idiota norteamericano encuentra acomodo en una deriva inspirada en la cultura *skater*. Practicar *skate* no deja de ser otra forma de aparecer en la esfera pública. Pero estamos ante una actividad muda, una *performance*, podría decirse, más centrada en la por Hannah Arendt denostada «administración de las cosas»¹³ —no es



Ilustración 6: de izquierda a derecha, mirada *Acero Azul* y mirada *Magnum*.



Ilustración 7: de izquierda a derecha, mirada *Acero Azul* y mirada *Magnum*.

otra cosa saber llevar bien el patín—, que, pongamos, en el uso virtuoso del lenguaje en una esfera pública habermasiana abierta a un debate entre iguales.

Destaca, dentro de este subgénero idiota, la trilogía *Jackass* [Burros]¹⁴, que es la secuela de un programa de la MTV. Los personajes de *Jackass* se autoinfligen daño mediante una exposición extrema

del cuerpo a su entorno físico o material, y usan para ello un amplio surtido de *gadgets*. Se ha dicho que lo hacen para su propio divertimento y el de los espectadores (Karimova, 2010); pero resulta más estimulante pensar que tal y como el *Greek New Cinema* trae consigo la demolición de los fundamentos de la comunicación política, *Jackass* pone en cuestión la idea

¹⁴ *Jackass, The Movie* (Jeff Tremaine, 2002); *Jackass Number Two* (Jeff Tremaine, 2006); *7. Jackass 3D* (Jeff Tremaine, 2010).

misma de ergonomía entre los humanos y su entorno físico-material, esgrimiendo, tal como lo hace el *slapstick*, el humor como recurso agonístico, es decir, como «representación sintética de la dinámica del fracaso» (Costa, 2010:9).

Breve conclusión (abierta)

A modo de conclusión, podría afirmarse que corren tiempos en cierto modo tautológicos, en los que estar conectado, decir «estoy aquí», en una palabra, comunicar la comunicación, es más importante que comunicar algo. Es en este contexto donde el idiota optimiza sus destrezas, donde la idiocia se vuelve «noble artesanía de las formas de vida» (Karimova, 2010), desencadenante, no necesariamente voluntario, de todo lo que sucede a su alrededor. Si comparamos el virtuoso desempeño del idiota con los patéticos intentos de los políticos, procedan de la nueva o la vieja política, tanto da, de mostrarse *tal como son* frente a sus votantes, sobre todo con la torpeza que demuestran a la hora de «administrar las cosas» que les rodean, el modo anergonómico en que se relacionan con ellas, incluso con los objetos más cotidianos, por no decir con su propio cuerpo, habría que concluir que la política profesional no es aún lo suficientemente idiota para salir triunfante.

Me ronda la sospecha de que esto sucederá cuando los políticos y, de paso, los expertos que los observan, caigan en la cuenta de que la política es ya *cosmopolítica* (Stengers, 2005): la pericia de construir mundos sin excluir nada ni a los nadie, y de saber hacerlos públicos y democráticos (Latour y Weibel, 2005) de manera atractiva y vinculante. El 15M, en tanto que *mise en scene* de estas nuevas potencialidades cosmopolíticas, supuso, en este sentido, no sólo una disolución de lo político *as we know it*, sino una nueva manera de articularlo, una nueva inflexión de la política a partir del ensamblaje de múltiples elementos, muchos de los cuales eran considerados impolíticos con anterioridad. El rol que juega en esta operación de (di)solución el cine idiota, tanto el de vocación humanista, como el de aliento poshumanista, es doble. En primer lugar, es un dispositivo que, en tanto que propicia la suspensión de la incredulidad, resulta idóneo para mostrar algo que es difícil de pasar a papel, sea en forma de discurso o de ley. En segundo lugar, el cine idiota se asemeja mucho a una prueba de esfuerzo para una política que se quiera verdaderamente nueva, toda vez que en él se despliegan las inflexiones más extremas, pero también las más prometedoras, de los procesos de subjetivación y los ensamblajes políticos por venir.

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (1970). *Rossellini: un realizador a debate*. Valladolid: Sever-Cuesta.
- AGAMBEN, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos.
- ANDRADE BOUÉ, P. (2014). La figura del idiota en Dostoyevski y sus reescrituras literarias y cinematográficas. *Anuario de literatura Comparada*, (4), 129–151.
- ARENDT, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- ARIAS MALDONADO, M. (2013). La redención de las masas: *flashmob* y multitud 2.0. *Revista de Occidente*, (383), 24–35.
- ARIAS MALDONADO, M. (2014). La democracia sentimental. *Letras libres*, junio, 28–30.
- BENJAMIN, W. (2007). *Obra completa*. Libro 2 Vol. I. Madrid: Abada.
- CASTORIADIS, C. (1995). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona: Gedisa.
- COSTA, J. (Ed.) (2010). *La nueva risa: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: nausícaä.
- DOSTOIEVSKI, F.M. (1996). *El idiota*. Madrid: Alianza.
- Estrategia de Comunicación del secretario General, Documentación interna *PODEMOS*. Consultado 13/06/2016 en: <http://www.ecestaticos.com/file/f7db49cf8d6832b250ab384e9c4e-d71e/1457478507.pdf>
- FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1970). Francesco, Giullare di Dio. *Nuestro Cine*, (95), 32–33.
- FOUCAULT, M. (1991). La Gubernamentalidad. En AA. VV. *Espacios de Poder* (pp. 9–26). Madrid: La Piqueta.
- GUARNER, J.L. (1985). *Roberto Rossellini*. Madrid: Fundamentos.
- HARDT, M. y NEGRI, T. (2002). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- KARIMOVA, G. (2010). Interpretive Methodology from Literary Criticism: Carnavalesque Analysis of Popular Culture: Jackass, South Park, and 'Everyday' Culture. *Studies in Popular Culture*, 33, (1), 37–51.
- KOVACSICS, V. (2012). *Very funny things. Nueva comedia Americana*. San Sebastián: Donostia Zinemaldia.

- LACLAU, E. y MOUFFE, C. (1989). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- LATOUR, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: Manantial.
- LATOUR, B. y WEIBEL, P. (Eds.) (2005). *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*. Cambridge Mass: MIT Press.
- MATTIOLI, A. (1988). Ausencia de cultura u opción por la privacidad. *Cuadernos Franciscanos*, (82), 3–14.
- MICHAEL, M. (2012). De–signing the object of sociology: toward an ‘idiotic’ methodology. *The Sociological Review*, 60S1, 166–183.
- NIKOLAIDOU, A. (2014). The Performative Aesthetics of the ‘Greek New Wave’. *FILMICON. Journal of Greek Film Studies*, (2), 20–44.
- POUPOU, A. (2014). Going Backwards, Moving Forwards: The Return of Modernism in the Work of Athina Rachel Tsangari. *FILMICON. Journal of Greek Film Studies*, (2), 45–70.
- SARTORI, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- SLOTERDIJK, P. (2003). *Esferas I*. Madrid: Siruela.
- STENGERS, I. (2005). The cosmopolitical proposal. En Latour, B. y Weibel, P. (Eds.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy* (pp. 994–1003). Cambridge Mass: MIT Press.
- VALDECANTOS, A. (27/05/2016). La melancolía de la novedad. *El País*, 13.
- ZIZEK, S. (2001). *El sujeto espinoso*. Barcelona: Gedisa.

Imicraciones, mentira y ficción cinematográfica. Deconstruir a Pinocho, Desmontar a Gepetto

Virginia Rodríguez Herrero
Universidad Complutense de Madrid.

Resumen

A lo largo del tiempo y del espacio, la mentira ha sido rechazada, enviada al infierno en diversos idiomas y señalada, para bien de la humanidad. La importancia sociológica y antropológica de la mentira queda implícita en el hecho de que mentir es algo propio del ser humano y una pieza más de la estructura social. La mentira es falsedad, artificio y este se acerca mucho a la esencia de la ficción, de modo que cine y mentira tendrían, a priori, motivos para encontrarse. Pero tantas condenas ha recibido la mentira que el gran peso negativo que arrastra constituye el principal obstáculo a la hora de hablar de ella como un componente más de la ficción cinematográfica. Una vez desestimada la contaminación simbólica de la mentira, su construcción social en relación con el cine confluye en una común aceptación de que la capacidad creadora del ser humano está íntimamente vinculada con su humana posibilidad

Palabras clave:

sociología, antropología, cine,
mentira, ficción.

de recurrir al juego de la manipulación, a la mentira, hasta el punto de que es posible considerar que el arte no pueda prescindir de ella. Efectivamente, la mentira es la herramienta base para crear ficciones, es el riesgo que hay que correr para poder construir nuevas realidades, es una vía legítima y honrada para transmitir verdad en un contexto creativo, es lo que el público espera y aquello en lo que está deseando creer.

Abstract

Imicraciones, Lies and Cinematographic Fiction. Deconstruct Pinocchio, Dismount Geppetto

All through out time and space, lying is something that has been —for the good of humanity— rejected, highlighted, and sent to the hell in several languages and cultures. The sociological and anthropological importance of lying is evident when we take into account that lying is intrinsic to every human being and part of our social structure.

Lies are falsehood and artifice. These two concepts are close to the essence of fiction. Therefore, the cinema and lying have reasons to meet. The negative connotations associated with lying are the principal obstacle when it comes to perceiving lying as an element of cinematographic fiction.

Once we have discarded the symbolic contamination of lying, we notice that its social structure —in connection with cinema— leads up to a common acceptance of the fact that human beings' creative capability is closely linked to the possibility of using manipulation games, and lying, to the point that it is possible to consider that art cannot exist without it. Lying is a basic tool to create fiction, it's an honored and legitimate way to transmit truth in a creative context, and it is what the public is waiting for and what public wants to believe in.

Keywords:

sociology, anthropology, cinema, lying, lie, fiction.

I

En un reciente reportaje televisivo sobre la película *El Elegido* (Alfonso Chavarrías, 2016), el actor Alfonso Herrera que da vida a Ramón Mercader —conocido militante comunista español que pasó a la historia por ser el asesino de Trotski—, decía acerca de su personaje:

Estuvo 20 años en prisión en México y hasta el último día firmó como Jacques Mornard, la mentira la llevó hasta el final, hasta que después se fue al exilio a Rusia y eso te dice un poco sobre la determinación y la fortaleza moral que tuvo este personaje, y cómo vivió en un mundo de mentiras.

La mentira —elemento constitutivo esencial de la creación cinematográfica— es un concepto tan incómodo como profundo, es una idea tan plural como aparentemente dicotómica, es un hecho tan humanamente habitual como susceptible de ser desconstruido. Porque la mentira es evidentemente inmaterial en esencia, tanto como material en su manifestación y sus consecuencias. Y si de creación cinematográfica estamos hablando, la mentira es sólida en efectividad emocional y en cómo claramente se instala en la realidad, hasta convertirse en una pieza que, nunca más, podrá ser vista solo como lo opuesto a la verdad.

II

Si nos ceñimos a su significado más puramente etimológico, la palabra men-

tira representa aquellas expresiones o manifestaciones contrarias a lo que se sabe, se cree o se piensa, es decir, es una idea vinculada con la depravación moral y el engaño, la ocultación de la verdad y, por tanto, la falta de fiabilidad hacia la persona que miente. Dentro de un ámbito moral y religioso, la mentira ha sido una de las principales fuentes del mal. Las cuestiones filosóficas en relación a ella han resaltado el caos, la falacia y la incertidumbre que genera su presencia, el temor a las consecuencias derivadas y el rechazo conciudadano hacia la persona mendaz. Es por ello que ha sido tan común a lo largo de los tiempos el acabar considerando que el mentiroso siempre ha sido el otro, el diferente, el extraño, el enemigo, el ausente. Para los griegos quienes mentían eran los cretenses —tal como explicaba Epiménides de Cnosos (siglo VII a. C.)—, al catalogarlos de «embusteros, bestias malvadas, vientres ociosos, piratas y mercenarios», hasta inventar incluso un verbo, *cretear* (*kretizein*), para referirse al comportamiento de un cretense. Curiosamente y por el contrario, para los romanos los mentirosos eran los griegos (Bettetini, 2002). Nombres como el de Heródoto de Halicarnaso, Plutarco o Luciano de Samosata, ya destacaban desde sus escritos la necesidad de rechazar por completo la mentira. De igual modo, la caracterización de esta como un acto agresivo con el que se hace daño y se priva al otro de su derecho a

conocer la verdad, lo defiende Kant como un precepto sagrado de la razón que no conoce de condiciones ni límites. El filósofo mantiene una postura absolutista ya que, según él, si se aceptase aunque fuera una sola mentira, toda la base ética sobre la que se levanta la moralidad y la dignidad humanas se desvanecería, pues aquella supone «la mayor violación del deber del hombre consigo mismo, un crimen contra su propia persona, una bajeza despreciable» (Fernández-Armesto, 1999:85).

Sin embargo, la obsesión por la mentira durante la época barroca irá seguida por cierto escepticismo y una postura relativista cada vez mayor hasta la Ilustración; es entonces cuando el absolutismo teológico se diluye frente a una redefinición del mal, en general, y una diversificación de la mentira, en particular. La cuestión de la verdad se hace más relativa y se buscan incluso las posibilidades terapéuticas de la mentira social (Sullivan, 2003:16–18), mientras continúa el enfrentamiento entre el ser y el parecer, entre la verdad y la mentira (Roche, 2009:49). Con todo ello, Mendiola insiste en la necesidad de reflexionar acerca de la mentira, porque convivimos con ella y la usamos constantemente, porque «nos envuelve, se adhiere a nuestras palabras, a nuestros hábitos, a nuestros silencios», porque de ella hay que aprender, ya que «el ideal de transparencia que impulsa al reproche moral asusta aún más que el de la transparencia

misma de la mentira» (2006:39). Así lo hicieron Heródoto y Gorgias, Platón y Erasmo, Maquiavelo y Nietzsche. Todos, cada uno de forma particular, defendieron el valor de la mentira como bisagras sociales que permiten desenvolverse en un mundo hostil (Sullivan, 2003) en el que, además, resulta imposible conocer la verdad (Blumenberg, 2004:45).

La mentira no nos es ajena, es algo tan humano como el habla; el mentir, dice Alexandr Koyré en sus *Reflexiones sobre la mentira* (1943):

Más que el réir, es lo propio del hombre. Su historia es la de la mentira: día tras día, minuto tras minuto, oleadas de mentiras se vierten sobre el mundo. El hombre moderno se baña en la mentira, respira mentira, está sometido a la mentira en todos los instantes de su vida. (Mendiola, 2006:10, 25)

Mienten los políticos, los medios de comunicación, la propia naturaleza y hasta los dioses. La historia de la mentira es tan antigua como la de nuestra propia especie y encontramos rastros de ella en el arte prehistórico, en las técnicas de caza, en el trapeo o el reclamo basados en la ocultación y la imitación para engañar a la presa. En su obra *La decadencia de la mentira* (2004), el escritor Oscar Wilde ensalza la mentira como una forma de arte y habla del fascinante y refinado mentiroso, aquel que, no habiendo esta-

do jamás de caza, contaba al atardecer a los asombrados trogloditas cómo había arrancado al megaterio de las tinieblas purpúreas de su caverna de jaspe o acabado con el mamut en una lucha genial, hasta quitarle los colmillos dorados.

Según sostiene Catalán en su *Antropología de la mentira* (2005), el ser humano tiene una naturaleza seudológica basada en su inteligencia, en el uso del lenguaje y su propia libertad de acción. La mentira tiene, por tanto, una indiscutible importancia antropológica y sociológica, porque posee mil y una caras y no todas ellas responden a la inquietante posibilidad de que, como a Pinocho, nos crezca la nariz de repente. Si la sociedad es un teatro, entonces el ser humano es un actor y la vida humana se convierte en una comedia en la que nos cubrimos con máscaras para representar nuestros respectivos papeles. Ya lo dijo Shakespeare: «El hombre entero es un gran escenario / Y simples comediantes todos los hombres y mujeres / Tienen señaladas sus entradas y salidas / Y un solo hombre representa al mismo tiempo diversos papeles» (Sullivan, 2005:24-25).

III¹

«Si tengo que elegir entre la realidad y la ficción, me quedo con la ficción.» (Karin Fahlén, *Stockholm stories*, 2013)

Se ha partido de la idea de cómo la mentira carga con el lastre de una etimología y una connotación ética endemoniada, para pasar a contemplar el modo en que ha ido experimentando un cambio relacionado con una apertura hacia otras implicaciones que van más allá del mal. Tomando como referencia los argumentos a favor de un enfoque sobre el concepto de mentira basado en una visión positiva y necesaria del mismo, se orienta ahora la mirada hacia la conexión entre la mentira y aquella que constituye la esencia de la creación cinematográfica: la ficción. Mentir, manipular, fingir, errar, falsificar, tiene mucho que ver con la capacidad creativa del ser humano, aquella que se perfecciona a raíz de ese encéfalo altamente desarrollado que junto al pulgar oponible, representan dos de las más destacadas y exclusivas características de la especie humana. La creatividad, de hecho, recurre con frecuencia al uso de la mentira o del engaño para comunicar

¹ Gran parte del análisis desarrollado a partir de este punto está basada en los testimonios de directoras y directores de cine español recogidos a través de diferentes entrevistas en profundidad realizadas durante el trabajo de campo llevado a cabo entre los años 2003 y 2009 para la tesis doctoral *Cine, Antropología y Sociología: la ilusión de crear, la ilusión de creer*. Dicha tesis fue dirigida por el profesor Juan Antonio Roche Cárcel (Departamento de Sociología I de la Universidad de Alicante, 2010). A lo largo de las siguientes páginas, y cuando se incluyan citas textuales de dichos informates, se citarán sus nombres.

verdades, en plural, pues permite al ser humano dar vida a algo, a alguien que no existe pero que podría llegar a existir. Moldear, recrear, interpretar, inspirar, transformar, personalizar. Son acciones que superan el significado religioso y, sobre todo, moral que ha condicionado la posibilidad de repensar el sentido y el peso social y cultural de la mentira. Hacer uso de ella puede conllevar un arte, como creyera Platón, el arte de la mentira, que supera los hechos aspirando a alcanzar aquello que no siendo, puede que debiera ser (Bettetini, 2002:115).

