



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE  
Deconstructing Narrativity on the Screen, *Jenaro Talens*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE  
Shoah y Spielberg. 25 años de un modelo narrativo para contar el  
Holocausto, *Carlos López Olano y Juan Carlos Colomer Rubio*  
Cine documental y movimientos sociales en la era de Internet:  
discursos de control y prácticas de resistencia durante el G8 de  
Génova, *Serena Delle Donne Napoli*

*El mago de los sueños* (1966), de Francisco Macián: Originalidad y  
contaminación de Andersen en la animación española, *Angélica  
García Manso*

DOSSIER: INTERMEDIALIDAD Y TRANSCULTURALIDAD / INTERMEDIALITÉ  
ET TRANSCULTURALITÉ / INTERMEDIALITY AND CROSS-CULTURALITY  
/ INTERMEDIALITÀ E TRANSCULTURALITÀ (*Pablo Lanza & Alejandro  
Kelly Hopfenblatt, eds.*)

Introducción: El impacto intermedial e transcultural en los géneros  
cinematográficos, *Pablo Lanza y Alejandro Kelly Hopfenblatt*  
«Era aventura pura». Géneros cinematográficos, circuitos de exhibición  
e imaginarios en la Buenos Aires de las décadas de 1940 y 1950,  
*Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt & Sonia Sasiain*

Noir / Noire: recepción y transformación del cine criminal en la  
literatura y el cine argentinos, *Román Setton*  
Dinámicas del encierro. Policial, asfixia y juego de la verdad en *La  
sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972), *Jorge Sala*

Risas en la comodidad del hogar, *Fabio Nicolás Fidanza*  
El intertexto genérico en el documental latinoamericano  
contemporáneo, *Pablo Lanza*

Temor y temblor: antes y después del terror cinematográfico en el  
videojuego, *Diego Maté*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO  
Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

WHO'S WHO

## INTERMEDIALIDAD Y TRANSCULTURALIDAD

Pablo Lanza &  
Alejandro Kelly Hopfenblatt

El consumo del audiovisual en la era contemporánea se ha convertido en una práctica que conjuga la idea de libertad y acceso con los procesos dirigidos que condicionan nuestra experiencia. Frente a una posibilidad inédita de ver producciones de puntos remotos del planeta, las plataformas orientan nuestra experiencia y nos convierten en sumatorias de algoritmos que se refuerzan con cada nuevo consumo que realizamos. Sin embargo, sigue vigente la necesidad de categorías para orientarnos como «thrillers», «ciencia ficción» y «películas de terror», lo cual demuestra que, aunque nuestros hábitos se han modificado, los géneros cinematográficos siguen siendo fundamentales para organizar la experiencia de productores, distribuidores y espectadores cinematográficos.

Co-publicada por / Co-publiée par  
Co-published by / Co-pubblicata da  
Departament de Teoria dels Llenguatges  
i Ciències de la Comunicació (UVEG)  
& The Global Studies Institute (UniGe)

Directores/Directeurs/  
Editors-in-Chief/Direttori  
Giulia Colaizzi (UVEG)  
Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección/  
Comité de direction/  
General Editors /  
Comitato direttivo  
Pilar Carrera (UC3M)  
Nicolas Levrat (UniGe)  
Sergio Sevilla (UVEG)  
Santos Zunzunegui (UPV/EHU)

Secretaría de redacción  
Secrétariat de rédaction  
Executive secretary  
Segreteria esecutiva  
Silvia Guillamón (UVEG)

Responsable Web / Direction du site  
Web Director / Webmaster  
Violeta Martín Núñez

Maquetación / Mise en page  
Layout / Impagazzione  
Montserrat Mas

Consejo de redacción/\*Consejo asesor  
Conseil de rédaction/\*Conseil consultatif  
Editorial Board/\*Advisory Board  
Redazione/\*Comitato consultivo  
Maximos Aligisakis (UniGe),  
\*Korine Amacher (UniGe),  
Manuel de la Fuente (UVEG)  
\*Juan Carlos Fernández Serrato (US),  
Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),  
Carlos Hernández Sacristán (UVEG),  
\*Aude Jehan (UniGe),  
\*Jorge Lozano (UCM),  
\*Luis Martín-Estudillo (UI),  
Antonio Méndez Rubio (UVEG)  
Carolina Moreno (UVEG),  
Santiago Renard (UVEG),  
\*Pedro Ruiz Torres (UVEG),  
\*René Schwok (UniGe),  
\*Nicolas Spadaccini (UMN),  
†Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),  
Manuel E. Vázquez (UVEG),  
\*Imanol Zumalde (UPV-EHU)

*Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico*

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), †Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noumbissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

*Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati*

María Aparisi (UVEG), Alessia Biava (UniGe), Marc Roissard de Bellet (UniGe), †Vicente Forés (Fundación Shakespeare), Awatef Ketiti (UVEG)

*Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni*

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / Nella copertina: *Framing Reality* © Pilar Moreno, 2020.

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES  
 CONTENTS / INDICE  
 Vol. 20 (2020)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE	
<b>Deconstructing Narrativity on the Screen</b>	
Jenaro Talens .....	5
PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE	
<b>Shoah y Spielberg. 25 años de un modelo narrativo para contar el Holocausto</b>	
Carlos López Olano y Juan Carlos Colomer Rubio .....	21
<b>Cine documental y movimientos sociales en la era de Internet: discursos de control y prácticas de resistencia durante el G8 de Génova</b>	
Serena Delle Donne Napoli .....	31
<b>El mago de los sueños (1966), de Francisco Macián: Originalidad y contaminación de Andersen en la animación española</b>	
Angélica García Manso .....	47
DOSSIER:	
GÉNEROS CINEMATográfICOS: INTERMEDIALIDAD Y TRANSCULTURALIDAD / GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES: INTERMÉDIALITÉ ET TRANSCULTURALITÉ / FILM GENRES: INTERMEDIALLITY AND CROSS-CULTURALITY / GENERI CINEMATOGRAFICI: INTERMEDIALLITÀ E TRANSCULTURALITÀ (Pablo Lanza & Alejandro Kelly Hopfenblatt, eds.)	
<b>Introducción: El impacto intermedial y transcultural de los géneros cinematográficos</b>	
Pablo Lanza & Alejandro Kelly Hopfenblatt .....	67
<b>«Era aventura pura». Géneros cinematográficos, circuitos de exhibición e imaginarios en la Buenos Aires de las décadas de 1940 y 1950</b>	
Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt & Sonia Sasiain .....	71
<b>Noir / Noire: recepción y transformación del cine criminal en la literatura y el cine argentinos</b>	
Román Setton .....	83
<b>Dinámicas del encierro. Policial, asfixia y juego de la verdad en La sartén por el mango (Manuel Antín, 1972)</b>	
Jorge Sala .....	95
<b>Risas en la comodidad del hogar</b>	
Fabio Nicolás Fidanza .....	107
<b>El intertexto genérico en el documental latinoamericano contemporáneo</b>	
Pablo Lanza .....	119
<b>Temor y temblor: antes y después del terror cinematográfico en el videojuego</b>	
Diego Maté .....	133
CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO	
<b>Juan José Gómez Cadenas y Juan Botas, Virus. La guerra de los mil millones de años</b>	
Juan Manuel Vázquez .....	151
<b>Túa Blesa, Maurice Blanchot. La pasión del errar</b>	
Alfredo Saldaña .....	154
<b>Francisco Silvera, La vida de la Cultura o Contra la cultedad</b>	
Carlos León Liqueste .....	157
<b>Manuel Palacio, Histoire sociale de la télévision en Espagne</b>	
Manuel de la Fuente .....	160
<b>Antonio Méndez Rubio, Abordajes sobre comunicación y cultura Temuco y (FBI) 2: Fascismo de Baja Intensidad</b>	
Carlos Serrato .....	162
<b>Patricia Nieto, Los escogidos, Prólogo de Cristian Alarcón</b>	
María Angulo Egea .....	168
<b>Alberto Moreiras, Infrapolítica. Instrucciones de uso</b>	
María Aparisi .....	173
WHO'S WHO .....	177
COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE	
ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA .....	199
NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION	
PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE .....	209





# caimán cuadernosdecine

## EDICIÓN DIGITAL

Siempre al alcance de su mano



- Busque el texto que desea y márkelo como favorito
- Comparta textos en las redes sociales
- Guarde los recortes de lo que le interesa
- Lea o escuche los textos
- Amplie el contenido para una mejor lectura

Ahora puede leer también **Caimán Cuadernos de Cine** en su ordenador (PC o Mac) y, si lo desea, descargarlo y llevárselo consigo a donde quiera que vaya en iPad, iPhone o todo tipo de dispositivos Android (tablet o smartphone).



# SUSCRIPCIÓN ANUAL

**35,99**  
euros

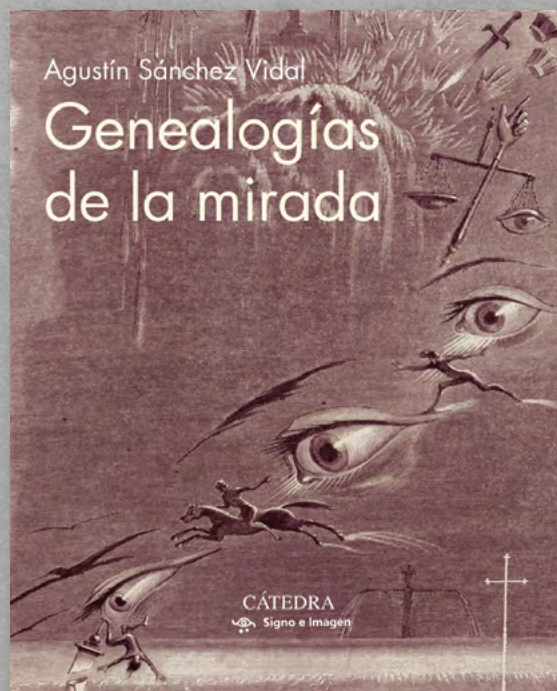
**11 números** (uno gratis) **EJEMPLAR INDIVIDUAL** 3,59 euros

Suscríbese o haga su pedido en nuestra web:

[www.caimanediciones.es](http://www.caimanediciones.es)

y también en:





cine y comunicación

[www.catedra.com](http://www.catedra.com)

@Catedra\_Ed





**GRAN ANGULAR**  
**GRAND ANGLE**  
**WIDE ANGLE**  
**GRANDANGOLARE**







# Deconstructing narrativity on the screen

## Re-reading Don Quixote in Albert Serra's *Honor de cavalleria* (Spain, 2006)<sup>1</sup>

Jenaro Talens

### Título / Titre / Titolo

Deconstruyendo la narratividad en la pantalla  
Déconstruire la narrativité à l'écran  
Decostruzione della narratività sullo schermo

### Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

This article deals with the reading carried out by the Catalan filmmaker Albert Serra in his film *Honor de cavalleria* of *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. It analyzes the text in terms of interdiscursive translation/rewriting by arguing that what is adapted is not so much the plot as the enunciative logic that underlies the Cervantine novel.