Efectivamente, la partida de nacimiento demuestra que mentira y ficción comparten vínculos consanguíneos. Es cierto que la realidad del cine es su propia existencia, pero pese a ello, la ficción, es decir, el propio cine, lo que él nos cuenta, transmite y recrea, nunca ha existido ni existirá de manera tangible e histórica más allá de la propia pantalla. Esa es su virtud, su maravillosa verdad. El cine nos afecta, pero estamos a salvo, nos mantenemos al margen de cuanto acontece en la historia. ¿Por qué?, porque como dice una de las niñas protagonistas de *El espíritu de la colmena*,² —en el cine, todo es mentira; es un truco—. Entonces, ¿cómo tiene lugar esa construcción social de la ficción cinematográfica?, ¿cómo entender el sentido que desde el punto de

vista de los cineastas adquiere la mentira positiva del cine?

La realidad, creada y plasmada en forma de ficción, lo ha sido a partir de otra realidad previa, de tal modo que se convierte en una recreación de aquello que el cineasta pretende expresar y utilizando para ello una serie de herramientas que le proporcionan una gran libertad. Por ejemplo, la película española *Te doy mis ojos*³ —que trata el tema del maltrato de género—, logra meterte en la historia porque el espectador, al tiempo que sabe que todos los actores que salen en la pantalla han sido inventados y representan una ficción, cuenta hechos que suceden día a día. La ficción es recreación y, por tanto, una reproducción no literal de la realidad. No es posible que exista la ficción sin tener en cuenta una realidad previa, pues la imaginación, el desarrollo de la creatividad o la capacidad de inventiva, parten precisamente de una generosa e intensa observación del mundo, que diría Javier Fesser: solamente por ese camino transcurre, según el cineasta, la habilidad no ya de crear algo nuevo a partir de la introspección de la mente propia, sino la de relacionar diferentes cosas ya existentes de manera personal y original. Recrear la realidad supone comunicarla en forma de historia, argumento y diálogos, miradas, tiempo

² *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

³ Icíar Bollain, 2003.

y espacio. Es así como deja entonces de ser un simple fruto mimético, si bien las películas nunca pueden desprenderse del todo de esa realidad física que le ha servido de referente y que pasa a formar parte de su propia consistencia material. Como recordaba el escritor y cineasta soviético Andrei Tarkovski en palabras de su compatriota Dostoyevski: «Se dice que la creación artística debe reproducir la vida, etc. Tonterías: el escritor, el poeta (el cineasta, añadiría), crea la propia vida. Una vida que, además, no ha existido nunca en esas dimensiones» (1991:214).

La caverna platónica que el cine es, alberga la proyección de una realidad hecha de luz, la de la ficción. Al despertar y salir de la caverna (sea una sala de cine, sea otro dispositivo de reproducción) descubrimos que «nuestras fantasías, no las del filme, sino las que el filme nos obliga a recapitular y reconocer, son lo más verdadero de nuestra vida mental» (McConnell en Rodríguez Merchán, 1977:34). Y es que «*sin reproducciones no habría originales*» (Luhmann, 2000:125) y sin medios de comunicación como el cine, la cultura como tal no sería reconocible. La ficción se torna, pues, la suma de original y copia, es decir, de aquello que se descubre para, a su vez, convertir lo creado en futuro descubrimiento. El sociólogo y antropólogo Francescutti lo resume bien cuando reflexiona acerca de «hasta qué punto el cine modela la fisonomía de la sociedad, y a la inversa,

de qué manera la suya se ve influida por ésta» (2004:11). En esa misma línea, Ramón Salazar recuerda el modo —cercano a una fórmula matemática—, a través del cual cierto profesor de la escuela de Arte Dramático le explicó el concepto de «transformación»: Realidad = Traducir = Ficción. Así es como la realidad es aderezada, es decir, descubierta y, posteriormente, creada otra nueva.

La ficción es ilusión cargada de utilidad, imitación preñada de falsedad y realidad al mismo tiempo, presente en el desarrollo y la socialización de todo ser humano, una construcción derivada de una realidad o una ficción previa. Es por ello que, parafraseando a Ricoeur, preguntarse sobre el sentido de la ficción es hacer un ejercicio de fusión y reinterpretación semejante al que realiza Joyce al hablar del *caosmos* (Martínez, 2006:404). Dicho concepto supone una mezcla de desorden, indefinición y confusión —por un lado—, con orden creado —por otro—, es decir, la aceptación de una contradicción. El hecho de que la ficción, la imitación o el simulacro no nieguen la realidad sino que, al contrario, construyan otra nueva, me lleva a pensar en la posibilidad de fusionar dos conceptos —imitación y creación— pues es la ficción un reflejo o recreación que no pierde calidad en cuanto a que representa el nacimiento de otra realidad. De la unión de ambas nace la *imicración*. El conocimiento parte de la imitación, del aprendizaje, de la memoria y ésta, es

el punto de partida de la fantasía. Al fin y al cabo, «una palabra inventada es un camino nuevo para atravesar la realidad» (Marina y Válgoma, 2007:62) y como ya dijera Ricoeur, la ficción «reorienta la mirada hacia los rasgos que la experiencia se inventa, es decir, descubre y crea a la vez» (1987:135).

IV

«Ya lo dijo Chesterton: la literatura es un lujo, la ficción, una necesidad.»
(Gonzalo Suárez)

Los cineastas juegan con la ficción y provocan al espectador para que juegue con ellos. Utilizan la ficción como una *estrategia*, «como un vehículo para encarnar esos contenidos hondos de la existencia humana» (Sanmartín, 2005:18). Es así como acercan su rol al del mago que hace desaparecer algo porque sus manos son más rápidas que nuestra vista, o al del chamán que recurre a la brujería y al ocultismo, haciendo uso en ambos casos de ciertos trucos gracias a la inmunidad que les concede su profesión:

Sabemos que hay truco, que la magia no existe, y que si nuestros sentidos, la vista por ejemplo, nos dicen que algo no está, no es porque haya desaparecido, como nos dice el mago, sino porque sus manos son más rápidas que nuestra vista. Y eso nos hace admirar su pericia. (Maite Ruiz de Austri)

De ese modo, los trucos se vuelven legítimos, aunque siguen siendo trampas, pues el arte es narrativa, la narrativa el arte de la trampa y la trampa, el artificio, se impone sobre el realismo, tanto para el cineasta como para el espectador (McConnell en Rodríguez Merchán, 1977:48). Los trucos aprovechan una peculiaridad del ojo humano llamada «persistencia retiniana», una de las bases del arte cinematográfico, según destaca el citado teórico estadounidense McConnell. Se trata de una debilidad sin la cual el órgano visual no podría fingir el engaño de convertir una sucesión de imágenes fijas en la imagen en movimiento de un filme, con lo cual tampoco podría ver el mundo real basado en esa mentira. Gracias a ello, hacer uso de los trucos, de la magia está totalmente justificado porque la ficción es el arte de la evocación y la seducción, ya que todo lo que vemos en una película ha sido creado intencionadamente con el fin de que sintamos aquello que el director, que la directora pretende hacernos experimentar. La realidad más ficcionada es la que más elaborada está desde tu interior y, definitivamente, la manipulación de la realidad con fines cinematográficos permite crear productos que atrapan emocionalmente. Por todo ello, gracias al instrumento ficcional y a las intenciones con las que es utilizado, los cineastas trascienden a su propia existencia y así se convierten en seres especiales y universales, pues aunque la vida

pase la ficción permanece. De ese modo, y volviendo a McConnell, la experiencia cinematográfica se convierte en una de las experiencias, al mismo tiempo, más públicas y privadas a las que tenemos acceso.

Sostenía el gran literato Ramón M^a del Valle Inclán cómo

el cine, para alcanzar sus logros estéticos, ha de ser un arte de fantasía y no de baja realidad. El cine, acaso como ninguna otra manifestación artística, podría hacer suya la estética de Goethe: la creación de un mundo más bello, una superior armonía de ritmos y formas. (Vidal, 2007:225–226)

Por encima de todo, la ficción implica inventar, fantasear, en un intento de ir más allá de la realidad, y de ese modo, dramatizar, construir, para esconder nuestras verdades y que lleguen allí escondidas a los demás. Puede, por tanto, que la ficción esté reflejando nuestros deseos no satisfechos, nuestras aspiraciones y sueños, bien porque no seamos capaces de alcanzarlos, bien porque no nos atrevamos a intentarlo, bien porque, precisamente, contamos con la convicción y la seguridad de que es eso, ficción, es decir, aquello que evitamos asumir como responsabilidad. Y es que realmente el ser humano tiene necesidad de ficción, así es para Abel García Roure, y esa necesidad nace

a su vez de otra: la de sublimar a través de la narración aquellos acontecimientos trágicos, dolorosos, que nos acontecen o que nos amenazan, que nos superan o que nos resultan incomprensibles.

La cualidad ensoñadora del cine, radica, como apunta de nuevo McConnell, en la «naturaleza onírica de su propia realidad» (1977:45), en su inevitable y necesaria esencia fabulosa. El cine es, en ese sentido y más que nunca, la caverna platónica donde las imágenes que se proyectan constituirían la ficción creada y creída como real, sea porque la realidad externa no nos convence, sea porque dichas imágenes representan esos sueños ocultos, esos objetivos no satisfechos. Y es que siempre habrá quien como Truman⁴ o Neo⁵ se vea tentado o atrapado por una realidad hecha de ilusión y falsa felicidad, de imágenes y, sobre todo, de emociones.

V

«Las mentiras del cine no duelen y eso es lo bonito.» (Yolanda García Serrano)

La ficción es recreación imaginativa de la realidad, es decir, creación inédita, ensoñación y para conseguirlo, el artista tiene que mentir: «Ningún gran artista ve nunca las cosas como realmente son. Si lo hiciera, dejaría de serlo» (Mendiola,

⁴ *El show de Truman* (Peter Weir, 1998).

⁵ *Matrix* (Lilly y Lana Wachovski, 1999).

2006:117). El cine, como arte que es, contador de historias, transmisor de emociones, incluye trucos, fraudes y mentiras, tal y como insiste Orson Welles al inicio de *F for Fake* (1974). El mismo Edgar Morin calificaba la irrealidad cinematográfica como algo cargado de negatividad y resalta con estas palabras la ventaja evidente del movimiento filmico: «*Mentir, ilusionar! Ese es el resultado primero de la prodigiosa verdad del movimiento*» (2001:118).

Ante la sentencia del cineasta italiano Michelangelo Antonioni⁶ según la cual el mayor peligro para quienes hacen cine consiste en la extraordinaria posibilidad que ofrece para mentir, es posible ver las virtudes que entraña el riesgo y combinarlo con la oportunidad única que representa. Por esta vía, la mentira pasaría a convertirse en sinónimo de ventaja, de alegría, a ser una atractiva y divertida posibilidad que permite el juego, la fantasía y el aprendizaje, un ingrediente fundamental si de cine estamos hablando.

La mentira es parte indispensable de la lógica cinematográfica, un valor impositivo en la ficción, un refugio. Decía el director Abel García Roure, que una cosa es la mentira, el engaño, la manipulación y otra distinta la ficción, la imaginación. Y, sin embargo, es también él quien habla de esa parte poética que tiene el cine de acuerdo a la cual la ética y la estética se suman y se equilibran al mismo tiempo,

de tal modo que la verdad en el cine ya no sería una mera cuestión moral: el hecho de ser más o menos fiel a los acontecimientos pasaría a un segundo plano para priorizar las intenciones y ambiciones de la propia obra. Efectivamente; es esa contradicción entre realidad e irrealidad una de las ambigüedades esenciales del arte cinematográfico, algo que ha existido desde su nacimiento y que nos viene a recordar de qué modo el significado que adquiere la verdad y la mentira en relación al cine no tiene «nada que ver con el mundo real, sino con el talento, el compromiso y el grado de honestidad de los hombres y mujeres que lo fabrican» (Rodríguez Merchán, 1996:49).

Para José Luis Borau está claro: es verdad, una película es mentira, por muy real que sea, inventar tus propias historias implica mentir, el cine es una mentira por definición. El director sostiene que la mentira de una película solamente está dentro de ella, es decir, dentro de esa ficción que representa su propia realidad, de tal manera que nunca puede contradecirse o mentir sobre sí misma. En el cine «no hay ningún hueco en el que haya una verdad: en el cine todo es mentira, es un espejo, una representación y, por tanto, nunca va a ser verdad» (Manuel García Serrano). Este cineasta utiliza su género de trabajo habitual, el documental, para explicar cómo, en contra

6 1912-2007.

de lo que *a priori* pudiera parecer, es una de las más mentirosas manifestaciones cinematográficas. Por lo tanto, para él la mentira pierde su valor peyorativo al convertirse en un agente, en un elemento signifiante, en una herramienta narrativa sin cargas negativas.

Se puede afirmar, por lo tanto, que la ficción es una mentira que ayuda a encarrar el día a día a espectadores y creadores, pues como tal se espera tener ese punto quijotesco que te lleve, incluso, a engañarte a ti mismo, porque si no la realidad es muy dura, y gracias a ello llegar a la conclusión de que gracias a las mentiras que has estado viviendo, has llegado hasta dónde estás. Desde este punto de vista, la defensa de la mentira-ficción se justifica en relación a la necesidad que la sociedad tiene de este tipo de mentira. La gente está de rodillas deseando ser manipulada y engañada, asegura Rodrigo Cortés, necesitan que le mientan y, por eso, van al cine, continúa Ruth Adsuar; necesitamos de nuestra pequeña dosis de mentira para tirar para adelante, remata Rafa Russo. Son estos discursos muy similares a las palabras de la autora francesa Marie-France Cyr, cuando al citar la película de Roberto Benigni *La vida es bella*⁷ asegura que la mayoría de gente prefiere sus ilusiones a la realidad pues la verdad

es que todos nos mentimos a nosotros mismos (Tarín, 2006:25). La sociedad necesita de esa mentira que no le provoca daño alguno, de ese truco evidente ante el cual el espectador se mantiene a una distancia suficiente para esperar que le convenzan de que, igual que parecía que la locomotora de la estación de La Coitat se abalanzaba sobre el público en una de las primeras proyecciones, aquel que muere en la pantalla muere de verdad.

De acuerdo con esta línea argumental, el cineasta, como profesional, tiene mucho de estafador, de ilusionista, de trilerero, de tal modo que la mentira se convierte en un valor impositivo dentro de su creación ficcional: me gusta pensar las películas como estafas monumentales, asegura Nacho Vigalondo. Y es que el cine, como arte que es, crea el contexto perfecto para mentir de una manera legítima y, al igual que un niño, «da vida a sus juguetes, se fabrica un mundo de héroes y villanos y se inventan historias ficticias para evitar la soledad y conjurar el aburrimiento» (Rodríguez Merchán, 1996:45). El cine hace uso de la mentira, de la manipulación y hay que ser conscientes de ello. Efectivamente, la manipulación está siempre presente en el cine: tienes que hacer que el personaje diga lo que tú quieres que diga, para que

7 Roberto Benigni, 1998. Historia en clave de comedia sobre el exterminio judío durante la Segunda Guerra Mundial, donde un padre le hace creer a su hijo que están participando en un juego dentro del campo de concentración.

haya ritmo, para hacerle seguir la trama. Además, el engaño puede relacionarse con ese punto de vista según el cual toda película se compone de constantes elecciones que va tomando el director, la directora, lo cual representa una evidente manipulación emocional: se marca la pauta de tiempo al espectador, la pauta de encuadre, lo que ve, le marcas demasiadas cosas para pensar que no le estás manipulando y eso, dice Borja Cobeaga, «no lo veo como algo negativo, es parte del juego y me gusta que sea manipulación». A colación de su película *V.O.S.* (2009), el director catalán Cesc Gay aseguraba que toda obra cinematográfica encierra la idea de que todo es mentira: «Los indios no atacaban en círculo, eso se lo inventó John Ford. La gente tiene la sensación cuando ve una película, de que es verdad y está estudiado, pero no, es todo mentira». Esa misma actitud la destaca el director artístico y experto maquetista Emilio Ruiz, en el documental *El último truco*⁸, al referirse a cómo los espectadores no admiten el engaño y se admiran de que lo que han visto en una película sea mentira; lo cierto es que en una película, todo es mentira y todo es verdad, pero de eso el público no debe enterarse.

Reflexiona Roberto Saviano en su libro acerca de la realidad sobre la mafia siciliana, que el cine no es mentira, como tampoco es cierto que podemos pensar

en vivir como se refleja en las películas. Y sin embargo, «no es verdad que al apartar la cabeza de la pantalla te des cuenta de que las cosas son distintas» (2008:275). Precisamente por ese motivo, la mentira que muchos profesionales aceptan compatible con la ficción, es aquella que se convierte en el vehículo a través del cual la verdad nos puede conmovir. Picasso se refería al arte como a una pura mentira que nos hace descubrir la verdad, dato al que recurre Welles en la ya citada *F For Fake* (1974) para hablar de cómo, al igual que él, los cineastas son unos mentirosos profesionales que esperan ofrecer la verdad. La mentira que representa el cine es una mentira totalmente compatible con la verdad, más cerca de ella, si acaso, que la propia realidad. El cine es la construcción de una gran mentira para contar o mostrar una gran verdad. Esa es su mayor grandeza y el reto más apasionante de un director. Es más, probablemente muchas de las grandes obras de la historia del cine sean fascinantes mentiras que han permitido transmitir algo de verdad ya que, en ocasiones, determinadas verdades recreadas de una manera simbólica y sin tantos matices como aporta la realidad sin destilar, resultan mucho más claras que si se explicaran tal y como sucedieron. En el anteriormente mencionado documental sobre el trabajo de Emilio Ruiz, éste habla de sus trucos, de su ca-

⁸ Sigrid Monleón, 2008.

pacidad para crear realidades por medio de sus maquetas y jugando con la perspectiva, de modo que la única manera de conseguir que, en una película, todo lo que se ve pueda convertirse en verdad es metiendo la propia mentira dentro de la verdad: *ese es mi truco*.

Recuerda Manuel García Serrano cómo, durante el rodaje del documental *Cooperantes* (2008) en Guatemala, en un pueblo que había sido arrasado por un volcán, intentaban que uno de los protagonistas dijera a cámara el nombre de la secretaria de Cooperación Española que había visitado recientemente la zona, pero todo lo que consiguieron que dijera fue «sí, ha venido una gente andaluza muy simpática». «Su verdad era ésta —dice el director— porque tu mentira nunca es mentira para ti, siempre hay un punto de vista o una justificación, y eso es lo que lo convierte en verdad». Estos dos conceptos, mentira y verdad, bien podrían funcionar como si de dos polos opuestos se tratara, de modo que, precisamente por el hecho de serlo, acaban ejerciendo una reciprocidad de atracción el uno hacia el otro hasta resultar finalmente compatibles. De hecho, para Javier Rebollo:

cuando cargas la verdad con la verdad sueles acceder a lo falso y cuanto más te alejas de la realidad más accedes a lo real: es la gran paradoja. Cuando recargas lo real con lo real se produce la pérdida de ilusión, que decía Baudrillard, por eso las películas

de ordenadores son tan falsas, por eso el porno es tan falso.

E insiste en que a la verdad se llega por el camino de lo falso y refuerza sus palabras García Serrano cuando, al referirse al caso de los documentales, considera que estos, aún trabajando con la verdad, pueden ser más falsos y menos reales que una película de ficción, gran paradoja, que con lo que trabaja es con la mentira. Reproducir las mismas palabras y conversaciones que puedes oír en la calle pero impresas en el guión de una película, será probablemente una fuente de artificio mayor que, si en lugar de ello, el camino escogido fuera el de la falsedad. Al fin y al cabo, pese a movernos en un contexto de ficción, la carga de verdad que posee la historia contada puede perfectamente tener mucha fuerza y ser mentira al mismo tiempo. Mercedes Fernández Martorell, antropóloga que ha llevado a cabo su primera incursión como cineasta con la película *Por nada* (2009), cuenta en ella, a través de una recreación ficcionada, su propia experiencia realizando trabajo de campo con hombres acusados de maltrato de género. Decía estar segura de que cuando les entrevistaba, estos le mentían, si bien lo importante realmente era que «eso que era mentira, era su verdad, la que me estaban vendiendo a mí y, por tanto, me estaban queriendo dar una imagen de ellos que es la que ellos quieren imaginar y vender, esa es su verdad».

Mentira e imaginación van cogidas de la mano y juntas, hacen del engaño una metáfora de la creatividad. Por ello algunos cineastas no casan con una postura absolutista que asocia mentira con negatividad moral, sino que se acercan a visiones más utilitaristas y relativizan la inocencia y beneficio de las mentiras cinematográficas, aceptándolas como tales y sin buscar otro calificativo alternativo. El cine es ficción y toda ficción es, en cierta medida, una mentira pero la aceptamos porque a través de ella cubrimos determinada necesidad artística, estética y soñadora, ya que el cine quiere mostrar una realidad a base de mentiras. Al igual que otras ficciones, como pueda ser la del arte pictórico o literario, el cinematográfico, con todo lo que tiene de imagen y narración, «puede ser el gran instrumento para exponer la verdad precisamente porque también es una poderosa herramienta, la más poderosa, precisamente por su capacidad para documentar, para mentir» (Rodríguez Merchán, 1996:45). La mentira del cine precisa de la capacidad de convencimiento del filme, tanto como de la honestidad del cineasta, quien según Gonzalo Suárez debe decir: esto es mentira, señores, y a cambio de esa sinceridad, ¿qué se espera del público? Éste debe aportar su imaginación, su inocencia, porque le estamos contando un cuento.

Cuestionar la inmutabilidad de la mentira no tiene porqué ser un acto pecaminoso, un signo de debilidad o una

muestra de desprecio hacia la verdad. Más bien, simboliza una aceptación de que la verdad no es absoluta y de que la realidad es subjetiva; tal vez por eso mismo, represente «un antídoto contra la arrogancia y el dogma» (Mendiola, 2006:27). Definitivamente, lo más tramposo en cine es la negación de la ficción, pues la mentira del cine puede servir para que cada cual encuentre su propia verdad o su propia escala de valores. Uno de los mayores privilegios para quien se dedica a crear ilusión es conseguir construir una ficción a través de una mentira, que, tomando la realidad como punto de partida, se convierta en verdad, en la realidad misma y que sea creída como tal.

VI

«Nuestra identidad es nuestro legado,
no nuestra herencia; es nuestro invento,
no nuestra memoria.»
(Eran Riklis, *Mis hijos*, 2014).

Recordando el caso de Ramón Mercader, citado al comienzo de este artículo, son múltiples los nombres que podríamos citar como buenos ejemplos de individuos cuyas vidas son una mezcla de ficción, realidad y mentira y que, a su vez, han sido recreadas en la pantalla y convertidas en un nuevo caso de *imicración* cinematográfica. En una línea cercana al del falso J. Mornard estaría Garbo —en origen Joan Pujol— quien en los años 40 actuó como

agente doble entre británicos y alemanes. En *Garbo: el espía* (2009), el director Edmon Roch retrata cómo Pujol acabó recibiendo máximas condecoraciones por ambos bandos, cómo llegó a hacer creer a los nazis que el Desembarco de Normandía sería realmente en el Paso de Calais y cómo, por todo ello, acabó por ser conocido como «el mejor actor del mundo». Y es que la propia vida es ficción porque uno la dirige, la ve y la vive a su propia manera y, al mismo tiempo, la ficción es una recreación, una representación que utiliza la mentira como medio y la verdad como meta.

La construcción de la creación cinematográfica a partir de la mentira supera distinciones del tipo *es ficción o documental, es ficción o no ficción*. En todos los casos se está hablando de cine y, por ende, de ficción, en su planteamiento, en las opiniones que se imbrican en cómo llevarlo a cabo, en el acercamiento emocional hacia aquello que el cineasta está narrando, porque como decía Truffaut,⁹ todo encuadre es una elección moral y parafraseando a Rodrigo Cortés, *el mejor cineasta es el que mejor manipula y el mejor documentalista también*. El guión, el rodaje, el montaje, implican elegir,

seleccionar, escoger, interpretar. Es por ello que una ficción puede ser mucho más verdadera que un documental y un documental, puede ser mucho más mentiroso que una ficción.

En definitiva, el temor que históricamente ha hecho de la mentira una amenaza que, bien pudiera resumirse en el miedo a que nos fuera a crecer la nariz, con el escarnio público y el sentido de culpabilidad que ello supone al ser señalados y sentir el desprecio por haber cometido un acto imperdonable, supone solo un enfoque frente a otra visión de la mentira. Esta es también buscada por reconfortante y apaciguadora, y es esta aquella que tomándola como referencia en cuanto al modo de vivirla, aplicarla y construirla los cineastas, hacen de la ficción un sinónimo coherente de lo que la mentira representa como concepto y como herramienta. Porque la mentira cinematográfica es *imicración*, porque sí,

es mentira que nos vaya a crecer la nariz, pero también es mentira que Pinocho exista y, sin embargo, se necesita a Pinocho, al príncipe azul, a la bruja, al lobo y con ellos, medidos entre sus mentiras, hemos conciliado los sueños más apacibles. (Mendiola, 2006:122)

⁹ François Truffaut, director de cine francés (1932–1984).

Referencias bibliográficas

- ARDÉVOL E. y PÉREZ TOLÓN (1995). *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*. Granada: Diputación provincial de Granada.
- BELTRÁN, M. (1991). *La realidad social*. Madrid: Tecnos.
- BERGER, P.L. y LUCKMANN, T. (1999). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BETTETINI, M. (2002). *Breve historia de la mentira. De Ulises a Pinocho*. Madrid: Cátedra.
- BLUMENBERG, H. (2004). *El mito y el concepto de realidad*. Barcelona: Herder.
- CATALÁN, M. (2005). *Antropología de la mentira. Seudología II*. Madrid: MM del Taller de Mario Muchnik.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de (1982). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Planeta.
- CHOZA, J.; ARECHEDERRA, J.J. (2006). *Locura y realidad. Lectura psicoantropológica del Quijote*. Sevilla: Thémata.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, F. (1999). *Historia de la verdad y una guía para perplejos*. Barcelona: Empresa Editorial Herber.
- FRANCESCUTTI, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ, A. y PAREJO, N. (Eds.) (2008). *Laberinto visual*. Madrid: Círculo de Estudios Visuales Ad Hoc.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, R. (marzo de 2006). La mentira. Un arte con historia. *Aposta Digital. Revista de Ciencias Sociales*, (26). Recuperado de: <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ruben.pdf>
- GUBERN, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Madrid: Anagrama.
- LUHMANN, N. (2000). *La realidad de los medios de comunicación*. Barcelona: Anthropos.
- MENDIOLA, I. (2006). *Elogio de la mentira. En torno a una sociología de la mendacidad*. Madrid: Desórdenes Biblioteca de Ensayo, Ediciones Lengua de Trapo.
- MORIN, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

- MUÑOZ GARCÍA, J.J. (2003). *Cine y misterio humano*. Madrid: Rialp.
- PIAULT, M.E. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Cátedra.
- PLATÓN (2005). *La República o el Estado*. Traducción de Pabón, J.M. y Fernández Galiano, M. Madrid: Alianza.
- QUINTANA, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado.
- ROCHE CÁRCEL, J.A. (2009). *La sociedad evanescente*. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1977). *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ——— (1996). *La morbosa seducción de la mentira*. *Academia. Revista del cine español*, (14). Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- SANMARTÍN ARCE, R. (2005). *Meninas, espejos e hilanderas. Ensayos en antropología del arte*. Madrid: Trotta.
- SAMANIEGO, F.M. (1987). *Fábulas*. Edición, apéndice y notas de Emilio Pascual. Madrid: Anaya.
- SAVIANO, R. (2008). *Gomorra*. Barcelona: De Bolsillo.
- SIMMEL, G. (1986). *Sociología: estudios sobre las formas de socialización*. Madrid: Alianza.
- SULLIVAN, E. (2003). *El pequeño gran libro de la mentira*. Barcelona: Paidós.
- TARÍN, S. (2006). *Viaje por las mentiras de la Historia universal*. Barcelona: Edigraebel, Verticales de Bolsillo.
- TARKOVSKI, A. (1991). *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- VIDAL, N. (2007). *Orígenes del cine. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divina Red.
- VOLTAIRE (1985). *Diccionario filosófico*. Edición de Luis Martínez Drake. Madrid: Akal.
- WATZLAWICK, P.; CEBERIO, M. (2008). *Ficciones de la realidad. Realidades de la ficción. Estrategias de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.
- WILDE, O. (2004). *La decadencia de la mentira*. Madrid: Siruela.

Crisis y *zoon elektronikón*. Reflexiones sobre *La red social* de David Fincher, 2010

Vicente A. Huici

Escuela Universitaria de Magisterio

Begoñako Andra Mari, BAM.

Centro adscrito a la Universidad de Deusto,
Bilbao.

Resumen

Al calor de Facebook, la expansión de las denominadas redes sociales durante los últimos años ha abierto paso a un nuevo tipo de ser humano para quien las nuevas tecnologías constituyen el eje de articulación de su socialización. Para denominar a este tipo de ser humano nos acogemos a una nueva denominación, el *zoon elektronikón*.

La red social (2010), de David Fincher, pretende ser una crónica sobre el origen y desarrollo de Facebook y de este nuevo tipo de ser humano que ha surgido al acelerarse las dinámicas sociales por la vía electrónica.

Palabras clave:

red social, TIC, *zoon elektronikón*.

Abstract

Crisis and *zoon Elektronikon*. About «The Social Network», by David Fincher, 2010

With the emergence of Facebook, the expansion of so-called social networks in recent years has given way to a new kind of human for whom new technologies

Keywords:

social network, TIC, *zoon elektronikón*.

are the axis of the articulation of their socialization. To refer to this new type of human beings we use a new term, the *zoon elektronikón*.

David Fincher's «The Social Network» (2010), intends to be a reflection on the origin and development of Facebook and on this new kind of human being that has emerged as a result of the acceleration of social dynamics by electronic means.

Facebook

El comienzo de la crisis económica que ha barrido el mundo desde el año 2007 coincidió con la primera gran expansión de la red de redes que se denomina Facebook. Esta plataforma, modelo de otras tantas, surgió entre un grupo de estudiantes de la Universidad de Harvard en 2004 y, en la actualidad (2015), tiene 1350 millones de miembros que se comunican en 70 idiomas y utilizan 50 000 servidores. De camino, se ha constituido en un enorme negocio con cerca de 10 000 empleados, 60 oficinas (Cano, 2015:45) y un valor de 25 000 millones de dólares USA (TSN 1:50:35). En 2013 la Agencia de Seguridad Nacional de Estados Unidos reconoció que utilizaba Facebook para realizar seguimientos, lo cual se ha vuelto más sencillo pues, además, desde 2012 la empresa, actualmente dirigida por Mark Zuckerberg, controla Instagram, y desde 2014 Whatsapp.

Al calor de Facebook, la expansión de las denominadas redes sociales durante los últimos años ha abierto paso a un

nuevo tipo de ser humano para quien las nuevas tecnologías constituyen el eje de articulación de su socialización. Para denominar a este tipo de ser humano nos acogemos a una nueva denominación, el *zoon elektronikón* (Huici-Davila, 2015), dado que el paradigma de referencia tiene un asiento electrónico.

La red social (2010), de David Fincher, pretende ser una crónica fílmica sobre el origen y desarrollo de Facebook así como del nuevo tipo de ser humano que ha surgido al acelerarse las dinámicas sociales por la vía electrónica (Martínez Ojeda, 2006).

Consideraciones sobre *The social network*.

En una de las secuencias finales de *La red social* hay dos frases que merecen la pena ser rescatadas para su reflexión.

La primera de ellas es: «Vivíamos en granjas, luego vivimos en ciudades y ahora vamos a vivir en Internet» («*We lived on farms and then we lived in cities, and now we're going to live in the Internet*», TSN

1:43:53). Esta frase la pronuncia el actor que encarna a Sean Parker —fundador de Napster y copresidente de Facebook— en plena euforia de una fiesta con *groupies* menores de edad y cocaína. Ciertamente, cuesta comprender estas palabras en ese contexto, al menos tal y como se presenta en el filme. Pues no parece haber nada más contrapuesto a «vivir en Internet» que una fiesta empírica que se celebra en un espacio-tiempo delimitado, con el refuerzo de un alcaloide muy estimulante y de un sexo notablemente fácil.

Pero probablemente esta fiesta, esta *quedada*, no viene a ser sino el momento y el lugar de la catarsis compensatoria de todo aquello que precisamente se pierde en internet, en la digitalización de la vida real («*It is the true digitalisation of real life*» TSN 1:43:13). Pues lo que en un principio surgió como un mero juego de adolescentes para intentar ligar, se convirtió al cabo, de la mano de los avances tecnológicos y de las habilidades personales de unos *freaks*, en un poderoso medio de socialización alternativa. En efecto, Facebook ofrecía y ofrece la posibilidad de conocer gente, de recuperar a viejos conocidos y de ir tejiendo una extensa red entre unos y otros, según un algoritmo pertinaz hasta la obsesión.

Ahora bien, en este medio, por este medio, la socialización alternativa tiene unas características singulares, derivadas de su condición.

Así, y en primer lugar, el vínculo social se establece a través de una pantalla, por

lo que se genera una confusión progresiva entre el *feed-back* multisensorial y el *feed-back* electrónico, tendiendo a tomar como real empírico lo que aparece *on the screen* según diferentes formatos, sean éstos verbales o audiovisuales.

En segundo lugar, el vínculo que se puede desarrollar parte de una disponibilidad permanente en el tiempo, así como de la desubicación espacial sistemática, ya que es recurrible desde cualquier lugar y en cualquier momento.

Y, finalmente, el vínculo establecido parece valorar más la conexión que la comunicación ya que estar conectados/as tiene tanta mayor relevancia en la medida en que se pueda cuantificar e independientemente del aspecto cualitativo de la comunicación: el éxito social consiste en tener «muchos amigos».

Estas tres características fomentan una socialización *soft*, muy medida, más bien vicaria de «una singular esperanza: la de compensar frustraciones o carencias de un modo de vida» (Turkle, 1984:10). Asimismo, incrementa «con su capacidad de reacción e interacción, una compañía donde están ausentes la reciprocidad y la complejidad de una relación humana» (27).

Todo lo cual lleva a minimizar el esfuerzo consciente de socialización. Pero, como avisa Carr:

las personas no son nodos en una retícula. Los vínculos requieren confianza, cortesía y sacrificio, todos los cuales, al menos en

la mente de un tecnócrata, son fuentes de ineficiencia e inconveniencia. Eliminar la fricción de los lazos sociales no los refuerza; los debilita. Los asemeja a los lazos entre consumidores y productos: se forman fácilmente y se rompen con la misma facilidad. (2014:209–210)

Además, a juicio de algunos investigadores, aunque

a causa de su naturaleza socializada, la tecnología de la información mejora las aptitudes sociales (...) dado que la tecnología de la información continúa reforzando su dominio en términos definidos por el mercado (...) la sociedad se orienta cada vez más hacia los negocios dado que el sistema responde a su propia realimentación. (Williams, 2004:36)

Pero, precisamente, el fundador de Facebook, Mark Zuckerberg, celebra todo lo anteriormente apuntado como un modo de compartir sin fricción, como la supresión del esfuerzo consciente de socialización.

¿Un mundo de frikis?

La segunda frase sale de la boca de la abogada meritosa de los hermanos Winklewoss pocos segundos antes de que finalice la cinta y se la dirige a un Mark Zuckerberg que mantiene su mirada fija sobre la pantalla del ordenador: «No eres un gilipollas, Mark, aunque te esfuerces para serlo» («*You 're not an asshole, Mark,*

you 're just trying so hard to be», TSN 1:48:59–1:49:05).