Este artículo aborda la lectura llevada a cabo por el cineasta catalán Albert Serra en su película *Honor de cavalleria* de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, analizándola en términos de traducción/reescritura interdiscursiva, donde no se adapta tanto la materia argumental cuanto la lógica enunciativa que subyace a la novela cervantina.

Cet article traite de la lecture effectuée par le cinéaste catalan Albert Serra dans son film *Honor de cavalleria* de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la*

<sup>1</sup> A first draft of this text was read in October 2015 at the University of Iowa, where I was a recipient of the Ida Bean Distinguished Visiting Professorship. This final version was presented at the Online Closing session of the Granada Summer School on September 18th, 2020.

*Mancha*, en l'analysant en termes de traduction/réécriture interdiscursive, où ce qu'on adapte n'est pas tant la matière de l'intrigue que la logique énonciative qui sous-tend le roman de Cervantes.

Questo articolo tratta la lettura del regista catalano Albert Serra nel suo film *Honor de cavalleria* de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Analizza il testo nei termini di traduzione/riscrittura interdiscorsiva, sostenendo che ciò che il regista adatta non è tanto la materia della trama quanto la logica enunciativa alla base del romanzo di Cervantes.

### Key words / Palabras clave / Mots-clé / Parole chiave

Albert Serra, *Honor de cavalleria*, Cervantes, *El Quijote*, interdiscursive translation, adaptation, rewriting.

Albert Serra, *Honor de cavalleria*, Cervantes, *El Quijote*, traducción interdiscursiva, adaptación, reescritura.

Albert Serra, *Honor de cavalleria*, Cervantes, *El Quijote*, traduction interdiscursive, adaptation, ré-écriture.

Albert Serra, *Honor de cavalleria*, Cervantes, *El Quijote*, traduzione interdiscorsiva, adattazione, riscrittura.

A sentimental reason is at the basis of my text. This reason is personal, and takes me back to Francoist Granada, where I grew up. I was 5 years old, and my parents decided to enrol me in the *Hermanos Maristas*' primary school, where I was supposed to learn writing, reading and arithmetics. And so I did. To make us learn how to read, the *Hermanos Maristas* used as an introductory book not the canonic *Catón*, but an adaptation for children of *Don Quijote*, published by Edelvives Publishing House. So the first words I remember having been able to recognize looking at a printed page were «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...». From that time on, since the age of 10, instead of Jules Verne's, Salgari's or other typical narrations for children, I devoted my time before sleeping to read alone in my bedroom *La Galatea*, *El viaje del Parnaso* or the *Exemplary Novels*. Now I know that it was a rather uncommon habit for a boy at that age, but that's the way things went.

This is part of the reason why, even if I am not «officially» a cervantist, at least in the sense established within the tradition of Hispanism (I have published three books on Cervantes with no pretention to be a specialist), I feel, in a way, as part of Cervantes' family, since my relation with his writings has always been constant in time, and much of my theoretical convictions, as a writer, as a professor and as a translator (the three areas I have dedicated my life to) come from what I have been able to elaborate when pondering on his novels, his theater or his poetry. With this text I allow myself to refresh the blurred memories of my childhood.

It may not be easy to understand how a confessed sentimental follower of Cervantes has chosen *Honor de cavalleria* as a reference for an academic intervention. Yet I believe there can be an agreement about the fact that the film by Albert Serra is neither a blockbuster nor the kind of movie one would like to watch on TV, at home, by the fireplace during a snowy winter night. It has nothing to do with *Raiders of the Lost Ark* or *Back to the Future*. If you think it does, you are probably right, in a way, yet it is also true that this experimental

and unusual movie, made against the expectations of a common (and hegemonic) film audience, will allow us to deal with two theoretical problems that are at the basis of two of my main points: a) the first one is related to the concept of adaptation as a specific form of interdiscursive translation; b) the second one has to do with the possibility to think of cinema as a territory not specifically thought of for narration. To transform the Lumière Brothers' first representations into a narratological machine was not so simple when the new technology was invented, even if nowadays such a perspective is hegemonic and uncritically admitted by audiences and scholars all over the world. Cinema was not narrative at all in its very beginning; it became narrative much later by reasons that I shall expose.

About the first point, I want to clarify that I take as a point of departure a hypothesis that can be presented in the following terms: all theories of discourse are in fact theories of translation (from a spoken language to another, from a semiotic system to another, and so on). Writing, reading, teaching, establishing an everyday dialogue in a classroom or even in a love relationship have to do, in one way or another, with translation. We translate other people's signs into our particular system of values through our own codes of interpretation. If all communication systems are indeed continuous series of misunderstandings, it is precisely because of that (I never believed in communication, but in signification, which implies a very different perspective from a semiotic point of view). We never really know what the other says to us, we *interpret* what he or she is saying. In this sense, to adapt a novel to the screen, or compose a symphony using a poem as a reference, or establish a dialogue between a painting or a sculpture with a musical partition or a literary narration (as in Mussorgsky's *Pictures of an Exhibition* or Henry James's *The Figure in the Carpet*, for example) is always a problem of translating from a cultural and discursive space to another, and it has to be dealt with as such.

On the other hand, to translate is not simply to say or to do «the same» in a territory that is different from the original one; it implies to *produce* a new cultural artifact

by applying what one can call a «sameness» as an effect of equivalence. Translation creates correspondences, not an equivalence. The idea of «faithfulness to the original», therefore, has no sense at all. A translation always implies the construction of a different textuality, in which the traces of the interpreter, who is a mediator (screenplayer, reader, «translator», teacher, etc.) are always explicit, even if he or she tries to erase them.

It is in fact in the rhetorical mediation where the political, cultural and ideological reappropriation/re-writing is usually inscribed. From this point of view, Albert Serra's adaptation implies a re-reading not only of Cervantes' novel, but also of the film tradition from which the adaptation is brought forth.

The second question has to do with the idea of cinema as something not specifically thought of to tell stories. In fact, when the new medium was created, the objective was neither to photograph the movement (movement can never be captured by a machine) nor to visualize a story, but to produce a visual simulation of movement (through what is known as the *phi effect*) by projecting a sequence of 16, 18 or 24 recorded still pictures per second. This new technological medium had, at the moment of the birth of the technology, nothing to do with narrativity. To look at Lumière's child having breakfast or at a train's arrival at the station was the presentation of a kind of miracle, not the representation of a plot. There was not a story to tell, it was a way to fascinate innocents eyes, not accustomed to such spectacles and, let's not forget, a way to make people pay for the experience. As Jean-Luc Goddard ironically pointed out back in 1995, the cinema's anniversary was neither the centennial of an invention (some films existed since one year before) nor the first show (before the Paris event, *La sortie des ouvriers de l'usine* had been shown in Lyon). What was really absolutely new the night of December 28<sup>th</sup>, 1895 was the fact that people had to pay to see the spectacle. Godard ended his commentaries by underlying that what we were celebrating in 1995 was in fact the hundredth year of the ticket office. In some way, leaving apart Godard's provocative intentions, the truth is that in the beginning cinema was not a discour-

se, but an industry, that is to say, a kind of business. In order to dispute clients in the market of leisure, the new invention was forced to adapt itself to the dominant forms of spectacle in each culture, by sharing some of their particular characteristics as a way to get acceptance by audiences with the same open mind with which they accepted magicians or clowns in the circus. This is what explains that the first American movies were related to the stories written by journalists about the wild west—the western is not a dominant genre in the USA by chance—, or why the opera in Italy, the Zarzuela in Spain, the Nô theater in Japan, and so on, were the basis of each national cinematography of the origin. From this point of view, what characterized every cinematic tradition (since a universal film language never existed) was not *what to show or to tell* in each of them, but *how to articulate space, time and a false effect of movement* (what Wim Wenders called *Falsche Bewegung*) within each specific mode of perception interiorised within the imaginary of each and every tradition. It was a question of rhetorics, not of contents. Cinema became narrative (excluding and erasing the pregnancy of its original rhetorical horizon through what today we call transparent editing) at a much later time, and fundamentally in the USA, not necessarily in Europe. For industrial reasons, what Noël Burch defined as Institutional Mode of Representation (developped fundamentally by the industry in the USA) became hegemonic globally, and audiences were educated to look at these kinds of visual narrations not because they were better, but because they were the only ones shown in theaters property of American Majors production companies. Nowadays it is difficult to have students and audiences understand that cinema is a mechanical apparatus with which, through the transformation of time into space and of space into time, we can produce effects of reality, but we cannot indeed catch the real world around us. The idea of the screen as a big window opened so that one can look at reality is, probably, an attractive metaphor, but nothing more than that. What we usually perceive as reality is not exterior objectivity, but a creation of the camera's eye, which selects what to show and what to hide. We usually forget

that by pointing out to «what» is shown (the content, the plot, when it exists) we don't take into account the «how», the rhetorics, which is what produces the actual effects of the real. It is not by chance that, when a movie cannot be dealt with in terms of narration, it is defined as experimental, avant-gardist or something similar, which is a way to cast it to the margins of mainstream industry.

These two questions are important in order to address the adaptation of *Don Quijote* in Serra's film.

When back in 1964, the French Journal *Communications* published a volume devoted to the structural analysis of narration, in a brief but very provoking text Roland Barthes made a difference between what he called *nucleus* and *catalysis*. The former notion corresponds to the main actions or knots of the story, the skeleton of its formal architecture. The latter, complementary to the former, corresponds to secondary actions, whose function is usually that of inscribing the narrator's system of values, and to maintain the hidden contact between the narrator and the reader. All the implicit messages, ideological, cultural or political, subliminal as a rule, are never inscribed in the nucleus, but in the catalysis. This is why a story could apparently adopt, let's say, a particular political point of view because of the topic chosen to articulate the nucleus and, at the same time, be contradicted by opinions, judgement of values disseminated throughout the catalysis. Such was the case, for example, of Orson Welles's *Touch of Evil*, in which a progressive point of view is created about reactionary contents; it is also the case, in the other extreme, of Warren Beatty's *Reds*, a reactionary movie about a revolutionary plot.

The way I read Serra's movie assumes this mode of operation. In his adaptation, the Catalan filmmaker privileges the novel's catalysis and not its nuclear episodes. This position allows him to focus not on the novel's subject matter (Don Quixote's and Sancho's series of adventures) but on the rhetorical logic by means of which Cervantes conceives the genre he is inventing with his book. Therefore the question is not that of the adaptation of a plot, of the characters' fortunes and

misfortunes, but of Cervantes' process of *enunciation*. This choice can probably be justified by the fact that the catalan director did not title the film by using the name of the characters. With such choice, *Honor de cavalleria* distinguishes itself from the more than a hundred existing film versions of the novel.

In fact, the relation of Cervantes' novel to the big and small screen has been long and fruitful. At the end of the 19th century, since the beginning of the new medium, the adventures of the *hidalgo* of la Mancha and his faithful squire have been used as point of departure for multiple adaptations. In most of them, as a rule, the narration is structured around the two protagonists, who are dealt with as symbols for certain political, social or cultural positions, or around some specific chapters, among the better known of the characters' erratic pilgrimage through the Castilian territories of the 17th century (the episode of the windmills, for example) in order to metaphorize some other problematic. In short, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* has usually functioned as a pretext to approach other topics, not necessarily linked either to the argument or to the specific circumstances of the origin of the novel. From the German adaptation by Wilhelm Pabst in the thirties, through Rafael Gil's in Francoist Spain during the forties, Grigory Kozinsev's in Krushchev's Soviet Union, after Stalin's death, to the more recent *El caballero Don Quijote* by Manuel Gutiérrez Aragón in the new millenium, the novel's adaptations have taken into account, more or less manipulated, condensed or articulated, the story's subject matter as if, by doing so, the screenplay were more *respectful of* or *faithful to* «the original meaning» of the novel.

This so because, in most cases, when filmmakers have sought to translate the novel into images, they have used as referent the plot or the characters, not its structural enunciative logic. With his unfortunately unfinished version, Orson Welles was possibly the only one who tried to do so, by locating the action in 20th century Francoist Spain, that is to say, in the cultural and political time of the audiences he was supposed to be addressing, and not in Cervantes' time. He did not attempt to modernize the novel's characters or subject



matter, he had Don Quixote and Sancho face everyday life in contemporary Spain. Besides him, even though with a different purpose, we have Albert Serra's work. The director of *Honor de cavalleria* does not share with Welles the will to maintain, *malgré tout*, the aura of the classical filmmaker. By making an unusual and original reading of Cervantes' novel, his goal is to make a film not *about Don Quixote*, but *stemming from the Don Quixote*.

To begin with, the movie is shot completely in Catalan and the landscape used as the territory for the non-existent (or at least *unseen*) adventures is not the dry and desert 17<sup>th</sup> century La Mancha, but the almost jungle-like greenery of El Ampurdán (Photogram n° 1).

All possibilities to film them in a naturalistic way is systematically put aside. The actors (a tennis instructor and the butcher of the little village of Serra's Girona) are not professionals, so they do not act as such. On the contrary, they function only as a presence to lend their characters a body and a face (in the way actors play in Bresson's or Kaurismäki's films), far from any temptation of internalization as in accordance with the tradition of Stanislavski or Lee Strasberg's *Actor's Studio*. On the other hand, the sparse dialogues provide information about nothing but the banality of everyday life, and the rhythm, with its exasperating and patent slowness, never pretends to correspond to the development of a non-existent action.

Even the generous individuals who populate the novel (family, herders, traveling actors, priests, bachelors, barber, etc.) are nothing but a mere backdrop, inconspi-

cuous in the frame, as if the director had sought to strip the two main characters of everything superfluous, to show them in all their radical *presence*, without a trace of *representation* (Photogram n° 2).

In one of his most recent books (*Le Rideau*, [The Curtain] 2005), the Czech novelist Milan Kundera wrote that one of the features of what he calls the "particular history of the novel" from Cervantes to our days, was the will to substitute 'lyrical' writing for the 'prose' of life, something that would definitely become naturalized by two of the most exalted heirs of the author of Don Quixote, Henry Fielding and Laurence Sterne. The former with *Tom Jones* (1729), the latter with *Tristram Shandy* (1760-1767), express their will to not reduce the story to a mere causal chain of acts, gestures or words. This is why digressions, halting the development of the plot action at the most unexpected moments, bring to the fore the insignificance of everyday life, which results to be as important as the "big events" in the life of the characters; they also bring to the fore the banality which is the largest part of human life. In the last chapter of *Don Quixote*, the novel, while the *hidalgo* dies, (I quote) «The house was all in confusion; but still the niece ate and the housekeeper drank and Sancho Panza enjoyed himself; for inheriting property wipes out or softens down in the heir the feeling of grief the dead man might be expected to leave behind him.»

In opposition to what has been the tradition of Cervantes' classic adaptations to the screen, Albert Serra chooses the element of digression as a starting point

Photogram 1



Photogram 2



for his reading and, even more radically than the aforementioned British authors, he focuses not on banal or secondary anecdotes (it was the case of Sterne), but in the time-outs separating one adventure from the other. Don Quixote and Sancho move continuously in a kind of double parallel journey, one is physical, the other is an inner one. The identification of both journeys is what articulates the film, transforming the story of an adventure into the adventure of a story.

The journey thus metaphorizes the search for a utopia. In the film there are neither windmills nor innkeepers. More importantly, Dulcinea is totally absent. We only have Don Quixote, his faithful and silent squire Sancho (who has lost even the verbal incontinence he shows in the novel) and an undefined goal that seems to be awaiting the characters at the end of their pilgrimage. A pilgrimage to where? What for? The film does not provide any answer at all.

*Honor de Cavalleria* has the structure of a road movie in which, for nearly two hours, Don Quixote and Sancho wander erratically along a number of trails in the Pyrenean foothills of El Ampurdán (Photogram n° 3), through a landscape deprived of all referentiality, and thus functioning as a merely plastic element. We do not see any of the hero's famous adventures. The screen shows what *appears to be* the life of the hero, between one adventure and the next one.

Proud of belonging to the Order of Chivalry, the main character seems to be tired of his ongoing confrontation with a world he no longer understands, since he is unable to distinguish what is really experienced from what is merely dreamt of; yet, at the same time, he is imbued with a strong will to remain within his dreaming. During the long and monotonous moments that fill the intervals between adventures, he looks at the horizon, sits on the grass, walks through the bushes and speaks to himself in front of Sancho who, apparently, is a quite simple person and very seldom answers the questions addressed to him by his master; he is a poor illiterate peasant who does not seem to understand anything of what happens around them, or why they do what they are doing. Nevertheless he takes on



Photogram 3

the task, with the animal devotion of a pet, of staying at his master's side to offer him, at least, a point of balance and a little human heat. Sancho is a character that is hard to define outside of his relationship with Don Quixote, whom he follows driven by the belief in their shared position as losers rather than by the hope of a hypothetical future reward.

Walter Benjamin once wrote that «being a man or being a horse does not matter; the important thing is to free oneself of the burden placed on one's back.» The wandering and gathering of both characters, Don Quixote and Sancho, in the solitude of the countryside, with no other roof than the stars in the sky, is the way the characters in Serra's film choose to get rid of the weight of their perplexity.

The film starts with a pathetic Don Quixote collecting the remains of his armor from the ground (Photogram n° 4a & 4b), after having been defeated –we can imagine– in a (one more) useless battle that Serra carefully does not show, leaving it off-screen.

After this initial sequence and during about one hundred and forty-seven minutes, we are invited to look at what basically constitutes the essence of cinema as I have defined it before: space becoming time, time becoming space. Nothing more, nothing less. No action is shown; nothing really happens, in conventional terms, except the dripping of hour after hour. What happens on the screen is the passing of time, and its passing is, in its absolute and radical nakedness and in its terrifying futility, the one thing that ultimately matters.

In the film, the past is always told in the present tense. And the present of this non-narration is very contradictory in regard to what is shown, especially in regard to how what is shown is displayed on the screen. In a world organized around speed and the tyranny of the action, and characterized by the predominance of urban contexts, as is the case of the alleged viewers the film is addressing, the falsely idyllic, rural universe in which the *non-events* unfold and the extreme slowness of their unfolding are explicit forms of anachronism.

This was, moreover, one of the most important novelties of Cervantes' book at the time of its first appearance, at the very end of 1604/beginning of 1605. The anachronistic nature of both the main character and of his adventures has been rarely underlined, even if much of the text's critical and parodic force resides precisely in its being anachronistic. It is so not only because the *hidalgo* was trying to apply to his present real life the logic of a past and almost forgotten literary genre (what pushes other people to believe Don Quixote is crazy).

Photogram 4a (above), Photogram 4b (below)



The comical eccentricity of the *hidalgo* comes mainly from the fact of being someone who lives according to the rules of a past that had been dead and buried for a long time. When Alonso Quijano decides to become an errant knight, the world of knighthood was as old and *démodé* for the readers of the time as the world of 19th century romantic comedy can be for readers of the 21st century. And it is the anachronism of the situation what makes the story of the knight and his squire as incongruous and incomprehensible to those around them. Even more than the idea of madness.