Responde así a uno de los primeros diálogos del filme en el que la por entonces novia de Zuckerberg (Erica) le reprocha parecer un *friki* (*nerd*: empollón) pero ser en realidad un gilipollas (*asshole*: estúpido): *You 're gonna go through life thinking that girls don 't like you because you 're a nerd...but it 'll because you 're an asshole*» (TSN 3:16–5:04).

Tomando como referencia esta última frase, es necesaria una aclaración.

Para comprender a fondo la expresión *friki*, habría que remontarse al filme *Freaks*, dirigido por Tod Browning en 1932. Esta película —titulada *La parada de los monstruos* en el mundo hispano— articulaba la historia de un enano que se vengaba de una trapecista en un circo ambulante cuyos artistas eran personas con graves deformidades físicas y trastornos mentales, todos ellos reales. Recogía así Browning una tradición circense, muy en boga desde el siglo XIX, en la que, en las fiestas y ferias populares, se exhibían «monstruos» de la naturaleza como mujeres barbudas, hombres—elefantes, enanos o tullidos, es decir, gentes anormales, extrañas o marginales.

La película fue en su momento un fracaso comercial, así como calificada como repugnante por los bienpensantes de uno y otro signo. Pero, posteriormente, en los años sesenta fue reivindicada como una obra maestra, tras su exhibición en el Festival de Venecia.

Como consecuencia de esta nueva visión del filme, el término *freaky* se incorporó con mayor normalidad al habla inglesa y, más tarde tras su reivindicación por músicos y artistas —como por ejemplo Frank Zappa—, adquirió un nuevo significado, presentándose como la cualidad de alguien transgresor de las normas sociales. En la actualidad se refiere a las personas obsesionadas por un tema o afición hasta el punto de convertirlo en una forma de vida.

Erica, que pensaba que Mark tenía un trastorno obsesivo-compulsivo y que necesitaba terapia psicológica y medicación, le había avisado, por su parte, de que tendría mucho éxito como informático, y que él pensaría, como se ha apuntado, que era un *friki* incomprendido y genial pero que en realidad terminaría por ser un gilipollas.

A la vista del tipo de socialización que genera Facebook, podría sospecharse que, en realidad, ninguna de las amigas de Mark acertó en el diagnóstico. Pues, a pesar de intentarlo una y otra vez, no ha conseguido ser un gilipollas, o en todo caso ha logrado ser un gilipollas muy rico, condición esta última que le redime de la estupidez absoluta. Y, por otro lado, Mark, que se considera a sí mismo como una buena persona, ha podido acabar siendo ciertamente un *friki*, un *friki* que ha convertido en *frikis* en mayor o menor medida a millones de personas.

Pero, si retomamos la definición originaria del *friki* como *freak*, es decir, como

ser deforme y anormal, puede ser que, dadas las condiciones de socialización que se han mencionado, las anomalías y monstruosidades que se puedan implementar en esta nueva modalidad de *frikismo* colectivo sean más graves, por menos evidentes, que las de una mujer barbuda o un hombre elefante.

El *zoon elektronikón*

De hecho, todas estas transformaciones están dinamizando la constitución de un nuevo tipo de individuación, diferente de los hasta ahora conocidos, pues las TIC no solamente están cambiando nuestra manera de hacer sino también nuestra manera de ser.

Se ha propuesto que este modo de individuación se denomine *zoon elektronikón* (Huici-Davila, 2016) actualizando así la conocida figura aristotélica que, con sus limitaciones históricas y patriarcales, definía, en la *Política*, al ser humano —varón— como un animal social o *zoon politikón* (Aristóteles, 1253a).

Este modo de individuación que poco a poco se va imponiendo viene a ser el de una persona en red, permanentemente conectada, desubicada espacio-temporalmente, cuyo ámbito de sociabilidad se vincula a su propia activación en la red y para lo cual no necesita sino una limitada memoria de trabajo.

Todo lo cual conlleva «la alteración de las células cerebrales y la liberación de neurotransmisores, fortaleciendo gra-

dualmente nuevas vías neuronales» (Carr, 2011:149) que asientan el nuevo modelo.

Según Kimberly Young, del Center For Online Addiction de Pennsylvania, como resultado de la utilización excesiva de las nuevas tecnologías, se han podido catalogar síndromes como el ITSO (*Inability-to-switch-off*), o incapacidad para desconectar; o el FOMO (*Fear-of-missing-out*), o miedo a sentirse fuera de onda o desconectado.

Los síntomas de estos síndromes son: depresión, ansiedad, insomnio, hipertensión, problemas de concentración, psicosis, alteraciones del comportamiento, ataques de pánico y disminución de la capacidad de socialización.

La detección de estas anormalidades no señala sino una nueva norma y una nueva normalidad que sería la del *zoon elektronikón*.

Aun así, la emergencia del *zoon elektronikón* está conllevando una serie de importantes transformaciones en el ámbito psicosocial, transformaciones de las que no siempre somos conscientes por el habitual proceso de naturalización que sobreviene en estos casos y, sin duda también, por el aspecto totémico con que se presentan las TIC.

De hecho, un repaso de la prensa y revistas especializadas de los años ochenta revela que los expertos europeos planteaban la difusión de la micro-informática como fundamental para satisfacer las «necesidades básicas» de la información

y la comunicación. En este sentido, conviene recordar que ya en 1976, en los albores de la era de la computación, Joseph Weizenbaum (1978) mostraba su sorpresa por las desmesuradas atribuciones que un público, incluso bien formado culturalmente, era capaz de otorgar a una tecnología que no entendía.

Una breve conclusión

Sería bueno meditar acerca de los nuevos modelos de sociabilidad vinculados al *zoon elektronikón*. Al fin y al cabo, los seres humanos se han ido adaptando poco a poco a las transformaciones que la naturaleza o la propia sociedad han ido generando.

Si todos estos cambios se produjeron a lo largo de miles de años, y en los últimos cuatro mil apenas si los ha habido perceptibles, la disciplina histórica y la Antropología nos indican que, desde la industrialización del siglo XIX, algunos colectivos humanos han ido modificando sus pautas de conducta adaptándose al medio ambiente físico y social.

La última transformación ha acontecido a partir de 1990, «fecha del nacimiento de la World Wide Web en el CERN suizo» (Trujillo, 2014:7) y comienzo del desarrollo de la revolución digital y de sus secuelas sociales.

La fecha es demasiado reciente y, por ahora, nada negativo podría afirmarse de una sociabilidad en la que la socialización, por muy *light* que sea, por

mucho que no reúna los requisitos de los modelos anteriores, por más que evite la *fricción* de la socialización supuestamente plena, no pueda lograr la generación de *microclimas* sociales en los que se pueda desenvolver la vida de los individuos «con aquellos que les son próximos e indispensables emocionalmente» (Castro Nogueira, 2008:538).

Pero, por otro lado, la coincidencia cronológica entre el comienzo de la crisis económica de 2007 y la expansión de Facebook debería mover a reflexionar sobre qué es lo que la expansión de esta gran red social aporta al alivio de las vivencias de los grupos sociales más desfavorecidos. O dicho más claramente, cuál es el significado social y político del *zoon elektronikón*.

Entre los aspectos que se podrían analizar destacarían los siguientes:

En primer lugar, la consideración del *zoon elektronikón* como modelo ideológico de igualdad social, ya que parece haber un acceso universal a Internet y a las TIC.

Así, en ocasiones, el uso de las TIC genera la ilusión de que basta «hacer clic» para acceder a las expectativas de cualquier dispositivo digital de interacción lo cual no hace sino alimentar «el mito de la transparencia de las interfaces», como si éstas proveyesen *de* «un lugar transparente y neutral donde el sujeto interactúa de manera automática con un texto, ya sea escrito o multimedia» (Scolari, 2004:15). La deconstrucción

de dicho mito requiere entender que las interfaces que usamos nos modelan a su vez, habida cuenta de que «el uso de un dispositivo interactivo no sólo transforma a los sujetos que participan de la interacción: toda la red socio-técnica se va modificando» (232), debiéndose, por tanto, abordar la dimensión social de las interfaces, en lugar de atenerse a la dimensión micro de la interacción.

En cualquier caso, el *zoon elektronikón* parecería igualar a todos los seres humanos por medio del acceso a la tecnología. Pues, en efecto, varones, mujeres, inmigrantes o autóctonos, incluso niños o niñas, pueden entrar en el mundo de las TIC sin otras limitaciones que su capital cultural previo (Bourdieu, 1997) —acaso ya no tan escalado como antes—, su capacidad económica y la posibilidad de acceso al tejido electrónico. Todo lo cual debería ser analizado detenidamente pues, a pesar de no resultarnos ajena la posibilidad de caracterizar a la nueva humanidad como «pulgarcita» a tenor de sus habilidades a la hora de generar y acceder a información electrónica —sin ir más lejos mediante el uso de sus pulgares— (Serres, 2014), por otro lado, es constatable que «el acceso a la Red dista mucho de ser universal, pues hay un gran sector de la humanidad que no dispone de ordenador o de conexiones» (Bachiller, 2015:3).

En segundo lugar, sería imprescindible analizar la utilización del *zoon elektronikón* como modelo de vínculo social

alternativo, ya que favorece una socialización más ligera y menos poliédrica. En este punto quizá conviene recordar la recomendación planteada por Sherry Turkle hace ya 20 años acerca de la consideración de la virtualidad como un espacio de transición, potente herramienta o apoyatura:

La virtualidad no debe ser una prisión. Puede ser la balsa [budista para llegar a la otra orilla], la escalera wittgensteiniana [para alcanzar otro nivel de comprensión], el lugar de transición, la moratoria [o el lugar de curación], que se descartan después de alcanzar un mayor grado de libertad. No tenemos que rechazar la vida en la pantalla, pero tampoco tenemos que tratarla como una vida alternativa. La podemos utilizar como un espacio para el crecimiento. (Turkle, 1997:331)

Pero, por otro lado, podríamos estar, por consiguiente, ante una biologización del mercantilismo, ya que las nuevas relaciones sociales que se estarían estableciendo podrían estar, a su vez, siendo potenciadas por el efecto mimético de las neuronas-espejo, cuya relevancia en el establecimiento de los vínculos sociales ha sido puesta de manifiesto recientemente. Pues, en efecto, las neuronas-espejo son una variedad de células cerebrales que perciben la acción que otra persona está a punto de realizar e instantáneamente preparan para imitar ese movimiento (Rizzolatti-Craighero, 2004).

Y, asimismo, y en esta misma línea, el *feed-back* electrónico suele ser mediado por representaciones más o menos artificiales del espacio que «pueden estimular nuestros ojos y, a una menor escala, nuestros oídos, pero tienden a dejar morir de hambre a nuestros otros sentidos —tacto, olfato, gusto— y restringir notablemente los movimientos de nuestro cuerpo» (Carr, 2014:250). Al respecto, se podría añadir que, aunque en primera instancia el cerebro acaso no podría distinguir muy bien entre realidad empírica y realidad virtual (Slater, 2015), su equivalencia social estaría por demostrarse.

Acaso estaríamos entrando en una nueva dinámica en la que «los humanos tenderían a ser biológicamente menos inteligentes, o sea, criaturas “biotecnológicas”, dotadas de todo tipo de “multiprótisis cerebrales”» (Sáez Vacas, 2011:2), lo cual podría suponer un profundo cambio de paradigma y, consecuentemente, una reorientación general de los procesos educativos.

Finalmente, la dimensión del *zoon elektronikón* como modelo de activación política, se ha convertido en un intermediario social, ya que ofrece la posibilidad de una acción coordinada en red.

Y, en efecto, en la medida en que la Pólis de este nuevo *zoon elektronikón*, fuera una *polis* electrónica, un tanto ajena al vínculo geográfico y al tiempo histórico, y creara «una nueva forma espacial o región sociocultural» (Martínez, 2006:vii) se podría decir que se parecería, de

hecho, más a una comunidad que a una asociación (en los términos de Tonnies, 1979). En ella el *feed-back* físico, base articuladora de los procesos de socialización tradicionales, habría sido parcial o totalmente sustituido por el *feed-back* electrónico, que se presentaría como natural por naturalizado socialmente. Se tornaría, así, todavía más acusada la obsolescencia del espacio y el tiempo, a la que ya se refería Günter Anders en 1959 mediante su evocación del país de Jauja

en el que no habría distancias; es decir, seríamos a-espaciales (...) [Y] dado que no estaríamos destinados a hacer, actuar o esperar y todo tendría lugar 'al instante', no habría ninguna demora, es decir, seríamos a-temporales. (2011:333)

Coda final

La película finaliza con un Mark dudoso de si enviar una propuesta de amistad a su antigua novia Erica Albright a través de Facebook (TSN 1:49:23–1:49:50). El deseo

primigenio parece no haber encontrado su cauce a pesar de los millones de dólares generados por el nuevo negocio y de los millones de seguidores embarcados en la nueva arca de Noé.

Una vez más, el cine, como producción artística, ofrece la posibilidad de proporcionar un relato, en este caso en el modo de crónica sobre el origen y desarrollo de Facebook, articulando todos los recursos plásticos y sonoros que le son propios; y, como proyección social, da ocasión a la reflexión sobre las modalidades de lo humano, en este caso en el contexto de la expansión histórica de las redes sociales electrónicas.

Si el proceso se cumplimenta según las expectativas, la experiencia de este «ámbito limitado de sentido» (Berger y Luckmann, 1986) deberá generar una remodelación psicosocial en la que el individuo formalizado —ese denominado aquí *zoon elektronikón*— tendrá la oportunidad de la autoconciencia y, por lo tanto, de la subjetivación (Foucault, 1990).

Referencias bibliográficas

- AA. VV. (18 de agosto de 2014). La síndrome dell'essere <<sempre connessi>>. *Giornale de Sicilia* 18.
- ANDERS, G. (2011). *La obsolescencia del hombre (Vol. II). Sobre la destrucción de la vida en la época de la tercera revolución industrial*. Valencia: Pre-Textos.
- ARISTÓTELES (1986). *Política*. Edición de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial (se cita por la numeración tradicional).

- BERGER, P.; LUCKMANN, T. (1986). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BOURDIEU, P. (1997). *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- CANO, R.J. (25 de febrero de 2015). Un pueblo llamado Facebook. *El País*, (45).
- CARR, N. (2014). *Atrapados. Cómo las máquinas se apoderan de nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- CASTRO NOGUEIRA, L. (E.a). (2008). ¿Quién teme a la naturaleza humana? Madrid: Tecnos.
- FOUCAULT, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- HUICI URMENETA, V. y A. DAVILA LEGERÉN (2016): «Del Zoon Politikón al Zoon Elektronikón. Una reflexión sobre las condiciones de la socialidad a partir de Aristóteles», *Política y Sociedad*, 53 (3), pp. 757-772.
- RIZZOLATTI, G.; CRAIGHER, L. (2004). The mirror–neuron system. *Annual Review of Neuroscience*, (27), 169–192.
- SCOLARI, C. (2004). *Hacer clic. Hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales. La memoria robada*. Barcelona: Gedisa.
- SERRES, M. (2014). *Pulgarcita*. Barcelona: Gedisa.
- SLATER, M. (2015). El cerebro no nota diferencia entre lo virtual y lo real. *El País–Tecnología*, junio, 7.
- TONNIES, F. (1979). *Comunidad y Asociación*. Barcelona: Península.
- TRUJILLO, F. (Coord.) (2014). *Artefactos digitales*. Barcelona: Graó.
- TURKLE, S. (1984). *El Segundo yo. Las computadoras y el espíritu humano*. Buenos Aires: Galápagos.
- ——— (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós.
- WILLIAMS, R. (2004). *Cultura y cambio tecnológico: el MIT*. Madrid: Alianza.
- WEIZENBAUM, J. (1978). *La frontera entre el ordenador y la mente*. Madrid: Pirámide.

Filmografía

- BROWNING, T. (1932). *Freaks [La parada de los monstruos]*. Metro-Goldwyn Mayer [en línea]. Consultado el 3 de febrero de 2015 en: <https://www.youtube.com/watch?v=DkCF3itmXf4> (02/2015) [F].
- FINCHER, D. (2010). *The social network*. Columbia-Sony Pictures [TSN].

Nihilismo sociocultural y pérdida del mundo en *Extension du domaine de la lutte* (1999) de Philippe Harel y Michel Houellebecq

Joaquín Esteban Ortega
Universidad Europea Miguel de Cervantes,
Valladolid.

Resumen

El peculiar nihilismo que atraviesa la obra literaria de Michel Houellebecq resulta ser no únicamente la posibilidad de un reflejo estético de nuestra vida social sino también una acción social reflexiva en sí misma susceptible de ser tenida en cuenta como conocimiento social. El presente artículo toma como referencia la adaptación cinematográfica que Philippe Harel realizó en 1999 sobre la novela del escritor francés titulada *Extension du domaine de la lutte* (*Ampliación del campo de batalla*) para constatar que nuestra época está favoreciendo la hibridación de los discursos y para cuestionar la posibilidad de vivir más allá de esa última ilusión que parece ser la de vivir sin ilusiones.

Palabras clave:

Michel Houellebecq, Philippe Harel, pérdida de mundo, nihilismo sociocultural, hibridación de discursos.

Abstract

Sociocultural Nihilism and Desintegration of the World in *Extension du domaine de la lutte* (1999) by Philippe Harel and Michel Houellebecq

Michel Houellebecq's literary works are pierced by a particular nihilism which constitutes not only an aesthetic reflection on social life, but also a self-reflective action *per se*, hence, susceptible of being considered social knowledge. The present paper analyzes Philippe Harel's 1999 film adaptation of Houellebecq's *Extension du domaine de la lutte* (*Whatever*) as its referent to prove that hybridized discourse is much favored in our time, and to question the possibility of living beyond the illusion of living without illusions.

Keywords:

Michel Houellebecq, Philippe Harel, disintegration of the world, sociocultural nihilism, discourse hybridization.