The anachronism of the situation, as part of the plot's basic elements, is chosen by Albert Serra for his own project. On this regard, as anticipated above, the director does not seek to adapt *the argument*, that is to say, the characters' adventures, but the *logic* that articulates them. *Honor de cavalleria* can thus be understood as a reflection both on that logic and on the very notion of adaptation. It poses the question and makes one ponder about how to transform a literary text into a filmic one (a different text, not an ancillary one). The intertextuality the movie presents (Serra's dialogic reference to film tradition) is therefore a constitutive part of his project.

In Cervantes' novel, the cumulative technique threading the different episodes, «like penitents in a procession»<sup>2\*\*</sup> as Tirso de Molina wrote referring to the *Exemplary Novels*, derives from the romance of chivalry; yet Cervantes transformed such technique and turned the thread into a more complex structure. It is a structure that allows him to build a metanarrative which includes other typologies and genres while challenging them at the same time: not only the chivalric romances, but also the picaresque novel (by replacing the unique viewpoint of the narrator with a multiplicity of narrators that refuse to overlap), the sentimental novel, the pastoral novel, the Moorish novel and even the Byzantine fiction, all used, parodied and surpassed in *Don Quixote*. Thus, the second part of 1615, in which the characters have read and know the first part of 1605, makes the whole

<sup>2</sup> It is not by chance that Orson Welles also chose a procession of a Spanish *Semana Santa* for one of the most brilliant sequences of his unfinished film, when Don Quixote attacks the penitents.



novel become a dialogic exchange, not only with all the narrative typologies of the Hispanic tradition, but also with the typologies' politics of reading and of interpretation existing in the imaginary of the time.

Albert Serra's film, while explaining the director's desire to make primarily a movie of his own, not a mere visual illustration of a famous and complex literary text (hence the great importance of the film's *mise en scène* and of the excellent photography with digital camera by Christophe Farnarier and Eduard Grau), does not establish a formal dialogue with Cervantes; like Cervantes did with his contemporaries, he looks at the few filmmakers who, before him, opened a path very seldom traveled and aims at being as radical as they were: Dreyer, Pasolini, Godard, Bresson, Rossellini, Ozu, Tarkovsky, Kaurismäki.

Like Pasolini's Christ in *Il vangelo secondo Matteo*, or Rosellini's San Francisco (in *Francesco, giullare di Dio*), Albert Serra's Don Quixote moves between the earthly and the mystical, within that thin line that separates madness and extreme lucidity. If one were to quote a reference (which is actually explicit in *Honor de cavalleria*), this would be Robert Bresson's *Lancelot du Lac*. This extraordinary French film shows how to adapt a literary legend to the screen without bending to the Hollywood spectacle and fanfare, by having the film continue the story of the legendary knights of the round table where the legend had ended.

A relationship with the cinema of Michelangelo Antonioni is also quite evident. The Italian director was one of the first filmmakers to use empty times for dramatic purposes and one of the first to give prominence to landscape over human beings; yet in his movies landscapes are always what T. S. Eliot used to define as *objective correlative* of the character's psychology, while in Albert Serra's *Honor de cavalleria* the landscape is nothing but a silent presence. A mere place offered to our eyes in its radical non-symbolic opacity.

Finally, it would be interesting to think about what it really means that the characters of a novel so linked to both a specific language and culture and a concrete national history as the Spanish are placed in a context of

a different tradition, that of a culture without a State, expressing themselves through another language, that of a minority in conflict with the Castilian predominance in the present century. In my opinion, the use of Catalan by Don Quixote is not gratuitous. The possibility of an understanding of such option as a cultural nationalist claim has no interest at all for me here and now (and I doubt that such possibility was a reason for the choice made by the director). The displacement reinforces the director's will to adapt the *logic* and not the *plot*, as I have proposed in my reading of the film. If Wilhelm Pabst's Don Quixote speaks German, Kotzintzev's speaks Russian, or Yates' American English, to name but three examples, it was not to establish a cultural distance from Cervantes' novel, but as a way to naturalize and appropriate a universal myth. In Serra's film, however, other reasons can be brought up. Since the movie is supposed to address narratees who are cultivated and perfectly bilingual, the alleged strangeness of the use of Catalan to introduce a character that symbolizes and, to some extent, grounds the hallmarks of Spanish-Castilian culture, must be associated with other factors that in the film serve the same de-naturalizing function: the amateurism of the actors, their monotonous and too *theatrical* diction, the extreme slowness of the rhythm, and so on.

It is something similar to what happens within Pasolini's *Trilogy of Life*. The Italian filmmaker refers to three fundamental global benchmarks, Boccaccio's *Decameron*, Chaucer's *The Canterbury Tales* and the *Thousand and One Nights*, as texts that found, or at least co-found, three different cultures, the Italian, the Anglo-Saxon and the Persian. Nevertheless, in the trilogy's films the characters always speak Italian and not English or Farsi. Such choice emphasizes the non-submission, in each of the three films, to the literary national referent of the original. What interested Pasolini was in fact the re-appropriation by an European author of a legacy understood as part of a shared cultural tradition. The very sense of such re-appropriation denied the possibility of a nationalistic point of view.

I shall finally go back to the text by Milan Kundera quoted before, *The Curtain*. According to the author, «we



can judge a novel without the knowledge of the original language» since «Gide did not know Russian, Bernard Shaw did not know Norwegian, and Sartre did not read Dos Passos in his original language»; yet such circumstance did not prevent any of them from discovering the aesthetic contributions of the authors claimed as a source and model of their own work. If one applies Kundera's considerations to *Honor de cavalleria*, one can convene that Albert Serra's decision to move from La Mancha to the Pyrenees and from Castilian to Catalan implies to decouple Cervantes' benchmark novel from all sentimental connotation attached to a "national" culture.

If *Don Quixote* belongs, in fact, to what Goethe called *Weltliteratur*, which is not a way to circumvent national specific cultural particularities, but a way to read them from a transnational perspective, the film by Albert Serra seeks not to be linked to Spanish or Catalan cinema, but to a wider and transnational tradition of film history. The minimalism of the *mise en scène*, the willingness to avoid any hint to the story's plot, replacing the role of action with the development of a *climate* and a *tone*, allow us to define *Honor de cavalleria* as one of the most original tributes cinema could offer to Cervantes' great novel.







Comedias burlescas  
del Siglo de Oro

Edición de  
Ignacio Arellano Ayuso  
e Ignacio D. Arellano-Torres

CATEDRA  
Letras Hispánicas



Tirso de Molina  
Por el sótano y el torno

Edición de  
Laura Dolfi

CATEDRA  
Letras Hispánicas



José Corredor-Matheos  
Sin porqué  
(Poesía esencial 1970-2018)

Edición de  
Ricardo Virtanen

CATEDRA  
Letras Hispánicas

letras hispánicas



Manuel Vicent  
Contra Paraíso

Edición de  
Raquel Macciuci

CATEDRA  
Letras Hispánicas



Juan Ramón Jiménez  
Piedra y cielo

Edición de  
Jorge Urrutia

CATEDRA  
Letras Hispánicas



Guillermo Carnero  
Jardín concluso

Edición de  
Elide Pittarello

CATEDRA  
Letras Hispánicas



Rubén Darío  
Los raros

Edición de  
Ricardo de la Fuente Ballesteros  
y Juan Pascual Gay

CATEDRA  
Letras Hispánicas



Olvido García Valdés  
dentro del animal la voz  
(Antología 1982-2012)

Edición de  
Vicente Luis Mora  
y Miguel Ángel Lama

CATEDRA  
Letras Hispánicas



[www.catedra.com](http://www.catedra.com)



@Catedra\_Ed



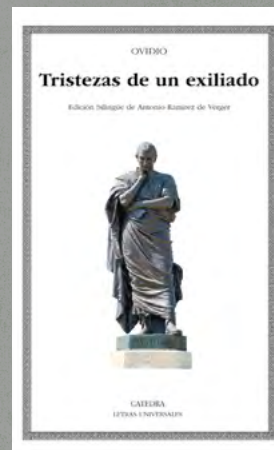
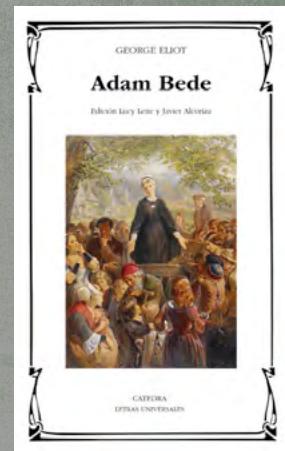


www.catedra.com



@Catedra\_Ed

letras universales







**PERSPECTIVAS**  
**PERSPECTIVES**  
**PERSPECTIVES**  
**PROSPETTIVE**



# Shoah y Spielberg:

## 25 años de un modelo narrativo para contar el Holocausto

Carlos López-Olano  
Juan Carlos Colomer Rubio

Recibido: 07.07.2020 — Aceptado: 28.07.2020

### Titre / Title / Titolo

Shoah et Spielberg. Un model narratif pour raconter l'Holocaust, 25 ans après  
Shoah and Spielberg. A Narrative Model to Tell the Holocaust, 25 Years Later  
Shoah e Spielberg. Un modello narrativo per raccontare l'Olocausto, 25  
anni dopo

### Resumen / Résumé / Abstract/ Riassunto

*La lista de Schindler* representó un punto de inflexión en la narrativa sobre el Holocausto. A pesar de que fue bien recibida por crítica y público, algo nada habitual en la trayectoria de un Steven Spielberg al que se tildaba de autor infantil y bueno sólo como realizador de cine de aventuras, la película no lo fue tanto en los círculos intelectuales judíos. La crítica negativa a la fábula cruel pero esperanzada de Spielberg fue ejercida especialmente por el director de otra de las propuestas cinematográficas que desde el extremo opuesto formalmente, también sentó referencia en el género: Claude Lanzmann y su monumental *Shoah*. Ahora, un cuarto de siglo después, queremos analizar en este artículo que queda sobre la discusión y el modelo narrativo impuesto por Spielberg cuando se trata de recordar uno de los episodios más negros de la historia reciente: el intento de exterminio nazi de los judíos.

*La liste de Schindler* représente un tournant dans le récit de l'Holocauste. Bien qu'il ait été bien accueilli par la critique et le public, quelque chose d'habituel dans la carrière de Steven Spielberg, accusé d'être un auteur pour enfants et assez bon uniquement en tant que cinéaste d'aventures, le film n'a pas été tellement accepté par les intellectuels juifs. La critique négative de la fable cruelle mais pleine d'espoir de Spielberg a été exercée surtout par le réalisateur d'une autre référence du genre, mais formellement de l'extrême opposé: Claude Lanzmann et sa monumentale *Shoah*. Maintenant, un quart de siècle plus tard, nous voulons analyser dans cet article ce qui reste de la discussion et du modèle de Spielberg sur la narration de l'un des épisodes les plus noirs de l'histoire récente: la tentative nazie d'extermination des juifs.

*Schindler's list* represents a turning point in the narrative of the Holocaust. The film was well received by critics and the public, something unusual in Steven Spielberg's career, as he was often considered as an author for children and good enough only as a filmmaker of adventures, yet not so much in Jewish intellectual circles. The negative critique to Spielberg's cruel but hopeful fable was exercised especially by the director of another reference of the genre, formally situated at the opposite extreme: Claude Lanzmann, the director of the monumental *Shoah*. Now, a quarter of a century later, we analyze in this article what remains of the discussion and of Spielberg's model of narration of what was one of the bleakest episodes of recent history: the nazi attempt of the Jews' extermination.

*La lista di Schindler* rappresenta un punto di svolta nella narrativa dell'Olocausto. Sebbene sia stato ben accolto dalla critica e dal pubblico, cosa insolita nella carriera di Steven Spielberg, considerato un autore per bambini e abbastanza bravo solo come regista di avventure, il film non è stato accettato in maniera altrettanto positiva dagli intellettuali ebrei. La critica negativa alla crudele ma speranzosa favola di Spielberg è stata esercitata soprattutto dal regista di un altro riferimento del genere, situato formalmente nell'estremo opposto: Claude Lanzmann e la sua monumentale *Shoah*. Ora, un quarto di secolo più tardi, analizziamo in questo articolo ciò che resta della discussione e del modello di Spielberg della narrazione di uno degli episodi più neri della storia recente: il tentativo nazista di sterminio degli ebrei.

### Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Holocausto, shoah, nazi, Schindler, memoria, Spielberg.

Holocaust, shoah, nazi, Schindler, memoire, Spielberg.

Holocaust, shoah, nazi, Schindler, memory, Spielberg.

Holocaust, shoah, nazisti, Schindler, memoria, Spielberg.

## 1. Introducción

El Holocausto judío ha gozado de una abundante representación tanto literaria como audiovisual a lo largo de la historia aunque, como enseguida veremos en detalle, no fue así desde el principio. Ya en 1983, Annette Insdorf contabilizaba más de 200 filmes sobre la denominada por los nazis «Solución Final»: el exterminio sistemático y organizado del pueblo judío que se produjo en los años 30/40 en buena parte de Centroeuropa (Rees, 2005). En diciembre de 1993, hace algo más de un cuarto de siglo, se estrenaba la película de Steven Spielberg que en ese momento dio un bandazo, uno más, a la carrera del director. Una película sobre los judíos, rodada en blanco y negro, con un tema muy alejado de los que hasta el momento había tratado un director considerado como de acción y aventuras, y en ocasiones incluso infantil: *La lista de Schindler* (Schindler's list, 1993).

El film tuvo a pesar de su temática un éxito inmediato, tanto de crítica —al menos la *mainstream*— como de público. No en vano es considerada como un cuento de hadas: incluso durante el Holocausto, algunos de los chicos malos devienen en chicos buenos (Gourevitch, 1994). *La lista* ganó siete premios Óscar, entre ellos el de mejor película y mejor director, pero no todo fueron alabanzas. Según David Mamet, Spielberg transformó el sufrimiento de los judíos en pornografía emocional (en Picart y Frank, 2006). El modelo de representación fue criticado precisamente por esto. En el universo de la Shoah y sus acompañamientos abundan los defensores del dogma. Uno de los más destacados, fue el reconocido documentalista Claude Lanzmann que dirigió un durísimo testimonio de la barbarie nazi en *Shoah* (1985), con un metraje de 566 minutos en el que renuncia además por completo a la utilización de imágenes de archivo o banda musical. Más allá de su propuesta estética situada en las antípodas del cine de Spielberg, Lanzmann se erigió en defensor de la pureza obligada en aquellos relatos relacionados con el horror nazi. A partir del éxito de *La lista de Schindler* y más allá de la polémica, la

reivindicación de la memoria de los judíos experimentó un *revival* considerable.

Entre los autores judíos que han dedicado su vida a reflexionar y estudiar sobre la *Shoah* hay una idea bastante generalizada sobre la imposibilidad o al menos la dificultad que entraña su representatividad. Según Hannah Arendt, no hay nada más difícil de contar en toda la historia de la humanidad (2005). Para Theodor Adorno es inaceptable obtener placer estético o lector de una obra de arte que trate el Holocausto y Elie Wiesel afirmó que Holocausto e inspiración literaria eran una contradicción terminológica (en Vice, 2000). También Arendt decía que sobre la lección de la terrible banalidad del mal, «ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes» (1963: 98). Las cifras de la masacre organizada y sistemática son sin duda sorprendentes: provocó la desaparición de entre 5 y 6 millones de judíos, pero también como destaca Bensoussan, en esos asesinatos estuvieron implicados de manera directa un millón de personas que colaboraron con el régimen de los nazis y sin las cuales no habría sido posible el Holocausto (2005). El antisemitismo en Europa se remonta según este autor al siglo XI cuando durante los primeros ataques ya se les hacía llevar una prenda distintiva de color amarillo en 1215. Lo que hace el partido nazi es martillar con una propaganda vieja en el fondo y moderna en la forma (Bensoussan, 2005; Rees, 2017).

Lo cierto es que la representación y la forma de afrontarla tiene consecuencias políticas: cómo imaginamos un hecho, determina nuestra visión del mundo y cómo lo interpretamos (Picart y Frank, 2006). Hay que reconocer la puesta en marcha de una maquinaria de pseudohistorización que se desarrolla para influenciar el gran público y su memoria colectiva, y que funciona en paralelo y sustituyendo a los avances en la investigación histórica (Sánchez Biosca, 2006). Claude Lanzmann se alinea con los que defienden el carácter incomparable o único del exterminio. Incluso explicita un rechazo a entender lo que piensa el asesino, ya que considera que es el primer paso para justificar el crimen (Sánchez Biosca, 2006).



Unos pocos años después del estreno de la propuesta narrativa de Lanzmann, llegó *La lista de Schindler*, resultando un enorme éxito comercial que la convirtió en el candidato perfecto para ocupar el espacio en las antípodas de Shoah. Según autores como Hofmann, el principal problema de la película que retrata al personaje real de Oskar Schindler es que el horror del Holocausto pasa a ocupar un segundo plano, al quedar eclipsado por el tema de la salvación de los judíos, lo que casa con la necesidad de armonía y la reconciliación. Para ello el director utiliza recursos emocionales y estéticos que explican su éxito comercial. Sin embargo en el contexto real de la Shoah, el principio de armonía tendría que ser sistemáticamente cuestionado ante biografías de antiguos ocupantes de los campos como la de Elie Wiesel y Primo Levi (2011).

## 2. Objetivos y metodología

Veinticinco años largos después del estreno de *La lista de Schindler*, y cerca de ochenta transcurridos desde que pasaron los hechos, queremos en este artículo ver de qué manera el Holocausto se mantiene —o no— como un tema recurrente en la narración audiovisual desde una perspectiva contemporánea, y comprobar cómo ha evolucionado durante estos últimos años la discusión respecto a las formas de representación adecuadas para narrar este episodio de la historia. La hipótesis de partida es que el film de Spielberg se ha integrado con éxito, después del tiempo transcurrido, en el relato general sobre la Shoah, a pesar de las durísimas críticas iniciales por parte de la crítica “oficial”, de las voces autorizadas del judaísmo. El éxito sin precedentes de la propuesta audiovisual, la ha convertido en modelo inexcusable posterior, y ha contribuido además a mantener el Holocausto en la agenda, conservando una salud excelente sin que se perciba en absoluto cansancio ni saturación, al menos aparente, sobre la cuestión del exterminio judío.

Para realizar el estudio, hemos realizado una metodología de análisis filmico desde el punto de vista tanto del contenido como del aspecto formal, así como de las

decisiones narrativas especialmente sensibles, por el carácter referencial de las imágenes inherentes al relato cinematográfico —documental o no— a la hora de contar lo que ha sido definido como inefable, tal como veremos.

## 3. El olvido inicial y la lenta recuperación de la memoria

Durante la liberación que se produjo entre 1944 y 1945, las tropas aliadas, formadas por soviéticos, americanos y británicos, fueron accediendo según avanzaban a los distintos campos de concentración y exterminio. El General George S. Patton parece ser quien decidió, vistos los horrores de esos espacios, que las cámaras dejaran constancia para la historia. Entre los camarógrafos y directores que acompañaban las tropas norteamericanas, hubo algunos de los grandes nombres del cine de Hollywood como John Ford, Samuel Fuller y George Stevens. Fue este último en solitario el que firmó como director una de las obras que retrataron la represión nazi tal como la vieron los primeros soldados aliados que accedieron a los campos. *Campos de concentración nazis* (Nazi concentration camps, George Stevens, 1945) fue presentado como evidencia en los juicios de Núremberg, y quedó fijado como referencia audiovisual más inmediata del Holocausto. Sin ningún tipo de filtro, la película muestra las fosas abiertas, las cámaras de gas, los hornos crematorios, las pilas de gafas de las víctimas, los cuerpos de los muertos, la imagen descarnada de los supervivientes. Todo un ejercicio del gore más real al servicio de la denuncia ejercitada, eso sí, por los militares: no en vano el director, firma la película como Teniente Coronel Stevens. Cabe destacar en cualquier caso, el carácter metonímico de las imágenes: en ninguna de ellas se muestran los crímenes, sino tan sólo sus consecuencias (Sánchez Biosca, 2006)

Si algo llama la atención clamorosamente en un visionado actual es la ausencia de referencias a las víctimas judías. Después de diversas enumeraciones repetitivas en un largo recorrido por los sucesivos campos de exterminio que visitaron los servicios de propaganda es-

tadounidenses, tan sólo en una ocasión el locutor dice, y de pasada, que entre los gaseados había judíos. Poco, muy poco, sobre todo cuando conocemos las cifras comparativas: el 90% de los muertos en los campos de exterminio fueron judíos (Longerich, 2010). También cuando los reporteros de la BBC entran en el campo de Bergen-Nelsen, liberado en abril de 1945, a pesar de que entre 40 y 60 mil de los detenidos son judíos, en las crónicas no hacen la menor alusión a ello. No interpreta Bensoussan en esto un antisemitismo larvado o pasivo, sino imposibilidad de abarcar una realidad cruel (2005).