Hibridación narrativa y conocimiento social

Extension du domaine de la lutte (1999) es una película de Philippe Harel basada en la novela homónima¹ de Michel Houellebecq. El reconocido escritor francés participó en el guión, lo cual nos permitirá interpretar mejor los dos trabajos como un todo expresivo en nuestro propósito de intentar leer en esta narración algunas de las claves de la depresión sociocultural de nuestra época. Antes de adentrarnos en el análisis de esta película intentaremos centrar muy brevemente la perspectiva teórico-metodológica que animará nuestra reflexión.

El asunto de la hibridación del conocimiento y de la interdisciplinariedad del saber ha trascendido ya el plano teórico y se encuentra normalizado en todos los ámbitos científicos, en particular en ciencias sociales y humanas. Para comenzar esta aportación nos gustaría recordar muy rápidamente algunas de las diversas tendencias en el pensamiento contemporáneo que nos pueden ayudar a interpretar el fenómeno del desdibujamiento de las fronteras entre los saberes y de la hibridación de discursos y de disciplinas de conocimiento a partir del que surge la posición metodológica del presente trabajo. Se puede decir, de manera general,

¹ La edición original francesa es de 1994. En castellano se ha traducido con el título *Ampliación del campo de batalla* (1999, 1ª ed.). Barcelona: Anagrama.

que todas tienen en común nutrirse de las consecuencias culturales derivadas de la época denominada «posmetafísica» que se ha venido articulando progresivamente tras la modernidad. Intentamos, de esta manera, enmarcar nuestra perspectiva teórico–metodológica para enfrentarnos a la exposición y comentario de la película–novela de Harel–Houellebecq que nos ocupa estudiando de qué modo se hacen verdaderamente efectivos la trama de la ficción, el comportamiento de los personajes y la toma de postura del escritor–cineasta como auténticos y explícitos agentes sociales a partir de los cuales establecer un discurso posible sobre nuestra sociedad contemporánea.

Entre esas perspectivas teóricas que nos han propuesto con gran provecho neutralizar las fronteras disciplinares encontramos, en primer lugar, *la perspectiva retórica* que surge, o mejor dicho, que se reactiva, de manera directa como consecuencia específica de la crisis de la metafísica. Aquí, teniendo como mentor al filósofo alemán Friedrich Nietzsche, tomamos en consideración la deconstrucción de Jacques Derrida (1998) y Paul de Man (1998) y el pragmatismo hermenéutico de Richard Rorty (1996). Los tres autores representan a su manera la total indefinición de fronteras, en este caso, entre la filosofía y la literatura, negando el privilegio de un discurso sobre otro.

Un aspecto especialmente complementario del asunto desde una lectura más

sociológica y estructurante sobre esta hibridación de saberes que acompaña a la licuefacción social de nuestros días es el de la ambivalencia. Según Bauman (2005a), la fase líquida de la modernidad es la vuelta a la ambivalencia en la cultura actual. El pensamiento y la cultura moderna habían desterrado lo ambivalente en favor de lo dicotómico. Las dicotomías están basadas en la separación, la discriminación y la simetría de las alternativas. Ahora bien, todo esto se transforma en esta última fase de la modernidad donde lo ambivalente se refleja en las grandes categorías simbólicas que estructuran nuestra relación con el mundo, y también a nivel existencial, en la coexistencia de estilos de vida y en la licuefacción de las relaciones y los modos de vinculación social. El reconocimiento de este hecho, en sí mismo, implica que el lastre que supone lo ambivalente para la seguridad y la certidumbre se reactiva en nuestras vidas con el inconveniente operativo de una posible incoherencia o esquizofrenia social y moral, pero también con la energía del reconocimiento de un pensamiento trágico que exige ampliar e interconectar los ámbitos discursivos donde aparentemente pueda habitar la huidiza verdad de lo que pasa.

Otra de las perspectivas que nos permiten ratificar el imaginario contemporáneo de la hibridación del conocimiento y de los discursos es la propuesta del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin. En nu-

meras ocasiones Morin ha explicitado la inconveniencia de sostener la idea de que complejidad se identifica reductivamente con complicación. Propiamente lo que ocurre con lo complicado es que expresa relación con la cuantificación y con la gestión de los límites que trae implícita; sin embargo la complejidad sobre la que ha de articularse la reforma del pensamiento moriniano parte de la experiencia directa y creativa del límite. Lo incierto, lo erróneo, lo aleatorio, lo relacional, lo incomprendible es el espacio mismo del pensamiento desde el principio hasta el final. Además, la complejidad, entendida como lo complicado, tiene un carácter meramente descriptivo y discriminante que no puede incluir la fuerza crítica y transformadora de la complejidad como paradigma, como nueva narración y nueva metáfora para concebir lo que es la realidad.

Nos centramos, por último, en la aportación explícita que intentaremos seguir en el presente trabajo. Apoyada también en lógicas retroactivas y circulares en detrimento de lógicas causales y lineales, las nociones de reflexividad y de hermenéutica igualmente han abierto importantes posibilidades heurísticas y de investigación al vincular diferentes órdenes de la experiencia y del conocimiento y al neutralizar la tensión epistemológica y ontológica que ha habido tradicionalmente entre el sujeto y el objeto o entre los agentes de acción y las estructuras.

Situados del lado de la acción social y de sus agentes y sin priorizar, por tanto, el discurso cientificista del observador social y de la ingeniería social, Emilio Lamo (2012) y Sofía Gaspar (2005 y 2009) han abierto una vía importante de reflexión sobre el difuminado de fronteras en lo que respecta al conocimiento social. De manera general se puede decir que para ellos, la literatura, en concreto la novela, a medio camino entre la ciencia social y el conocimiento del sentido común, es un modo de conocimiento etnociológico muy importante realizado por actores y para actores, no como el caso de la asepsia de la ciencia social, que es expresamente realizada por observadores para observadores. A través de la novela se hacen explícitas las dimensiones más ocultas de nuestra sociedad. Las fronteras de conocimiento en el acceso a lo social, como podemos ver desde esta sugerente perspectiva, se borran también en beneficio de un tipo de experiencia del mundo y de la vida no restringido.

La metodología con la que nos enfrentaremos al asunto, por tanto, será la de una sociología hermenéutica que atienda a la siguiente peculiaridad: intentaremos justificar con Lamo de Espinosa y Sofía Gaspar, cómo la novela, y el cine también, han de entenderse como conocimiento social frente a las concepciones más objetivistas de la ciencia sociológica o a los aparentes subjetivismos de la experiencia y el sentido común. Nos

interesará incidir en el carácter mediador del conocimiento social que surge en la ficción narrativa, literaria o cinematográfica, a partir de los presupuestos de la reflexividad hermenéutica, como hacen Lamo y Gaspar. Sería bueno decir que tendremos muy en cuenta los planteamientos de Richard Rorty o Paul de Man sobre las consecuencias que tienen sobre la delimitación de las disciplinas filosófico-literarias el proceso de desfundamentación metafísica. Ello nos permitirá incluso ir algo más allá de los planteamientos de Lamo y Gaspar, en la medida en que se podría ver en la novela en general, y en la de Huellebecq en particular, una reducción de discursos parciales en busca de una verdad sustantiva y previa en beneficio de la narratividad literaria y cinematográfica. La novela/filme es entendida de esta manera como espacio narrativo de saber y de conocimiento en el que pueden difuminarse las aristas de la sociología, la propia literatura o la filosofía, en favor de un discurso amplio, contingente y provisional, y por ello no privilegiado, sobre lo que hay. No deberíamos aquí olvidar a autores como Nietzsche, Paul de Man, Jacques Derrida, J. Hillis Miller, Paul Ricoeur o Hans Blumenberg cuando insisten, desde sus planteamientos particulares, en la ocultada capacidad ineludible de la retórica y de la metáfora para generar estructuras de conocimiento.

La novela (filme) como conocimiento social

Como acabamos de anunciar, intentamos ofrecer algunos argumentos sobre el reconocimiento de la narrativa-novela-cine como un modo de conocimiento social. Desde el punto de vista de las metodologías en ciencias sociales y humanas éste no ha sido un planteamiento muy utilizado, antes bien al contrario. El rigor disciplinario y la fragmentación del saber de las tendencias positivistas y científicistas siempre han tendido a excluir los relatos al ser entendidos como fuentes de equívoco y de mera expresión de la subjetividad, sin conferirle valor de verdad, en la medida que la verdad debía ser corroborada empírica o matemáticamente. Las ideas que sintetizaremos en este apartado tienen que ver con una posición metodológica que anuncia la posibilidad de verdad y de conocimiento en las narraciones, en la literatura y en el cine. El hilo conductor será el de la novela como conocimiento social, pero nosotros haremos extensivo el mismo planteamiento para el cine en lo referido al vínculo expreso entre los dos modos de discurso mediante la común trascendencia que alcanza en ambos la narratividad.

José M. González García (1994), en un trabajo dedicado a la relación entre sociología y literatura en la obra del sociólogo Norbert Elías nos habla de cuatro aspectos a distinguir en esta compleja interrelación que podría servirnos

para comenzar a reflexionar: en primer lugar, cuando se utiliza la literatura como ejemplificación de propuestas teóricas en el campo de la sociología; en segundo lugar, cuando se atiende a un tipo de «subliteratura», la conformada por los libros de etiqueta, de protocolo, de formación, buenas maneras o cortesía; en tercer lugar, cuando se atiende a un análisis sobre los orígenes sociales de la obra literaria; en cuarto lugar, es importante también el descubrimiento de análisis sociológicos dentro de las obras literarias.²

Estas cuatro maneras de percibir la sociología o el conocimiento social son de gran interés y descubren vías de trabajo e investigación importantes en sí mismas; sin embargo, no se adecúan del todo a lo que nos gustaría destacar ahora. La que más nos podría interesar es la última, pero lo cierto es que de lo que se nos habla en esta perspectiva es de análisis sociológicos autónomos superpuestos en una narración literaria. Yendo un poco más allá de esta perspectiva nos gustaría anunciar una suerte de *quinta perspectiva* en la que el relato mismo ofrece y configura una experiencia sociológica si se atiende, desde una perspectiva hermenéutica, a los imaginarios que animan lo contado. Quizás sea difícil obtener aquí

datos cuantitativos sobre algún aspecto social concreto, sin embargo se abre una posibilidad de conocimiento social cualitativo que puede complementar muy adecuadamente la comprensión de significados que puedan subyacer a la acción social.

La dificultad que subyace a esta pretensión es la de liberarnos de la aporía en la que nos sitúa el reduccionismo bipolar sobre la experiencia social que nos habla, por una parte, de ciencia social, donde esa experiencia se entiende de manera experimental, donde el saber es de expertos con un lenguaje y una terminología minoritaria; y, por otra, de sentido común, mayoritaria y adquirida mediante aculturación informal donde dicha experiencia se entiende de manera experiencial. En este sentido podríamos hacernos eco de la propuesta de Lamo de Espinosa y de Sofía Gaspar cuando además de estas dos dimensiones de las que hablamos incorporan la novela como un modo intermedio de conocimiento social. «La novela (*el cine, nos gustaría añadir a nosotros*) se ubica a medio camino entre la ciencia social y el conocimiento de sentido común, con los que comparte muchas cosas; es pues otra forma de conocimiento social realizada por actores y para actores,

² Los trabajos de González García sobre la relación entre literatura y sociología son una referencia ineludible por su rigor y el potencial de sus intuiciones teóricas. Debemos destacar expresamente *La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)* (1989), *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber* (1992) y *Metáforas del poder* (1998).

no como la ciencia social, hecha por observadores y para observadores» (Lamo de Espinosa, 2012:26).³

Ahora bien, es preciso determinar el ámbito de conocimiento en el que se situará la *novela como conocimiento social*. Para Lamo de Espinosa ese espacio deberá ser el del conocimiento nativo. Más que en el de la ciencia sociológica producida por observadores para observadores tomando distancia mediante un lenguaje experto, el conocimiento nativo lo producen actores para actores de manera espontánea e interna depositándose en la praxis y en el poso de sabiduría de los grupos. Este último ámbito del conocimiento etnosociológico se sustrae de la preponderancia de la ingeniería social de la modernidad para dar cobertura a una nueva demanda de saber social a través del cual los actores, y no sólo los observadores, puedan adquirir conocimiento, interpretar y reflexionar sobre su acción. La novela-película, en este sentido, la narración de lo que le pasa a «nuestro héroe» en *Ampliación del campo de batalla*, se convierte en un modo de conocimiento abierto y accesible a cualquier actor interesado. El carácter intermedio de la novela/película, entre conocimiento y sentido común, tiene que ver con que «el escritor es un actor que se desdobra en observador de la realidad para volver

de nuevo al punto de vista del actor y así nos hace visible a los lectores el mapa completo de la trama» (33). Intentaremos, por tanto, analizar de qué manera el escritor francés Michel Houellebecq y el director de cine Philippe Harel, con su novela-película *Ampliación del campo de batalla* (*Extension du domaine de la lutte*), de 1999, cumplen con este rol de actores y observadores al mismo tiempo, y de qué manera este relato refleja y produce simultáneamente el imaginario social contemporáneos de la simultánea depresión y creatividad nihilista actual.

La pérdida del mundo de «nuestro héroe»

No es difícil convenir que tanto en el cine «hipermoderno» como en la literatura actual pueden descubrirse los grandes temas que tienen que ver con este tiempo nuestro de cambio: sujetos que pierden sus mundos, sus espacios; sujetos nómadas, sin lugares; sujetos que tienen rota la cadena signifiante temporal viviendo en meros presentes sin conexión. En la literatura postmoderna se da un nuevo orden de conocimiento que Ihab Hassan (1987:91) denomina «indetermanencia» en el que no caben certezas, en el que todo es provisional y reversible y únicamente caben evidencias circunstanciales. Indetermanencia que tiene que ver, por

³ En este trabajo nos sustraemos de concepciones vanguardistas del cine y la literatura, para centrarnos especialmente en la dimensión narrativa de ambas.

un lado, con la indeterminación, lo ambiguo, lo plural, lo aleatorio, lo informe (Imbert, 2010) y, por otro, con lo que puede ocurrirnos en nuestro interior, en la inmanencia y las pulsiones de nuestros mundos posibles. La cultura postmoderna se enmarca en este contexto en el que se ponen en tela de juicio nociones como autor, público, lectura, escritura, género, crítica literaria, literatura.

Se podría decir también, de manera general, que en la novela actual se da una desaparición temática de lo social y del compromiso moral y comunitario de los personajes cuando se nos presentaban como arquetipos históricos o colectivos en favor de un tratamiento introspectivo y reflexivo del yo de manera casi enfermiza y obsesiva. Al yo individual le toca recluirse dentro de sí mismo al no encontrar en lo social un espacio habitable que le garantice alguna seguridad. El problema de todo esto es que la identidad se encuentra fragmentada y desustancializada, y lo que el personaje encuentra cuando aspira a convertirse en relato de sí mismo es la oquedad inaprehensible de un nómada proteico⁴ que huye permanentemente de todos y de todo. En *Extension du domaine de la lutte*, y en prácticamente toda la literatura de Michel Houellebecq, se da

esta peculiaridad muy explícitamente. Individuos huérfanos o hijos de padres y madres ausentes, que tras los fogonazos de la absoluta visibilidad de todo, recibidos a través de la omnipantalla, de la transparencia y de los simulacros, quedan sometidos a un aislamiento monádico que escenifica la fractura del mundo y la pérdida de un espacio social donde habitar más allá de una gris habitación, casi siempre nocturna, en la que se lucha denodadamente por dormir sin conseguirlo la mayor parte de las veces.

¿Qué significa entonces perder el lugar en el mundo? ¿Qué consecuencias tiene la nueva realidad espacio-temporal que se proyecta y se produce en el imaginario simbólico-social colectivo de la época actual? Muchos de los personajes del cine y de la novela actual están desarraigados de un modo u otro, sin memoria, sin vínculos a ideas o a personas en el presente; son errantes, nómadas que habitan no-lugares, vagabundos que huyen (desiertos, fronteras) sin saber dónde ir. ¿Cuáles son las claves de esta orfandad? ¿Qué significa, entonces, perder el mundo, perder la casa, la caverna cultural, si atendemos a la metáfora de Blumenberg (2004)? Nuestro tiempo y sus desanclajes convierten al sujeto en vagabundo errático. Esa situación actúa directamente sobre la

⁴ Lo proteico tiene que ver con el nomadismo identitario. Recordemos que Proteo era un dios del mar hijo de Poseidón. Predecía el futuro pero no quería hacerlo nunca; por eso estaba todo el tiempo cambiando de forma para no tener que hacerlo. Únicamente atendía al que lo pillaba. Lo proteico, por tanto, parece convenir a nuestra época de grandes transformaciones constantes ya que implica flexibilidad y adaptación.

configuración del espacio-tiempo y, por extensión, sobre las diferentes fórmulas culturales de significación y de identidad. ¿Qué significa sentido, qué denota, para el vagabundo físico, externo, o para el de interior, que no tiene un lugar y que ha perdido un tiempo? Perder el mundo es perder un espacio, un tiempo y a uno mismo (Barbancho, 2011:25-26). Beckett abrió su novela *El innombrable* preguntándose en nombre de todos: «¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora?» (Beckett, 2007:37). Y ahí es donde nos encontramos exactamente.

«Nuestro héroe», el protagonista de la película, no tiene ningún nombre. Es importante comenzar por aquí al trabajar sobre lo que representa el protagonista de esta película/novela en la que se ponen de manifiesto algunas de las patologías depresivas que oculta el simulacro espectacularizante del que hablamos. ¿Cabría interrogarnos por el «quién» de quién es nuestro nombre? ¿Qué tipo de identidad social es la que se sustenta en el mundo líquido? En el momento que, por circunstancias accidentales, se apaga el ruido nos sumimos en una profunda soledad y un insoportable aislamiento. Discurremos a partir de ahora y hasta el final, de manera reflexiva, inmersos en la narración, sin saber bien a veces si somos los analistas o los narradores; en todo caso, con la pretensión de apropiarnos de nuestra condición de agentes sociales en el momento mismo de realizar una

lectura crítica sobre una representación posible de lo que nos pasa.