Otro caso fue el de *German Concentration Camps Factual Survey*, (Sydney Bernstein, 2014) el equivalente británico a la película de Stevens en el que tampoco faltaron colaboradores de prestigio —el propio Alfred Hitchcock actuó como consejero—. El gobierno decidió censurarlo, y fue una iniciativa del *Imperial War Museum* la que finalmente consiguió que se estrenara después de restaurar los negativos y montarlo de nuevo de acuerdo al guion original. Fue casi setenta años después. Tampoco los británicos consideraron necesario mencionar a las víctimas judías en esta película de denuncia (Lena, 2019). Estos casos son sintomáticos del ocultamiento —premeditado o no— que el Holocausto sufrió los primeros años. Al principio, se evitó la confrontación para no relacionarla con el intento de aniquilación del pueblo judío e incluso los juicios de Núremberg pasaron desapercibidos cuando se celebraron en una Alemania que estaba más preocupada por la reconstrucción física que por la moral (Aizenberg, 2016). Es significativo que la versión cinematográfica hollywoodiense sobre los juicios, *Vencedores o vencidos* (Judgment at Nuremberg, Stanley Kramer, 1961) se hizo esperar unos cuantos lustros. Sin duda el cine estadounidense evitó analizar el problema de la responsabilidad colectiva del pueblo alemán frente al Holocausto especialmente en los primeros tiempos (Mintz, 2001). Tan sólo la mirada lúcida de Orson Welles, en *El extraño* (The stranger, 1946), puso el dedo en la llaga con un retrato de esa clase alta norteamericana que prefirió mirar al otro lado durante la guerra, y señaló hacia los miles de nazis que se repartirían impunemente por el mundo sin responder por sus crímenes.

La representación de la víctima judía experimentó una evolución, «desde su intrascendencia inicial, hasta su estatuto de víctima ejemplar» (Lozano Aguilar, 2015), y el modelo sobre el Holocausto que resultaría de larga duración se inició con una película precisamente dirigida por George Stevens, *Diario de Ana Frank* (Diary of Anne Frank, 1959) basada en el libro memorialístico previo y éxito superventas. Alan Mintz (2001) destaca también como eventos cruciales para esa recuperación del Holocausto el juicio de Eichmann en Jerusalén, La guerra de los Seis Días, la fundación del norteamericano *Memorial Holocaust Museum* y la miniserie de televisión *Holocausto* (Holocaust, Marvin J. Chomsky, NBC, 1978)

El juicio de Adolf Eichmann, —considerado responsable directo de la «solución final»— se convirtió quince años después del fin de la guerra, en un símbolo de la justicia sionista que llega inexorable, aunque tarde. Su detención en Argentina por agentes del *Mossad* —los servicios secretos israelíes— y su juicio público y posterior ejecución en la Israel de Ben Gurión, tuvo un impacto considerable en la opinión pública a nivel mundial. De las reflexiones de Hannah Arendt sobre este juicio, nos queda la muy extendida lección sobre la banalidad del mal (1963). Lo grave fue advertir que Eichmann no era un sádico pervertido y que hubo muchos hombres como él. Estos hombres fueron, y siguieron siendo en muchos casos después de la guerra, terrible y terroríficamente mortales. El nazi organizador de los convoyes hacia los campos de exterminio reconoció también que la colaboración de los *Judenrat* —asambleas de judíos en los guetos— constituía la piedra angular de su trabajo de recopilación y limpieza, y estos dirigentes casi sin excepción colaboraron con los nazis de un modo u otro, por una u otra razón (Arendt, 2005). Sin esa ayuda por parte de los propios judíos, difícilmente las víctimas hubieran llegado a la tremenda cifra de entre 5 y 6 millones. Cabe recordar que el 99% de los judíos deportados a campos en Holanda, fallecieron. Los que se ocultaron por un medio u otro —como hizo la familia de la misma Anna Frank— sobrevivieron cerca del 50%.

Estas nuevas ideas alejadas de la visión monolítica y maniquea de personajes sin matices a ambos lados

de la balanza del mal enriquecerán, en algunos casos, la reflexión y la narrativa posterior sobre el Holocausto.

#### 4. Spielberg y la Shoah de Lanzmann

La película de Spielberg adapta la ya exitosa novela biográfica del australiano Thomas Keneally *El arca de Schindler* (Shindler's Ark, 1982) que retrata las vivencias de un empresario que salvó a más de mil judíos polacos empleándolos en sus fábricas durante la Segunda Guerra Mundial. Es un personaje ambivalente, que en el libro queda retratado de forma mucho más oscura: su propia mujer declara que realmente no hizo nada excepcional ni antes de la guerra ni después. De hecho, fue un afortunado que entre 1939 y 1945, encontró gente que convocó sus talentos ocultos (Keneally, 1982). En la novela se narra cómo su vida estuvo marcada por el alcoholismo, la bancarrota y los problemas financieros que sufrió permanentemente, y que cuando fue homenajeado por *Yad Vashem*, esto le produjo problemas y ataques en Alemania (Gourevitch, 1994).

Spielberg utilizó estos mimbres adaptándolos por un lado a las convenciones del melodrama, y por otro a la tradición de los films de horror clásicos de Hollywood (Picart y Frank, 2006). Dentro de la filmografía del autor de *E.T. el extraterrestre* (E.T. the extra-terrestrial, 1982) y de *Parque Jurásico* (Jurassic Park, 1993), significó un punto de inflexión, una madurez repentina del autor que además asumió su substrato cultural judío hasta entonces obviado. Eso sí, cabe recordar que Spielberg y su universo infantil no es sencillo ni feliz. Sus entornos reflejan estrés, caos y vidas solitarias (Friedman, 2006). El llamado «Rey Midas de Hollywood» –aunque no siempre sus películas han resultado un éxito (López-Olano, 2001)– se atrevió con un film con un argumento durísimo, a pesar de sus condicionantes, y rodada casi íntegramente en blanco y negro. Dicen que las películas son un medio en el que cuanto más éxito tienes comercialmente, menos aceptable eres en la comunidad de críticos, al menos hasta que estás muerto, ponien-

do como ejemplo a Hitchcock (Marchel en Friedman, 2006). Esto ocurría sin duda con Spielberg, pero con *La lista de Schindler* se reconcilió con buena parte de la crítica y la Academia de Cine y por primera vez obtuvo el Óscar a mejor director.

El film retrata, sin lugar a dudas, a los judíos como infantilizados, pero más allá de Schindler, el auténtico héroe de la película es Itzhak Stern: él encuentra los mecanismos necesarios para salvar a su gente. Pero eso sí, sin el profesional del marketing y de las relaciones públicas que es el miembro del Partido Nazi, la empresa no podría tener éxito. Podemos destacar dos escenas principalmente en el melodrama spielbergiano: La primera, la de la ducha, en la que se nos muestra como un grupo de judías entra en lo que nos parece –también a ellas– una cámara de gas. Finalmente, se trata tan sólo de una ducha real, en la que tanto presas como espectadores reciben el agua con regocijo. Se ha relacionado el juego cinematográfico con la mirada y el terror en esta secuencia con la clásica de la ducha en *Psicosis* de Alfred Hitchcock (Psycho, 1960) (Picart y Frank, 2006). A pesar de que algún autor ha destacado que la novela está desplazada ya varios pasos de la veracidad absoluta y de que el film entra ya en otra categoría totalmente distinta a la de la representación de la realidad (Franklin, 2011), lo cierto es que la anécdota de la ducha/cámara de gas ocurrió realmente y está narrada por testimonios directos en el libro de Keneally.

La segunda secuencia destacable es la de la *Aktion* de Cracovia, en la que aparece casi el único punto de color en la película: el abrigo rojo de la niña que avanza por medio de la calle en la que los nazis están asesinando impunemente y de día a los vecinos del gueto. La escena es definida por Friedman (2006) como la piedra angular de la filmografía de Spielberg, narrada desde el punto de vista de Schindler, que observa la acción subido a un caballo desde un promontorio cercano. También Gourevitch (1994) considera que es el desencadenante de la premonición del protagonista que percibe ya claramente que el objetivo de los nazis es la aniquilación absoluta del pueblo judío. La visión del empresario nazi deviene la del director. Lo que vemos a través suyo es lo

que ocurre en ese plano inferior del gueto, la crueldad sin límite de los represores, la anécdota de los soldados que alinean a sus víctimas para ahorrar en balas al dispararles. También el sinsentido de esa niña que Schindler sigue con la mirada y que parece evitar al menos momentáneamente su destino mortal dotando de esperanza la escena. Simboliza la humanidad, la salvación aún posible si al menos esa niña puede librarse de la aniquilación. La veremos siempre desde la perspectiva del miembro del partido nazi que está a punto de redimirse. A partir de ese momento, decide que va a dedicar su vida a salvar a todos los judíos que pueda, y Spielberg, que lo narrará para que nadie lo olvide. Aquí sí que el director va más allá que la novela en la que se basa, la biografía de Keneally, que en ningún momento da una explicación clara de los motivos de Schindler para hacer lo que hizo (Vice, 2000).

Indudablemente, el éxito rotundo de *La lista de Schindler* provocó una catarata tanto de films como de novelas que se prolonga hasta nuestros días. Más allá de esa nueva lista, la concienciación de Spielberg como descendiente de judíos *ashkenazis* hizo que a partir de ese momento reivindicase activamente el recuerdo del Holocausto, e incluso que financie y dirija activamente iniciativas como la *University of South California (USC) Shoah Foundation Institute for Visual History and Education*<sup>1</sup> con el objetivo de grabar y conservar testimonios del terror nazi convirtiéndose pronto en una de las bibliotecas de video digital más grandes del mundo. Con acceso y difusión a través de la web, esta iniciativa propone actividades docentes y campañas en redes sociales para conservar viva la memoria.

Frente a este modelo de representación melodramático, impactante anímicamente, pero dejando espacio para la esperanza, se alza otro de muy distinto calado y que se formalizó como obra audiovisual con el singular ya citado documental *Shoah*. Sin música, sin imágenes de archivo, sin concesiones. Claude Lanzmann ni siquiera concibió su troceamiento, para que se adaptara su metraje de nueve horas y media a los usos y costum-

bres del consumo audiovisual. Aun así, después de su estreno en el año 1985 consiguió convertirse en referencia obligada dentro de la corriente de recuperación del Holocausto —ya muy boyante— que existía en ese momento. Cabe decir que la obra de Lanzmann es casi única, ya que su filmografía se reduce a tan sólo media docena de títulos, todos con el mismo tema. La película consiguió de inmediato una repercusión muy importante, y su aparición provocó que el canon del horror de la *Shoah* sufriera un giro sin precedentes (Lozano, 2015).

Como opción explícita, el director que trabajó durante once años con exclusividad en la película, renuncia al uso de imágenes de archivo: no es necesario, su camino es claramente otro. «Su pedagogía de la imagen está basada en la puesta en movimiento de la imaginación del espectador, con una puesta en escena que muestra el testimonio como un actor y autor, filmando la *Shoah* en presente» (Torner, 2005: 52). Eso sí, Lanzmann no tiene ningún problema moral en enfrentarse con una víctima, en presionarla hasta que recuerde y enuncie en voz alta, por el bien de su *Shoah*, que un compañero cortó el pelo a su mujer y su hija, antes de verlas entrar en la cámara de gas. Es la declaración de Abraham Bomba, el peluquero de Treblinka, y se trata de uno de los fragmentos más duros de toda la película, de los que con su emotividad compensan el metraje excesivamente largo y lento. Sus entrevistados se convierten en tan sólo actores, aunque Lanzmann critica duramente la representación explícita de las cámaras de gas que hace Spielberg (Torner, 2005).

A partir del estreno, el director se convierte en privilegiado analizador de su propia obra, y guardián de las esencias de los relatos sobre la aniquilación de los judíos (2005). El autor cargó inmisericorde en *Le Monde* y en *Globe Hebdo* contra Spielberg, acusándolo de trivializar el espectáculo. Pero también lo hizo contra el *Korczak* de Andrej Wajda (1990) donde también en un blanco y negro radiante, el polaco retrataba otro héroe asesinado en Treblinka junto a los niños del orfanato que dirigía. El origen de este recurso como convención del pasado aplicada al Holocausto lo podemos encontrar también en el cortometraje documental *Noche y Nie-*

<sup>1</sup> <https://sfi.usc.edu> [consulta: 15/07/2019]



bla (Nuit el Brouillard, Resnais, 1955) (Sánchez Biosca, 2006). Lanzmann también cargó duramente contra Roberto Benigni por su singular *La vida es bella* (La vita è bella, 1997), en la que da una vuelta de tuerca completa al relato del Holocausto al incorporar al humor, sin dejar de ser una obra de denuncia. No en vano, Benigni es un potente heredero de la *Commedia dell'arte* y del cómico italiano Totó. Con su película, las atrocidades y el sufrimiento de los judíos adquieren una dimensión trágica nueva (Bracco, 2019). La combinación de humor y denuncia del régimen nazi tampoco era nueva: es lo que Insdorf (1983) denomina «el toque irónico» y que podemos encontrar en obras maestras como *El gran dictador* (The great dictator, Charles Chaplin, 1940) o en *Ser o no ser* (To be or not to be, Ernst Lubitsch, 1942). Incluso el cómico Jerry Lewis intentó abordar la mezcla previamente en la película maldita *The day the clown cried* (1972). Después de las críticas iniciales, quedó sin estreno oficial e inacabada.

Es curioso que hasta en los libros dedicados a glorificar la visión purista de la narración sobre la Shoah de Lanzmann, se acaba por hablar primero del modelo opuesto, el que representa Steven Spielberg, como ocurre por ejemplo en el texto de Carles Torner (2005). En cualquier caso, ante esta concepción dicotómica sobre la cuestión judía, *La lista de Schindler* está claro que no desplaza otros films ni sustituye otras narrativas sobre el Holocausto, ni siquiera elimina la necesidad de estudiar la historia (Friedman, 2006).

## 5. El holocausto ahora

Desde el *revival* experimentado después del estreno del film de Spielberg, el interés por el Holocausto no ha decaído hasta ahora, ni en el audiovisual, ni en la literatura. Las biografías/testimonio han seguido siendo uno de los subgéneros con más éxito, con obras como *El pianista* (The Pianist, 2002) donde también otro judío *ashkenazi* con éxito en Hollywood, Roman Polanski, adapta unas memorias de un personaje real. Incluso el cine español ha tratado el tema, con *El fotógrafo de Matthausen* (Mar Tar-

garona, 2018) basada en la historia de Francesc Boix, el único español que declaró en los juicios de Nuremberg. Las adaptaciones al cine de libros de éxito han sido continuas: *El niño con el pijama de rayas* (The boy in the striped Pyjamas, Mark Herman, 2008), en 2016 llegó la enésima adaptación del clásico libro de Ana Frank, en esta ocasión en versión alemana, con *Das tagebuch der Anne Frank* (Hans Steinbicher). Kate Winslet obtuvo el Óscar con *El lector* (The reader, Stephen Dauldry, 2008), adaptación de la novela homónima de Bernhard Schlink (1995).

La lista es inabarcable, buena prueba de ello es hacer constar tan sólo las novelas que combinan en su título un oficio y el nombre de un campo de exterminio: *La bibliotecaria de Auschwitz* (Antonio G. Iturbe, 2012), *El violín de Auschwitz* (Maria Àngels Anglada, 1997), o *El Tatuador de Auschwitz* (Heather Morris, 2018). El éxito de ésta última –las memorias de un judío superviviente del campo de exterminio traducidas a 43 idiomas– prueba que el tema no muestra signos de agotamiento. El documental australiano *El contable de Auschwitz* (The accountant of Auschwitz, Matthew Shoychet, 2018) ha probado muy recientemente que se puede tratar de nuevo el tema y hacerlo de manera original. Esta producción pone el dedo en la llaga, recordando la culpabilidad de cientos de miles de personas que apoyaron el nazismo y quedaron impunes, y la poca implicación inicial del pueblo alemán en los procesos de Núremberg, que fueron vistos como la venganza de los vencedores más que como un acto de justicia. Esta cinta utiliza las fotos, las imágenes consabidas de la apertura de los campos grabada por las tropas de liberación, lleva también a los testigos a la geografía del horror, recoge la visión de los expertos y los negacionistas, y también muestra el punto de vista de Oskar Grönig, el ex miembro de las SS juzgado por crímenes de guerra poco antes de morir que protagoniza la historia. Recuerda también este film lo que remarcaba George Bensoussan: los soldados alemanes que se negaron a participar en las ejecuciones, no fueron en general sancionados, más allá de algún caso singular (2005).

También en la oscarizada película húngara de ficción *El hijo de Saúl* (Saul fia, Laszlo Nemes, 2015) vemos re-

tratado Auschwitz. Y lo vemos tal como lo aprecia un miembro de un *Sonderkommando*, las brigadas de judíos encargados de quemar los cadáveres de sus compañeros gaseados, entrando dentro de las cámaras, de los hornos crematorios, mostrando la degradación extrema de las fábricas de matar. Tal como dijo un crítico: «El Holocausto como nunca lo habíamos visto antes» (Marañón, 2016).

Buena prueba de la salud del subgénero la podemos encontrar haciendo una búsqueda en el catálogo de HBO o Netflix. En ésta última plataforma, al cierre de este artículo, encontramos una veintena de películas y series, por ejemplo, el citado *Campos de concentración nazis*, también una serie documental sobre los *Einsatzgruppen* –los escuadrones de la muerte nazis– así como las producciones propias de Netflix, *El banquero de la resistencia* (Banker van her verzet, Joram Lürsen, 2018) y *Operation Finale* (Chris Weitz, 2018). En esta última, una superproducción con los actores Oscar Isaak y Ben Kingsley como protagonistas, se narra la controvertida operación de secuestro por el Mossad en Argentina y el posterior juicio en Jerusalén al que se enfrentó el jerarca nazi Adolf Eichmann.

En España, nuestros condicionantes históricos como país que sufrió su propia represión brutal por motivos ideológicos ha marcado una relación con la memoria histórica que está ahora mismo en plena ebullición y con aún numerosas asignaturas pendientes (López-Olano, 2019). En nuestro contexto inmediato se produjo un vendaval de sangre, con ejecuciones en la postguerra no por delitos concretos, sino por pura represalia política. «El fusilamiento después de la parafernalia del juicio sumarísimo, por sus especiales características de violencia, sonoridad y por qué no decirlo, vistosidad fue una de las bases de la implacable máquina represora del incipiente nuevo estado» (Gabarda, 2011: 19). Un millón de españoles acabaron en los campos de concentración franquistas, 200.000 son las víctimas estimadas durante la represión de la postguerra, y hay constancia de que expertos venidos de Alemania asesoraron a los responsables de la España franquista. Hay que huir de las comparaciones, fáciles, con los campos alemanes, pero no

por ello minimizar nuestras víctimas (Hernández, 2019). La recuperación de la memoria tarda, aunque a veces demasiado. El juicio del genocida camboyano Kaing Guek Eav (Duch), que como Eichmann alegó obediencia debida (Sánchez Biosca, 2017) llegó 30 años después del fin del régimen de los Jemeres Rojos.