En la obertura, una fiesta hueca de miradas vacías de ejecutivos de nivel medio se convierte en el marco de un voluntario y patético striptease. Una de las mujeres, una «imbécil» (Houellebecq, 1999:9), se comienza a quitar la ropa sin ningún sentido y sin guión hasta que ya no se le ocurre ningún movimiento más y lo deja del mismo modo que lo inició. ¿Para qué desnudarse? ¿Para qué bailar desnuda sometándose a la indiferencia absoluta de todo aquel grupo de indiferentes? ¿Puede seguir existiendo algo de erotismo cuando se ha renunciado a la incomodidad de la muerte? ¿Existe alguna diferencia entre estar con ropa o sin ella cuando se ha perdido el mundo? ¿Cabría hablar de seducción cuando el nihilismo de la sociedad del simulacro ciega la soledad y el aislamiento de individuos aparentemente satisfechos por su extimidad hipertransparente? Una peculiar liberación de la muy metafísica represión sexual ha ido poco a poco descargando de poder crítico y creativo a la desnudez y al sexo. Esta decepción, inesperada en su origen, es la que recoge de manera tan sórdida la secuencia inicial, y nos anuncia la decepción permanente en la que van a habitar los personajes. En la posterior secuencia con su amigo sacerdote nuestro protagonista se convierte en filtro de esta decepción anunciada. La sociedad finge, ha ahuecado el erotismo

y lo ha convertido en algo ficticio por medio de la publicidad. Eso es lo que hace que la gente esté hastiada, pero al contrario lo niega de manera hipócrita porque para tener éxito, el gran valor de los emprendedores, es preciso proyectar una imagen de éxito. La civilización sufre de agotamiento, se nos dice con la ironía del exceso. Lo único que se necesita es repetirnos constantemente que podemos ser felices. Necesitamos aventura y erotismo hueco para reiterarnos que nuestra vida es estupenda y excitante. Tenemos que ser positivos y contarnos adecuada y razonablemente lo que nos pasa para sustraernos de ese sufrimiento de base con el que nos manejamos. Cuando perdemos el mundo es el momento privilegiado para los psicólogos cognitivos.

El marco no miente. La película, la novela, son grises. La puesta en escena no ha querido engañar a nadie con el vacío que se desprende de ese fulgor de color y de montaje frenético típico del cine hipermoderno. En los fines de semana nuestro hombre no ve nunca a nadie. Se queda en casa sin hacer nada, «deprimiéndose tranquilamente». La puesta en escena de su apartamento muestra la asepsia de su soledad y de su aislamiento. En pijama, con la cocina sin recoger, en medio de la eventualidad vital de alguien que no tiene una cama estable donde dormir y lo hace sometido a la provisionalidad de un sofá-cama, constatamos la gran falta de interés y la indiferencia que le animan

cuando nos cuenta que había perdido su Peugeot 104 porque no recordaba dónde lo había dejado aparcado entre tanta calle cuyo nombre comenzaba por Marcel. «Deambulando entre tanto Marcel, me invadió progresivamente cierto hastío con relación a los coches y a las cosas de este mundo» (Houellebecq, 1999:12). El problema era cómo confesar que lo había perdido. De alguna manera la total indiferencia con respecto a todo aún mantenía una pequeña intención en lo referido a la imagen social. Al fin y al cabo, el estatus social de nuestro héroe era bueno ya que ejercía como analista programador de una empresa de servicios informáticos; dato este que podríamos extraer de la propia biografía de Michel Houellebecq.

Desde un punto de vista narrativo-textual la película difiere en algo con respecto a la novela ya que en la primera encontramos tres tipos de enunciadores: el monólogo en *off* del protagonista matizando lo que ocurre; el discurso de los actantes en su actividad directa; y la diferencia con respecto a la novela, una voz en *off* autoral y omnisciente que narra y especifica todo lo que ocurre. Es precisamente esta voz en *off* la que nos informa de que nuestro hombre sufrió hace años una depresión, un tremendo letargo que le abatió durante unos cuantos meses y en el que el invierno se le presentaba como un universo de «partículas elementales» (Houellebecq, 1999b). La voz en *off* de esta primera novela anuncia los temas que Houellebecq

irá desarrollando en relatos posteriores; uno de ellos muy recurrente es el de vivir en una época (sin mundo) que notifica una clara transición hacia la desaparición de lo humano tal y como lo conocemos actualmente. Esta constatación sociológica, cultural, existencial y afectiva de la total decepción de hombres anónimos y fragmentados tiene como consecuencia en la ficción de los diferentes relatos de Houellebecq la proyección distópica y neohumana de otros mundos posibles (*Partículas elementales* (1999b); *La posibilidad de una isla* (2013); *Sumisión* (2015)).

Las mujeres tampoco le aportan ya un referente de acogida a nuestro protagonista. No necesariamente a causa de lo que los sociólogos y antropólogos han tematizado como crisis de la masculinidad. Ha estallado por los aires cualquier carga simbólica que siga vinculando aquella fuerza generatriz de la fecundidad con todo lo que tiene que ver con el dentro, el recogimiento, la estabilidad, la casa, el hogar y el mundo; y no sólo porque esa estructura del imaginario haya sido puesta en entredicho por la propia revolución cultural de la mujer, sino porque la mujer para Houellebecq implica únicamente un determinado y peculiar impacto con los otros fragmentos de individualidad. Algunos hablan abiertamente de la misoginia del escritor francés. A mi entender obedece más bien a una extensión especial del distanciamiento y de la misantropía en la que sitúa el discurrir vital de casi

todos sus personajes, y quizás también al propio sometimiento a los designios del «amor líquido» (Bauman: 2005b) y de las «relaciones puras» (Giddens, 1995).

Sea como fuere, sin mujeres no puede haber mundo, y ese rechazo explícito en toda la película anuncia, hasta la posibilidad de mínima redención final, la constante de la apatía vital. Pensemos, por ejemplo, cuando la conversación hueca de dos compañeras que escucha de manera furtiva en la fiesta del inicio de la película le hace exclamar a nuestro protagonista que aquello eran «los últimos residuos, lamentables, de la caída del feminismo» (Houellebecq, 1999:10), Las mujeres que aparecen en la película son Véronique, Catherine Lechardoy, la psicóloga del centro de reclusión y la compañera de baile.

Catherine Lechardoy, la funcionaria supercualificada y obsesionada con su formación, representa una lamentable deriva tecnocrática de un feminismo sobrepasado por su aspiración equívoca de ser mera sustitución de la variable ocupada durante siglos por el patriarcado. En la encarnación misma de este error se encuentra la fatuidad del personaje.

Véronique es un personaje simplemente evocado por la memoria del protagonista. Esta exnovia de nuestro héroe, se psicoanalizaba. Aunque la amaba creía que el análisis deja a cualquier mujer inservible para cualquier uso ya que los psicoanalistas destruyen al ser humano para reconstruir el yo. Véronique es presentada, por

tanto, como una mujer desequilibrada. Pero lo interesante con este episodio crítico hacia el análisis es también caer en la cuenta de cómo Houellebecq considera inapropiados los discursos psicológicos para la constatación de la depresión y de esta decepción que implica la pérdida de mundo. Lo psicológico participa del mismo individualismo de la depresión, está al lado del síntoma y, por tanto, obstaculiza un abordaje sociologizante más adecuado (Fassin, 2015:21–22).

Este mismo discurso psicologizante es el que mantiene otra de las mujeres significativas que aparecen en el relato. La psicóloga del centro de internamiento representa el tendencioso recordatorio del sistema neoliberal a culpabilizar al individuo de todos sus fracasos y de la mala gestión de sus emociones en el tiempo en el que han desaparecido los argumentos que pueden ser, o no, compartidos, pero sobre los que podría sustentarse un sistema racional de convivencia. En este caso concreto, nuestro héroe reacciona a centrarse en la terapia en sí mismo porque ya no se soporta más. Para su interlocutora, echar la culpa a la sociedad es expresamente una forma de sustraerse de su problema personal. Nada más.

El bueno de Tisserand, por otra parte, es un personaje central en el relato. Se trata del compañero de trabajo feo y sin atractivo vital o sexual alguno con quien comparte nuestro protagonista la docencia en los cursos de formación de la

empresa. Se nos presenta como un deprimente contrapunto narrativo. A diferencia de nuestro héroe y de su escepticismo cínico, Tisserand aún no ha sido capaz de percibir que ya no existe el mundo; probablemente porque la inercia de unos determinados valores le incapacita para ello. De esto se deduce que su sufrimiento es aún metafísico. Tisserand vive en una suerte de esquizofrenia experimentando el desfase de querer mantener todavía la esperanza de que un mundo aún es posible para él sin la necesidad de tener que ir de putas y atendiendo a la posibilidad de enamorarse. No renuncia a que alguna vez una mujer pueda fijarse en él, incluso a pesar de que cada noche deba enfrentarse en el pub al abatimiento absoluto de su fracaso vital y sexual. Con aguda ironía, y también con resignación, nuestro héroe no le confería a Tisserand ninguna posibilidad. Su destino y su fracaso vital estaban ya más que escritos. A Tisserand, como a otros muchos, les había alcanzado la «ampliación del campo de batalla».

Sobre este asunto nuestro héroe–Houellebecq mantiene la teoría de que el nihilismo sociocultural se ha especificado en el neoliberalismo como modo de entender el mundo extendiéndose a todos los ámbitos de la vida. De manera específica el sexo se ha convertido, igual que el dinero, en un sistema de diferenciación. El liberalismo sexual, probablemente por el apoyo del darwinismo social, produce situaciones de pauperización absolutas. Del mismo

modo que unos tienen muchos medios y dinero y otros están sometidos a situaciones de injusticia total y abandono encerrados en su aislamiento social, algunos de los sorprendidos nuevos guerreros de este campo de batalla sexual ampliado tienen sexo todos los días con muchas mujeres mientras otros casi nunca tienen y quedan condenados a la masturbación y la soledad. Si bien es cierto que este nihilismo neoliberal y económico se ha extendido a todos los ámbitos de comportamiento de la vida social, también podríamos constatar la parcialidad misógina con la que realiza la ampliación al campo sexual nuestro escritor. Podríamos argüir que se trata de la visión socioliteraria de dos hombres, sin embargo el aspecto cuantitativo con el que se analiza el asunto adolece de una cierta tendenciosidad patriarcal y, por tanto, metafísica con la cual se podría neutralizar el mucho interés que tiene la intención crítica de la cuestión.

En todo lo que se va considerando percibimos cómo el cine, la literatura y la sociología se encuentran en estrecho vínculo para que los narradores se conviertan expresamente en agentes sociales que se manifiestan sobre la difícil peculiaridad de las clases medias; las que más sufren la pérdida de mundo. Harel en la película transpone de manera exacta este texto tan explícito de la novela con la que nuestro héroe se confiesa sin cinismo alguno: «No me gusta este mundo. Definitivamente, no me gusta. La sociedad en la que vivo

me disgusta; la publicidad me asquea; la información me hace vomitar. Todo mi trabajo informático consiste en multiplicar las referencias, los recortes, los criterios de decisión racional. No tiene ningún sentido. Hablando claro: es más bien negativo; un estorbo inútil para las neuronas. A este mundo le falta de todo, salvo información suplementaria» (Houellebecq, 1999:94). La decepción se hace irrefutable, se convierte en un destino ineludible. La tecnología además, en este caso la informática, parece que tuviera como sutil e interesada consecuencia la «reducción de los criterios de decisión racional» para dejar clara la imposibilidad de salvación. Se trata de una incapacitación operada por el sistema de mercado y sus extensiones para generar mundos posibles verdaderamente habitables por seres humanos al margen de los de ficción proporcionados por el propio sistema.

Tenemos, por tanto que «ampliación del campo de batalla» es proporcional a «pérdida de mundo», lo cual quiere decir que ésta última se especifica en todo los ámbitos de la cultura. La pérdida de mundo también tiene que ver con el proceso de descarga y homogenización al que éste se ha visto sometido en los últimos tiempos y con la consecuente imposibilidad de ser narrado. «El mundo se uniformiza ante nuestros ojos; los medios de comunicación progresan; el interior de los apartamentos se enriquecen con nuevos equipamientos. Las relaciones

humanas se vuelven progresivamente imposibles, lo cual reduce otro tanto la cantidad de anécdotas de las que se compone una vida. Y poco a poco aparece el rostro de la muerte, en todo su esplendor» (21). Sin anécdotas con las que narrar y contar nuestro tiempo los mundos posibles carecen de anclajes significativos de ningún tipo. El escritor sufre porque el magma del relato se apaga y las palabras dejan de vibrar entre los espacios vacíos de las letras. ¿Para qué contar? ¿Para qué leer?

Sobre el nihilismo sociocultural como posibilidad

La norma se ha ahuecado, se ha hecho indiferente. El nihilista liberal cumple.

Paga impuestos, sus facturas. Tiene actualizado su documento de identidad y su tarjeta VISA, consume sexo telefónico, muere en los centros comerciales y en los supermercados, pero no tiene amigos y, como señala Richard Rorty, mantiene férreamente sus principios únicamente durante el fin de semana. Tiene tiempo libre que podría invertir en los demás, pero el prójimo no le interesa en tanto que «partícula elemental». Tuvimos una vida, un mundo; pero ya nada interesa. Parece que viviéramos una suerte de última ilusión que tiene que ver con «vivir sin ilusiones». ⁵ Nuestro hombre—héroe lo tiene claro. Hemos perdido la infancia. Aquella en la que las representaciones

⁵ El sociólogo Fernando Gil se sirve de la potente intuición de Ortega cuando en uno de sus escritos sobre Goethe nos decía que en Europa ya se habían ensayado todo tipo de ilusiones y que nos enfrentábamos a la última de esas ilusiones: la ilusión de vivir sin ilusiones. En su libro *El mundo como desilusión. La sociedad nihilista* (1999) nos propone ir más allá de la lectura del nihilismo como un término difuso y negativo. El anuncio del engaño al que nos han sometido las grandes ilusiones, sobre las que se han sustentado las estructuras de dominación de todos los tipos, prepara un campo nuevo de actuación potencial donde desarrollar una nueva fase de nihilismo activo. En ella deberemos protegernos bien, mediante una estrategia de tolerancia, de las consecuencias de tener que rebajar nuestros impulsos megalómanos aceptando nuestro debilitamiento. La tarea más apremiante es la de impedir que aquello que queda tras la reducción inicial del doble quede liberado de la poderosa inercia de la autodivinización. El sujeto científico—técnico se ve obligado a responder al reto de esta reducción y con gran facilidad tiene la tendencia de conferir al nuevo hombre la pulsión de una *hybris* especial sobre la que desdoblarse también. Gil nos habla de la necesidad del reconocimiento de la «prescindibilidad y la irrelevancia del ente humano» (Gil, 1999:44). Ahora bien, este ejercicio de reducción de la luz impositiva que se gestó en la etapa reactiva con el martillo nietzscheano de la contracultura, tiene, a mi entender, un inconveniente que Gil no percibe como tal: se trata del inconveniente de haber arrastrado también la sombra oscura de la parte maldita; se ha disminuido también el sentimiento trágico de la vida «que como el viejo hacha y la vieja rueca, han sido desterrados del museo familiar del nihilista, junto con el retrato de sus antepasados "reactivos"» (Gil, 1999:73). Este nihilismo tolerante, activo y de la desilusión del que se nos habla, por no ser ya no puede ser ni trágico. Ha de renunciar a la contradicción, a la energía que genera habitar la escisión y el límite. Efectivamente, también encontramos en «nuestro héroe» la misma falta de energía trágica.

que elaborábamos del mundo con los soldados de plomo interesaban siempre. Sin infancia, sin memoria, por tanto, sin mundo, ya «no hay nada que impida el regreso, cada vez más frecuente, de esos momentos en que tu absoluta soledad, la sensación de vacuidad universal, el sentimiento de que tu vida se acerca a un desastre doloroso y definitivo, se conjugan para hundirte en un estado de verdadero sufrimiento. Y, sin embargo, todavía no tienes ganas de morir» (17). ¿Qué hacer mientras? ¿Transgredir para ver qué pasa? Nuestro héroe tiene la misma tentación que Rodia Raskolnicov en *Crimen y castigo*. La ausencia de valores, la indiferencia, introduce la posibilidad de una violencia sin sentido, de la absoluta transgresión sobre la vida y la muerte. Tras el vómito, los personajes de Houellebecq vomitan mucho, y una sórdida, acidísima y hueca masturbación en el baño de la discoteca, nuestro héroe rompe las sujeciones. Definitivamente todo está permitido si Dios no ha existido nunca. Nuestro héroe, tras el anuncio nihilista a su compañero de que no hay ninguna posibilidad para él, le invita a Tisserand a que tome las riendas y se haga con el poder. Es preciso apropiarse de la vida de alguna mujer; está permitido. La invitación es a acabar con la vida de otro porque es indiferente.

Este tedio nihilista es una de las consecuencias que tiene para los individuos el constatar que todo era absolutamente falso sin tener el coraje trágico y vital de

un superhombre que se adueña afirmativamente de sí mismo. Nuestro héroe había vivido tan poco, en el sentido más cualitativo de la palabra, que tenía tendencia a creer que no iba a morir nunca. Le parecía inverosímil que una vida humana se redujera a tan poca cosa. Cabría de verdad la posibilidad de que pasara algo, aunque no necesariamente porque él lo provocara. Pero la voz en *off* de la película, el narrador omnisciente, le corrige de inmediato con respecto a la posibilidad de tener el más mínimo hábito de esperanza. Profundo error. Los días pasan sin dejar huellas, ni recuerdos y luego, repentinamente, se paran. A veces, nuestro hombre, tenía la sensación de vivir una vida ausente en la que poder encajar los acontecimientos de la vida. Otro profundo error. El hastío prolongado no es una posición sostenible. Tarde o temprano se transforma en una percepción netamente más dolorosa. El relato literario remata el asunto con el grito sobre el estado de ánimo al que nos conduce la imposibilidad de ser superhombres cuando la cesura entre el individuo y el mundo se hace ya insalvable para siempre:

no entiendo, hablando en concreto, cómo consigue vivir la gente. Tengo la impresión de que todo el mundo debería ser desgraciado; ya ve, vivimos en un mundo tan sencillo... Hay un sistema basado en la dominación, el dinero y el miedo, un sistema más bien masculino, qué podemos llamar

Marte; y hay un sistema femenino basado en la seducción y el sexo, que podemos llamar Venus. Y eso es todo. ¿De verdad es posible vivir y creer que no hay nada más? Maupassant pensaba, y con él los realistas del siglo XIX, que no había nada más y eso lo llevo a la locura. (...) Si Maupassant se volvió loco, fue porque tenía una aguda conciencia de la materia, de la nada y de la muerte, y porque no tenía conciencia de nada más. En eso se parecía a nuestros contemporáneos: establecía una separación

absoluta entre su existencia individual y el resto del mundo. Ésa es la única manera en que podemos pensar el mundo actualmente. (...) Sobre todo, queda la amargura; una amargura inmensa, inconcebible. Ninguna civilización, ninguna época han sido capaces de desarrollar en los hombres tal cantidad de amargura. Desde este punto de vista, vivimos tiempos sin precedentes. Si hubiera que resumir el estado mental contemporáneo en una palabra yo elegiría, sin dudar, amargura. (165–167).

Referencias bibliográficas

- BARBANCHO GALDÓS, I. (2011). *Mundos perdidos. Una aproximación tematólogica a la novela postmoderna 1980–2005*. Madrid: CSIC.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BAUMAN, Z. (2005b). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. México: FCE.
- — (2005a). *Modernidad y ambivalencia*. Barcelona: Anthropos.
- — (2006). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: FCE.
- BECK, U. (1998). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- BECK, U. y BECK-GERNSEHEIM, E. (1998). *La individualización: El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- BLUMENBERG, H. (2004). *Salidas de la caverna*. Madrid: Antonio Machado.
- DE MAN, P. (1998). *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, J. (1998). *De la gramatología*. México: Siglo XXI Editores.
- FASSIN, É.; VANOLI, H.; REVEL, J.; MAVRAKIS, N. y BOCCARA, G. (2015). *Discutir Houellebecq. Cinco ensayos críticos entre Buenos Aires y París*. Madrid: Clave Intelectual.

- GASPAR, S. (2005). La novela realista como conocimiento social: «El primo Basilio» de Eça de Queirós (tesis inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GASPAR, S. (2009). El sociólogo como novelista y el novelista como sociólogo. RES, (11), 61–77.
- GIDDENS, A. (1995). *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GIL VILLA, F. (1999). *El mundo como desilusión. La sociedad nihilista*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J.M. (1989). *La máquina burocrática (Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka)*. Madrid: Alianza.
- ——— (1992). *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*. Madrid: Tecnos.
- ——— (1994). Norbert Elias: Literatura y sociología en el proceso de civilización. RES, (65), 55–77.
- ——— (1998). *Metáforas del poder*. Madrid: Visor.
- HASSAN, I. (1987). *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus. Ohio State University Press.
- HOUELLEBECQ, M. (1999a). *Ampliación del campo de batalla*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (1999b). *Las partículas elementales*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (2002). *Plataforma*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (2011). *El mapa y el territorio*. Barcelona: Anagrama.
- ——— (2013). *La posibilidad de una isla*. Madrid: Santillana.
- ——— (2015). *Sumisión*. Barcelona: Anagrama.
- IMBERT, G. (2010). *La sociedad informe. Posmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Madrid: Icaria.
- IMBERT, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales. El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990–2010)*. Madrid: Tecnos.
- LAMO DE ESPINOSA, E. (2012). Un ensayo sobre sociología y literatura como formas de conocimiento social. En Roche, J.A. (Ed.), *La sociología como una de las bellas artes. La influencia de la literatura y de las artes en el pensamiento sociológico* (pp. 23–36). Barcelona: Anthropos.
- LIPOVETSKY, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona. Anagrama.

- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- MORIN, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- RORTY, Richard. (1996). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Sobre los autores

Javier Campo

Es doctor en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investigador del CONICET. Codirector de la revista *Cine Documental*. Editor asociado de *Latin American Perspectives*. Profesor de *Estética cinematográfica* (UNICEN). Autor de *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política* (2012), compilador de *Cine documental, memoria y derechos humanos* (2007) y coautor de *Directory of World Cinema. Argentina* (2014), *World Film Locations: Buenos Aires* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina* (2009 y 2011) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2011), entre otras publicaciones. Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (FFyL-UBA), del Instituto de Investigaciones Gino Germani (FCS-UBA) y del Departamento de Historia y Teoría del Arte (Facultad de Arte, UNICEN).

Ximena Triquell

Es Magister y Doctora en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham y Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora Titular de la materia «Cine y narrativa» de la Licenciatura en Cine y Televisión y como Prof. Adjunta a cargo de la materia «Semiótica» en la Licenciatura en Letras, ambas en la Universidad Nacional de Córdoba. Es también investigadora de CONICET.

Silvana Flores

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha sido becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Investigadora asistente del CONICET desde el 2016, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz». Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral, y co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014). Ha sido docente en la Universidad de Palermo, y ha dictado cursos de grado y posgrado sobre cine argentino y latinoamericano en la UBA, integrando actualmente la cátedra de Semiología del UBA XXI.

Lior Zylberman

Es Doctor en Ciencias Sociales, Investigador del CONICET, Investigador del Centro de Estudios sobre Genocidio (UNTREF) y Profesor Titular de Sociología en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). En esa casa de estudios también se desempeña como Director del Programa de Investigación en Diseño

Audiovisual. Ha escrito numerosos artículos y capítulos de libros en torno a las problemáticas de la memoria y la imagen, la representación de los genocidios y dictaduras como también sobre cultura visual; asimismo, ha participado exponiendo sus investigaciones en diversos congresos y reuniones científicas tanto a nivel nacional como internacional.

Andrea Molfetta

(Buenos Aires, 1965) es escritora e investigadora adjunta del CONICET – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina. Fundadora y primera presidenta de la ASAECA (Asoc. Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual) en 2008, fue profesora visitante de universidades argentinas y brasileras. Actualmente es profesora de la Sección de Antropología Social de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige el grupo de investigación DOCSA - Estéticas y Políticas del Documental Sudamericano. Publica sobre arte electrónica y documental del Conosur desde 1998, siendo autora de los «Arte eletronica em Buenos Aires (1966-1993)», BsAs: Teseo, 2013, «Documental y Experimental: los diarios de viaje de los videoartistas sudamericanos en Francia (1984-1995), BsAs: Sitio del Silencio, 2014.

Mariano Mestman

Es investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Dirige la Maestría en Comunicación y Cultura en esa Facultad. Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid (2004), realizó investigaciones posdoctorales en la Università degli Studi di Roma Tre (2008). Es autor de los libros *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*

(2000, junto a A. Longoni) y *Estados Generales del Tercer Cine. Los Documentos de Montreal* (2014). También es coordinador de los libros como *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* (2013, junto a M. Varela) y *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (2016). Sus estudios de historia del cine latinoamericano y del Tercer Mundo fueron publicados en libros colectivos como *Il Nuovo Cinema, Ieri e Oggi* (2001), *Cine documental en América Latina* (2003), *The Cinema of Latin America* (2003), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style, 1930-1970* (2011), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement* (2014), *Political Documentary Cinema in Latin America* (2014); y en journals y revistas como *New Cinemas, Journal of Latin American Cultural Studies, Kilómetro 111, Letterature d'America, Secuencias, Third Text, Social Identities*, entre otros. Realizó investigaciones en archivos audiovisuales de Canadá, Cuba, Italia y México.

José Ángel Bergua

Es Profesor de Sociología en la Universidad de Zaragoza (España). Ha investigado sobre conflictos medioambientales, creatividad, moda, juventud, política y distintas cuestiones teóricas y metodológicas relacionadas con lo social instituyente. Algunos de sus libros son: *Patologías de la Modernidad* (2005, Nóbel), *Lo social instituyente* (2007, PUZ), *Estilos de la investigación social* (2011, PUZ), *Anarquías* (2013, Lumen), *Postpolítica* (2015, Biblioteca Nueva) y *Creatividad: números e imaginarios* (2016, CIS)

Virginia Rodríguez Herrero

Bilbao, 1976. Profesora de Antropología y Sociología en el Centro de Enseñanza Superior Car-

denal Cisneros (adscrito a la UCM- Universidad Complutense de Madrid). Doctora en Sociología (UA, 2010), licenciada en Antropología Social y Cultural (UCM, 2000), y en Sociología (UA, 1998). Su principal ámbito de investigación es la creación cinematográfica y los medios audiovisuales como vías de expresión, construcción de la realidad y la identidad. Autora del libro *La ilusión de crear, la ilusión de creer. Reflexiones con cineastas españoles acerca del cine o la mentira necesaria* (Ed. Dharana, 2015). Publicaciones diversas en la Revista *OBETS* (UA) o la *Revista de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*. Autora también de libros infantiles.

Vicente Huici Urmeneta

(Pamplona, 1955), Licenciado en Filosofía y Letras, Graduado en Historia y Neuropsicología y Doctor en Ciencias Políticas y Sociología, es Profesor Titular del Departamento de Psicopedagogía de BAM (Universidad de Deusto, Bilbao). Su obra se ha desarrollado en el ámbito de la Sociología del Conocimiento y de la Cultura, con especial atención a las cuestiones relacionadas con el espacio, el tiempo y el lenguaje. Entre sus últimas publicaciones se pueden citar: *Aproximaciones a la Razón Narrativa. Historia, Novela, Autobiografía* (2006); *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Durkheim, Halbwachs, Gurvitch, Foucault y Bourdieu* (2007) y *Sociedad y Conocimiento. Una sonata germánica: Max Scheler, Karl Mannheim, Alfred Schutz* (2009).

Iñaki Martínez de Albeniz

Es profesor de Sociología en la universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (España) y miembro del Grupo de Investigación

Consolidado Innolab. Sus campos de especialización son la sociología política, las identidades colectivas, la sociología del arte, la gastronomía y los Estudios de Ciencia y Tecnología. Ha publicado cinco libros y numerosos artículos en revistas científicas. Colabora habitualmente en medios de comunicación escritos (*El Correo Español*, *GARA*, *El Estado Mental*) y audiovisuales. De entre su producción cabe destacar, en el rubro de la crítica y el análisis de la creación audiovisual, el libro: «De Anatomía de Grey a *TheWire*. La realidad de la ficción televisiva».

Joaquín Esteban Ortega

Doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca y Doctor en Teoría de la Educación por la Universidad de Valladolid. En la actualidad es profesor de Sociología y de Movimientos Artísticos Contemporáneos en la Universidad Europea Miguel de Cervantes de Valladolid, en la que también ha ocupado durante los 10 últimos años la función de Vicerrector de Alumnos y Extensión Universitaria. Durante los 6 últimos años ha sido también codirector de las Jornadas de Cine y Filosofía realizadas en el Museo Patio Herreriano de Arte Español Contemporáneo de Valladolid. Su trabajo se centra en la reflexión sobre las claves de la sociedad y el pensamiento contemporáneos desde un punto de vista transversal y tomando como hilo conductor las diferentes manifestaciones artísticas y culturales a partir de una perspectiva hermenéutica.

Fruto de ello son diferentes artículos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales y libros como *Emilio Lledó. Una filosofía de la memoria* (1997); *Memoria, hermenéutica y educación* (2002); *Universidades reflexivas. Una perspectiva filosófica* (2005); *La condena hermenéutica* (2010).

Además ha dinamizado una intensa labor de edición a partir de diversas actividades que ha organizado en el marco del Seminario de Sociedad y Cultura contemporánea (SEMSOCU) del que fue coordinador en su universidad. Algunos de estos títulos editados son *Filosofía de la educación* (2006); *Hermenéutica analógica en España* (2008); *Cultura, hermenéutica y educación* (2008); *Cultura contemporánea y pensamiento trágico* (2009); *Arte, literatura y contingencia: pensar la educación de otra manera* (2009); *Hermenéutica del cuerpo y educación* (2009); *La sociedad líquida* (2009); *Mercado, identidad y espectáculo en la sociedad de la cultura* (2010); *La aceleración: Velocidad, cultura y comunicación en los espacios urbanos contemporáneos* (2011); *Palabra y ficción. Literatura, pensamiento y crisis de la cultura* (2011); *El imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna* (2013); *La muerte y sus imaginarios (cinematográficos)* (2014); *Marcas del cuerpo en educación. Imaginarios simbólicos y materiales* (2014).

Juan A. Roche Cárcel

Es profesor Titular de Sociología de la Cultura y de las Artes en la Universidad de Alicante (España). Entre sus últimas publicaciones destacan, como autor, *Entre el Monte de Apolo y la vid de Dioniso. Naturaleza, Dioses y Sociedad en la arquitectura teatral de la Grecia Antigua* (Anthropos editorial), 2016; la *Sociedad Evanesciente*, editorial Anthropos, 2009 (en inglés *The Vanishing Society*, Logos Verlag Berlin, 2013) y, como

editor, *Transitions. The fragility of Democracy* (Logos Verlag Berlin), 2016; *Espacios y tiempos inciertos de la cultura*, editorial Anthropos, 2007 y *La Sociología como una de las Bellas Artes. La influencia de las Artes y de la Literatura en el pensamiento sociológico*, editorial Anthropos 2013. Es también autor de numerosos artículos en revistas especializadas de España, Europa, Latinoamérica y Norteamérica y coordinador de los números monográficos de la Revista *Política y Sociedad*, nº 46, *Arte y Poder*, 2007, de *Papers. Revista de Sociología sobre Cultura y migraciones*, nº 94, 2009, de *Res Publica. Revista de Filosofía Política, Transiciones. La fragilidad de la democracia*, 2013, de *Res Publica. Revista de Filosofía Política, Cuerpo y poder en la Grecia Antigua*, 2016, y de *Política y Sociedad, El saber social de los griegos antiguos. En recuerdo de Enrique Gómez Arboleya*, 2016. Es, asimismo, profesor invitado, entre otras, de la Universidad Nacional del Litoral (Argentina), de la Universidad Pontificia Javeriana de Cali (Colombia) y de la Universidad de Guanajuato (México), evaluador de diversas agencias oficiales españolas y argentina y de revistas españolas y argentinas de Sociología. Igualmente ha sido coordinador de investigación del área de Cultura y Artes de la ESA (Asociación Europea de Sociología) y Vicepresidente de la AESCA (Asociación Española de Sociología de la Cultura y de las Artes). Actualmente, es Co-director de la nueva colección *Globalizaciones* de la editorial Anthropos de Barcelona y Director del Máster de Interpretación de la Guitarra Clásica de la Universidad de Alicante.

Sobre los directores

Mariné Nicola

**Facultad de Humanidades y Ciencias.
Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe,
Argentina.**

Profesora en Historia. Especialista en Docencia Universitaria. Doctorando en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Entre Ríos (UNER). Se desempeña como docente universitaria en cátedras de la Facultad de Humanidades y Ciencias; Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo» y Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas pertenecientes a la UNL. Desde el año 2002 participa como investigadora en distintos proyectos CAI+D relacionados al cine, la historia y la memoria. Es miembro de la Junta de Departamento de Historia (FHUC-UNL). Miembro de la Junta Directiva del CIE-CEHC —Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales— (FHUC-UNL). Miembro asociado y de la comisión directiva de AsAECA, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. Ha participado como coordinadora, comentarista y expositora de trabajos en múltiples congresos, jornadas y eventos científicos locales, nacionales e internacionales. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas en temas relacionados al cine. Es directora y coordinadora de la Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio.

Juan Antonio Roche Cárcel

Universidad de Alicante. Alicante, España.

Juan A. Roche Cárcel es diplomado de Postgrado en Gestión y Políticas de Desarrollo Cultural, diplomado en Cinematografía, licenciado en Filosofía y Letras y doctor en Sociología. Profesor titular de Sociología de la Cultura y de las Artes en la Universidad de Alicante (España), vicepresidente de la AESCA (Asociación Española de Sociología de la Cultura y de las Artes), ha sido hasta el año 2005 *Art Network Board* (coordinador del grupo de investigación de las Artes) en la ESA (Asociación Europea de Cultura) y actualmente es el director del Máster de Interpretación de Guitarra Clásica de la Universidad de Alicante y codirector de la colección *Globalizaciones* de la Editorial Anthropos de Barcelona. Es autor de diversos libros relacionados con la cultura antigua y contemporánea. Ha publicado numerosos artículos en libros y en revistas especializadas de España, Europa, Latinoamérica y Estados Unidos referidos al mundo antiguo y contemporáneo. Ha participado en congresos nacionales e internacionales, ha impartido cursos, conferencias y seminarios en distintas universidades. Ha impulsado convenios con la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, y con universidades de Indonesia, y es evaluador de las Agencias de evaluación española, catalana y argentina y de

revistas de sociología como *Papers*, *Política y Sociedad*, *RES*, *RIS*, *REIS* y miembro del Consejo Asesor de la revista de Ciencias Sociales *Barataria*.

Consejo de redacción

Lidia Acuña

Profesora de Historia. Magíster en Sociología de la Cultura por Chelsea College. U. Londres. Profesora titular de Sociología de la Cultura en la Facultad de Humanidades y Ciencias. Profesora titular de Antropología Cultural y Social y de Sociología en la Escuela Superior de Sanidad «Dr. Ramón Carrillo» y la Facultad de Bioquímica y Ciencias Biológicas, UNL. Docente e Investigadora en UNL. Directora y fundadora del CIECEHC (FHUC-UNL). Participa como investigadora y dirige diversos proyectos de investigación financiados por UNL en temáticas relacionadas a los estudios culturales, la historia y la imagen desde el año 1992. Es fundadora y directora de la Revista Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio.

Carolina Bravi

Arquitecta y licenciada en Artes Visuales. Doctora en Ciencias Sociales. Docente investigadora de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UNL y de la Facultad de Humanidades Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos (UADER). Miembro del CIECEHC (FHUC-UNL). Integrante del Grupo Responsable del Proyecto de Investigación CAI+D «Las imágenes audiovisuales santafesinas y su aporte a la historia sociocultural» (FHUC-UNL).

Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre temáticas relacionadas con la significación de las imágenes, en el cine y la fotografía; los estudios visuales, la historia del arte, el diseño y la arquitectura.

Patricia Sanoner

Estudiante avanzada de la Licenciatura en Bibliotecología de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la UNL. Desempeña tareas en la Biblioteca Centralizada FHUC-FADU-ISM de la UNL. Ha participado de la comunidad de Facilitadores TIC de la Red Nacional de Institutos Superiores de Formación Docente, noviembre de 2007-marzo de 2009. Es colaboradora en investigación Proyecto CAI+D 2009 «Imágenes de lo real. La memoria y las representaciones de los procesos sociales en el cine documental argentino», UNL. Coordinadora del Proyecto de Archivo Audiovisual en el marco del Centro de Investigaciones Culturales, Educativos y Comunicacionales. Ha escrito diversos artículos relacionados al acceso y archivo de material audiovisual.

Liliana Zimmermann

Profesora en Letras (Universidad Católica de Santa Fe) y magíster en Didácticas Específicas (UNL). Se desempeña en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UNL, en los cargos de profesora Ordinaria JTP, dedicación

semiexclusiva en las asignaturas Lingüística Textual y Gramática del Español de la carrera de Profesorado en Letras, desde 1993. También es adjunto simple en Pragmática, cátedra de la misma carrera; cumple funciones como JTP dedicación simple por contrato en la asignatura optativa Lectura y Escritura de Textos Académicos que se dicta en la Facultad de Ciencias Económicas de la UNL.

Forma parte del Comité académico de la especialización a distancia Licenciatura en Enseñanza de la lengua y la literatura, en la cual a la vez dicta el seminario Teorías Lingüísticas I. Ha publicado artículos científicos en libros y revistas de la UNL y participado como investigadora en diversos proyectos de investigación. Actualmente se desempeña como parte del grupo responsable en el Proyecto CAI+D 2011 «Decolonialismo y construcción genérica de la memoria: configuraciones de la narrativa argentina contemporánea en perspectiva latinoamericana», dirigido por la Prof. Ana Copes. Ha participado como expositora en diversos

congresos, jornadas y eventos de su especialidad. Se encuentra cursando el Doctorado en Humanidades en la UNL.

Irene Marrone

Profesora de Historia por el Instituto Nacional Superior del Profesorado «Dr. Joaquín V. González». Magister en Ciencias Sociales. Mención en Sociología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Especialización en Ciencias Sociales. Mención en Sociología por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Es profesora de la cátedra Historia Social Argentina para la carrera de grado de Sociología en la Facultad de Ciencias Sociales en la UBA y se desempeña como docente de posgrado en la Facultad de Ciencias Económicas también de la UBA. Es Investigadora independiente del Área de Estudios culturales del Instituto de Investigaciones Gino Germani desde 2008 a la actualidad. Se ha desempeñado como directora en múltiples proyectos UBACYT y Proyectos de Reconocimiento Institucional (PRI) en el marco de la UBA.

Comité académico

Pablo Mariano Russo

Licenciado en Ciencias de la Comunicación con orientación en periodismo de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Maestrando en Comunicación y Cultura en la misma casa de estudios. Docente de Taller de Producción II: realización audiovisual y del Seminario de producción documental en la Licenciatura en Periodismo de la UNL. Docente del Seminario de Cine Latinoamericano en el ISCAA (Santa Fe). Docente en materias de las carreras de Periodismo y Locución en Eter Paraná.

Director y editor de la revista digital *Tierra en Trance. Reflexiones sobre cine latinoamericano* (tierraentrance.miradas.net). Integrante del grupo de acción y reflexión Rev(b)elando Imágenes, compilador de los libros *Santiago Álvarez. Reflexiones, testimonios, relámpagos en un instante de peligro* (Tierra del Sur, 2008), y *Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau. Reflexiones y testimonios* (Tierra del Sur, 2010) y *Eduardo Coutinho. Cine de conversación y antropología salvaje* (Nulú Bonsai, 2013).

Autor de los libros *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino* (junto al Lic. Maximiliano de la Puente, Tierra del Sur, 2007); y *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida* (Tierra del Sur, 2010). Periodista cultural con trayectoria en radio y gráfica.

Liliana Reales

Doctora en Literatura y profesora de Literatura del Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras y del Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad Federal de Santa Catarina. Es fundadora y directora del Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudios Literarios Latinoamericanos de la misma universidad, líder del Grupo de Investigaciones homónimo del CNPq y directora de la revista de estudios literarios y culturales *Landa*. Fue miembro visitante del CRICCAL en la Sorbonne Paris III, fue profesora visitante en la Université Lille 3, donde realizó su posdoctorado. Su segundo posdoctorado lo llevó a cabo en la UNCuyo. Es autora de *A vigília da escrita* (EDUFSC, 2009), organizadora de *Antonio Di Benedetto, Textos periodísticos* (Adriana Hidalgo, en prensa); coeditora y coorganizadora del número monográfico de la revista *Fragmentos sobre Onetti* (EDUFSC, 2003), traductora de poemas de Evaristo Carriego al portugués y co-organizadora de *Poesia herege* (EDUFSC, 2010), *Os anos de Onetti na Espanha* (Letras Contemporâneas, 2010), *Juan José Saer* (Unisul, 2011), *Argentina. Texto, tempo, movimento* (Letras Contemporâneas, 2011), *Arquivos de passagens, paisagens* (Edufsc, 2012), *Carlos Liscano. Ficções do eu ficções do outro* (Cultura e Barbárie, 2013, Cortázar,

100 años, (2015) junto a Rogério Confortin es autora de libros didácticos para la enseñanza de la Literatura y de numerosos artículos y capítulos de libros.

Fue coordinadora del Curso de Español de la UFSC, coordinadora de Investigación del mismo Curso, asesora para la enseñanza de Literatura para la EaD (Enseñanza a Distancia de Español) de la Universidad Abierta de Brasil y miembro del Consejo Editorial de libros Didácticos de la EaD.

Actualmente es miembro del Convenio CAPG UFSC/UNCuyo y del ND Literatura: imaginarios, estética y cultura de la AUGM.

Valdir Olivo Júnior

Licenciado en Letras Españolas por la Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil), posee maestría y doctorado en Literatura por la misma institución. Es miembro de los siguientes grupos de investigación: Núcleo Onetti de Estudios Literarios Latino-americanos, NUPROC (Núcleo de Estudios de Processos Criativos) y el grupo de Estudios de Literaturas de Língua Espanhola e Inglesa. Actualmente es profesor de Literatura de la Universidade Estadual do Centro-Oeste. Ha publicado artículos de crítica literaria y cinematográfica en revistas y libros especializados. Desde 2011 se dedica al estudio de la obra literaria y fílmica de Edgardo Cozarinsky.

Tomás Crowder-Taraborrelli

Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Soka University of America, SUA (Aliso Viejo, California). En SUA dicta cursos sobre cine latinoamericano, literatura latinoamericana y humanidades. Es miembro del comité editorial de *Latin American Perspectives* (LAP) y editor (junto a Kristi Wilson) de la sección de cine de

LAP. Es coautor de *Film and Genocide [Cine y genocidio]* (2012) y coautor (junto a Antonio Traverso) del número especial de LAP *Political Documentary Film and Video in the Southern Cone* (2013) y de El documental político en Chile, Argentina y Uruguay (2016).

Élida Moreyra

Licenciada y profesora Universitaria de Antropología. Magister en Diseño de Estrategias Comunicacionales (UNR). Directora de la Escuela de Antropología (FHyA-UNR). Directora del CEAVi (Centro de Estudios en Antropología Visual (FHyA-UNR).

Docente titular de la cátedra de Antropología Visual (FHyA-UNR).

Docente de la Escuela Provincial de Artes Visuales de Rosario. Docente Titular de las cátedras de Cine, Tv y sociedad I y II de la Carrera de Realizador Audiovisual de la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario. Docente titular de las cátedra de Historia de las Artes Audiovisuales I y de Problemática de la Cultura Argentina y Latinoamericana de la Carrera de Profesorado de Artes Audiovisuales de la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario. Evaluadora de Proyectos UBACyT (2014-2017). Compiladora del libro *Antropología Visual*. Vicepresidenta y socia fundadora de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). Miembro de la Asociación Argentina de Semiótica. Miembro de la Red 24 hs. De cine nacional- Ministerio de Educación de la Nación. Miembro de la Comisión Directiva de la Asociación de Antropología de Rosario. Referí de las revistas (en temas audiovisuales): *Imagofagias* (AsAECA), *La trama* (Escuela de Comunicación, UNR) y *Culturas* (CIECEC, FHUC-UNL).

Nicolás Ezequiel Mazzeo

Profesor de Enseñanza Media y Superior en Filosofía por la UBA. Allí realiza tareas de investigación en el marco de la Cátedra Historia del cine latinoamericano y argentino de la Carrera de Artes, UBA. Es docente en escuelas de enseñanza media y adultos. Ha escrito artículos en revistas especializadas. También es co-compilador de *¡Por favor, no cortar! Claudio España y la crítica cinematográfica* (2016) y coautor de *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014). Ha sido becario del Consejo Interuniversitario Nacional (2014-2015).

Ysabel Tamayo

Es licenciada en Ciencias de la Información Visual y Auditiva por la Universidad Complutense de Madrid, especialista por FLACSO y maestranda en UNL. Investigadora categoría III del área de Arte/Diseño, por la Comisión Regional de Categorización Región Centro Este, dirige proyectos de investigación y desarrollo desde el año 2006. Profesora titular en UNL y UADER en cátedras de producción, pensamiento e investigación con imágenes y sonidos. Ha publicado en diversos medios nacionales e internacionales. Ha dirigido diversos proyectos, tesis, seminarios, jornadas y actualmente coordina dos proyectos de investigación: «Narrativas pedagógicas hipermediales para la enseñanza superior: nuevas tecnologías y retórica» en UNL y UADER, «Producción de arte digital de estudiantes y docentes del Instituto Superior de Artes Visuales R. López Carnelli de la UADER: *Infocartografías e infocuradurias*». Es fotógrafa, cantante y coordinadora del Grupo TETE y del Seminario Tamayo. Se especializa en temas de nuevas tecnologías, educación superior y acción social priorizando

una visión de conjunto a partir de los lenguajes con imágenes y sonidos. Dirige y participa en proyectos de investigación enmarcados en el campo del diseño y el arte contribuyendo a analizar los aspectos de la problemática disciplinar en desarrollo. Esta visión le permite crear y participar en ambientes de interlocución multidisciplinarios en los que produce tramas conceptuales para comprender la naturaleza de los problemas implicados y de los cursos de acción que despliegan los agentes orientados por los mismos.

Alejandra Cecilia Carril

Profesora en Historia (FHUC-UNL), Diplomada en Ciencias Sociales (FLACSO) con mención en Educación, imágenes y medios. Actualmente, es doctoranda en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos, con tesis sobre cine argentino contemporáneo. Es becaria doctoral (2013-2018) de la UNL, con sede en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (IHUCSO-UNL/CONICET). Ayudante de cátedra en Sociología de la Cultura (FHUC-UNL). Docente en el nivel secundario y terciario en la provincia de Santa Fe. Ha publicado artículos en revistas académicas del país y ha presentado diversos trabajos referidos a problemáticas de su especialidad en congresos y jornadas. Ha participado de diferentes proyectos de investigación dentro de las áreas de su interés. Integra el CIECEHC (FHUC-UNL).

Pablo Lanza

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Licenciado y Profesor en Artes Combinadas por la misma institución. Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE) y del Grupo de

Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Es docente de la materia Historia del Cine Universal (UBA) y miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental*. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre historia del cine y es coautor de los libros *Cine y Revolución en América Latina* (2014), *Una historia del cine político*

y social en Argentina Vol. II (2010) y *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010). Ha desarrollado sus investigaciones con becas de diferentes instituciones: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP) y el Instituto Ibero-Americano de Patrimonio Cultural Prusiano.

Convocatoria de artículos

Características de las colaboraciones

Los artículos o notas deberán sujetarse a lo establecido en el documento «Requisitos para las colaboraciones» en la página de la Biblioteca Virtual de UNL y enviarse a los correos electrónicos de la revista: *marinenicola@yahoo.com.ar*; *mnicola@fhuc.unl.edu.ar*; *revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar*, hasta el día 30 de junio de 2017. Cada trabajo será evaluado por el Consejo de Redacción y Evaluadores Externos, quienes podrán aceptarlo o rechazarlo.

Para consultar los números anteriores de la publicación ingresar a <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas>.

Secciones

1. Artículos: Para nuestro próximo número deberán tratar problemáticas afines a los conceptos mencionados en el eje temático, en este caso «Identidades, historia, arte y representaciones en las pantallas» y podrán ser abordados desde diferentes perspectivas: históricas, sociológicas, antropológicas, políticas, artísticas, comunicacionales, etc. poniendo en relación al menos dos de ellas.

2. Reseñas y comentarios: Podrán ser reseñas de producciones culturales de diversa índole, como libros, filmes, videos, exposiciones artísticas (escultura, pintura, fotografía, entre otros), priorizando las desarrolladas en el ámbito local y regional.

Requisitos para las colaboraciones

1. Los artículos que se envíen para ser publicados deberán ser acordes a las secciones y/o líneas temáticas de la convocatoria correspondiente; asimismo, deberán ser inéditos y en idioma español. La versión digital de los trabajos enviados serán documentos en formato .doc, .rtf o similar (no pdf).

2. Cada artículo deberá contener una portada con: Título, Autor, Unidad académica a la que pertenece, investigación y sede de trabajo, si corresponde. Datos del autor: nombre, título e institución otorgante, dirección, teléfono y correo electrónico junto con un cv breve (no más de 200 palabras).

3. El texto comienza con Título; Autor; Pertenencia institucional; Resumen/Abstrac (en español y en inglés, hasta 150 palabras) Palabras clave / Key words (5 como máximo).

4. Los textos, en lo posible, tendrán interlineado simple, letra Times New Roman, cuerpo 12, y márgenes razonables.

5. Los «Artículos» tendrán una extensión máxima de 6000 palabras, incluyendo texto e imágenes, si es necesario. Los trabajos destinados a «Comentarios» deberán tener una extensión máxima de hasta 3000 palabras y las «Reseñas» deberán tener una extensión máxima de hasta 2000 palabras.

6. Las imágenes (fotos, tablas, cuadros, mapas, etc.) deberán enviarse por separado, en un archivo para cada una, en formato .jpg con una resolución mínima de 300 dpi.

7. Los editores no son responsables de la localización o calidad de las imágenes que acompañen los artículos. Las imágenes, fotos, cuadros y gráficos enviados por separado del texto, numerados y titulados correctamente en archivo adjunto.

8. La revista *Culturas* no se hace responsable por los trabajos no publicados ni se obliga a mantener correspondencia con los autores sobre las decisiones de selección.

Se sugiere consultar el «Instructivo de estilo» y «Reglamento de publicaciones» de Ediciones UNL en la siguiente dirección electrónica: www.unl.edu.ar/editorial/

Nota aclaratoria

Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados. Los trabajos estarán sujetos a una primera revisión de la Dirección de la revista y del Comité de Redacción, para corroborar el cumplimiento de los requisitos aquí expuestos, y a dictámenes posteriores de Evaluadores externos, considerando la pertinencia temática y sus contenidos académicos y formales. Las colaboraciones aceptadas se someterán a correcciones conjuntas con el/los autor/es y su publicación estará sujeta a la disponibilidad de espacio en cada número. El envío de cualquier colaboración a la revista implica no sólo la aceptación de lo establecido en este documento, sino también la autorización a la Universidad Nacional del Litoral para editar, re-editar, publicar, reproducir, difundir, distribuir copias, preparar trabajos derivados, en soporte de papel, electrónicos o multimedia, o cualquier otro creado o a crearse e incluir el artículo en índices nacionales e internacionales o bases de datos, como también en cualquier otra forma de publicación existente o que exista en el futuro, con la única condición de la mención expresa de los autores, y además autorizando a la Universidad Nacional del Litoral a utilizar sus nombres y eventualmente sus imágenes para incluirlas en la publicación de la obra.

Para cualquier consulta dirigirse a los siguientes mails:
marinenicola@yahoo.com.ar; *mnicola@fhuc.unl.edu.ar*;
revistaculturas@fhuc.unl.edu.ar.

Eje temático: **Cine y Sociedad**

Algo más que films para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico. **Javier Campo**

Relaciones cinematográficas transnacionales entre México y España: el caso de las producciones Calderón. **Silvana Flores**

Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui. **Andrea Molfetta**

Entre el peronismo, el tercer mundo y los usos sociales del cine. Notas sobre el Instituto de Cinematografía de la UNL en 1973. **Mariano Mestman**

El Desencanto y la muerte de la familia. **José Angel Bergua Amores**

Las tres versiones del mito de King Kong o la Modernidad como crisis. **Juan A. Roche Cárcel**

Imágenes ausentes. Documental performativo, testigo y testimonio. **Lior Zylberman**

Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. **Ximena Triquell**

La (di)solución idiota de la política: El 15M en el objetivo. **Iñaki Martínez de Albeniz**

Imicraciones, mentira y ficción cinematográfica. Deconstruir a Pinocho, desmontar a Gepetto. **Virginia Rodríguez Herrero**

Crisis y zoon elektronikón. Reflexiones sobre La red social de David Fincher, 2010. **Vicente A. Huici**

Nihilismo sociocultural y pérdida del mundo en *Extension du domaine de la lutte* (1999) de Philippe Harel y Michel Houellebecq. **Joaquín Esteban Ortega**