Recientemente se ha producido en el panorama audiovisual una emergencia de la representación de la historia reciente de España, con series como *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, Diagonal TV, 2005-2012), *23-F: el día más difícil del rey* (Silvia Quer, Alea Docs & films, 2009) y *La chica de ayer* (Álvaro Ron et al., Ida y vuelta, 2009). También en cine *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) y *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro, 2007) o *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008) (Palacio y Ciller, 2010). En 2018 se estrenó también la ya citada, ésta sí sobre un testigo y protagonista del Holocausto *El fotógrafo de Matthausen*. Estos ejemplos de nuestro cine compensan ahora la sobreexplotación audiovisual de los referentes bélicos clásicos norteamericanos como la guerra de Secesión, la Segunda Guerra Mundial o la de Vietnam, mientras que nuestras guerras y víctimas son aún una asignatura pendiente (Chicharro y Rueda, 2008).

Más allá de todos estos ejemplos actuales de películas y documentales sobre el Holocausto, la influencia llega incluso más lejos. *El cuento de la criada* (The handmaid's tale, Bruce Miller, Hulu, 2017-2019), la serie de fantasía distópica basada –al menos en sus inicios– en el cuento de Margaret Atwood, con ese régimen imaginario de la República de Gilead instaurada en Estados Unidos, tiene mucho que ver con los nazis, su sistema represivo y con una estética formalizada desde hace décadas. Las castas, en este caso determinadas por el sexo o por la desviación sexual, o por la falta de adscripción al régimen, portan uniformes, con colores clave, que determinan su ubicación dentro de la estratificada estructura social de Gilead. En esa dictadura jerárquica de fanáticos los disidentes son enviados a unas colonias que semejan campos de concentración. La estética basada en el uso de colores clave: el negro para los jefes, el

verde azulado para las esposas, el rojo para las criadas/engendradoras hace que en ocasiones se produzcan rimas con el juego de oposición entre el blanco y negro matizado por el detalle de la niña en rojo que hemos comentado en *La lista de Schindler*. También la compleja relación de dominación sádica y cruel del Comandante Fred Waterford –Joseph Fiennes– con June Osborne – Elisabeth Moss– recuerda la del comandante del campo de concentración Amon Göth –interpretado por Ralph Fiennes, quizás no casualmente hermano del anterior y con un gran parecido físico– con su criada judía. El cambio está aquí en que la antagonista femenina en la película de Spielberg mostraba una angustiante pasividad, mientras que en la serie la criada protagonista –ya no víctima como integrante de una raza/cultura/religión, sino del sexo femenino– es una superviviente activa e inteligente, que sólo muestra mansedumbre para poder obtener poder en su particular cruzada para recuperar a su hija. La serie es conocida por sus efectos visuales y por la crueldad extrema contra las mujeres que mostraba explícitamente desde sus primeros capítulos, lo que le valió algunas críticas que no consiguieron oscurecer su éxito. Las citas explícitas a Spielberg se suceden, como cuando June en el capítulo diez de la tercera temporada, después de recibir cientos de magdalenas de las Marthas que confirman su colaboración en la gran operación de liberación de los niños robados, dice la recordada frase de *Tiburón* (Jaws, Steven Spielberg, 1975) «Necesitaremos un barco más grande».

## 6. Conclusiones

La primera y más clara conclusión es la buena salud actual de la temática del Holocausto. Para ello partimos del hecho evidente de la negación y ocultamiento que sufrió la cuestión judía en los primeros años después de que los nazis perdieran la guerra. Ahora más de 70 años después de las atrocidades aparejadas al plan sistemático exterminio, tanto en cine como en literatura no se aprecia signo de recalentamiento en la recuperación de la memoria de ese genocidio contra los judíos. Todo

esto, un cuarto de siglo después del estreno de un film, *La lista de Schindler*, que se convirtió en modelo y referencia de muchas otras propuestas estéticas que se han hecho en todo este tiempo.

La dicotomía clásica de la narrativa de la *Shoah* se plantea entre en primer lugar, los puristas partidarios de la no representación, como hemos visto respaldada por prestigiosos teóricos y filósofos judíos y que cristaliza en la película de Claude Lanzmann, él mismo un teórico; y en segundo lugar, por los partidarios de la utilización de cualquiera de los recursos cinematográficos y narrativos al alcance del director en aras de conseguir el objetivo comunicativo, cuyo ejemplo máximo encontramos en el film de Spielberg. Es al final, una diferenciación formal: la distancia entre la sutileza de la no mostración, de la sugerencia, y en el otro extremo el de la explicitación en el uso de todo lo que sea necesario, de todos los mecanismos por ejemplo los habituales en el melodrama clásico. Al fin y al cabo, la emoción existe y llega también, aunque con técnicas diferentes, al visualizar al lanzmanniano peluquero de Treblinka con sus largos silencios y miradas al vacío, cómo confiesa que uno de sus compañeros cortó el pelo a su mujer y sus hijos antes de que fueran introducidos en la cámara de gas. Sin duda con la recuperación de esa historia brutal cualquier otro recurso, está de sobra.

En la narrativa actual, en cualquier caso, parece bastante claro que es la propuesta de Spielberg la que ha triunfado en esa guerra por la narrativa del Holocausto. Incluso películas muy alejadas del lirismo y discurso esperanzado de *La lista de Schindler*, como *El hijo de Saúl*, descarnada e incómoda, utilizan sin ningún tipo de remordimiento todas las imágenes que se creen necesarias para retratar la terrible historia. También el aclamado *El contable de Auschwitz* a pesar de su carácter documental y reacio a la emoción emplea imágenes de archivo y fotos que muestran la barbarie nazi para ilustrar sus tesis. Por otra parte, hemos visto como la estética y los personajes de *La lista de Schindler* contaminan incluso propuestas audiovisuales que no narran directamente acontecimientos relacionados con el Holocausto, como en *El cuento de la criada*. La herencia de Spielberg sigue muy viva.

## Bibliografía

- Aizenberg, E. *On the Edge of the Holocaust*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press, 2016.
- Arendt, H. *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press, 1963.
- Arendt, H. *Ensayos de comprensión 1930-1954: Escritos no reunidos e inéditos de Hannah Arendt*. Madrid: Caparrós, 2005.
- Bensoussan, G. *Historia de la shoah*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Bracco, D. Bufonadas y monstruosidades: Una retórica del exceso en el cine cómico de Roberto Benigni. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 0 (27), 2019 Recuperado de <http://links.uv.es/vM2i8Dk>
- Franklin, R. *A thousand darknesses*. Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press, 2011. Recuperado de <http://links.uv.es/pUym7Me>
- Friedman, L. D. *Citizen Spielberg*. University of Illinois Press, 2006. Recuperado de <http://links.uv.es/sP1H7vm>
- Gabarda, V. *Els afusellaments al País Valencià (1938-1956)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- Gourevitch, P. «A dissent on “Schindler’s list”». *Commentary*, 97, (49), 1994.
- Hernández, C. *Los campos de concentración de Franco*. Barcelona: Ediciones B, 2019.
- Hofmann, M. *Historia de la literatura de la Shoah*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial, 2011.
- Indorf, A. *Indelible Shadows*. New York, NY: Vintage Books, 1983.
- Keneally, T. *Schindler’s Ark*. London: Hodder Stoughton, 1982.
- Lena Ordoñez, A. (2019). Víctimas y verdugos: La representación de Alemania en el cine clásico de Hollywood, 1942-1954. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 0 (27), 2019. Recuperado de <http://links.uv.es/oHU0JQJ>
- Longerich, P. *Holocaust: The Nazi Persecution and Murder of the Jews*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010.
- López-Olano, C. «Memoria y Universidad: una experiencia transmedia». En: *Contenidos y formatos transmedia para la comunicación universitaria*. (coord Miquel Francés y Guillermo Orozco Madrid: Síntesis (en prensa)
- López-Olano, C. *Guía para ver y analizar: En busca del arca perdida. Steven Spielberg (1981)*. Valencia: Nau Llibres, 2001.
- Lozano Aguilar, A. (2015). *Víctimas y verdugos en Shoah (Claude Lanzmann, 1985). Genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*. Tesis doctoral, 2015. Valencia: Universitat de València. Recuperado de <http://links.uv.es/qx0L341>
- Marañón, Carlos. *El hijo de Saúl* (crítica). *Cine-manía*, (Enero), 2016. Recuperado de <https://cinemania.20minutos.es/peliculas/el-hijo-de-saul/critica/>
- Mintz, A. L. (2001). *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Seattle: Univ. of Washington Press, 2001.
- Palacio, J. M., & Ciller, M. C. «La mirada televisiva al pasado. el caso español (2005-2010)». En J. C. Ibáñez, & F. Anania (Eds.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Madrid: Contextos, 2001.
- Picart, C. J., & Frank, D. A. *Frames of Evil*. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press, 2006.
- Rees, L. *Auschwitz. Los nazis y la “Solución Final”*. Barcelona: Crítica, 2005
- *El oscuro carisma de Hitler*. Barcelona: Crítica, 2017.
- Sánchez Biosca, V. «Imágenes marcadas a fuego: Representación y memoria de la Shoah». *Revista Brasileira de História*, 21 (42), 2001, 283-302. doi: 10.1590/S0102-01882001000300002
- *Cine de historia, cine de memoria: La representación y sus límites*. Madrid: Catedra, 2006.
- *Miradas criminales, ojos de víctima. imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- Torner, C. *Shoah: Cavar con la mirada*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- Vice, S. *Holocaust Fiction*. London: Routledge, 2000.



# Cine documental y movimientos sociales en la era de Internet: discursos de control y prácticas de resistencia durante el G8 de Génova

Serena Delle Donne Napoli

Recibido: 05.04.2020 — Aceptado: 25.04.2020

## Titre / Title/ Titolo

Le cinéma documentaire et les mouvements sociaux à l'ère d'Internet: discours de contrôle et pratiques de résistance pendant le G8 à Gênes

Discourses and Resistance Practices During the G8 in Genoa

Il cinema documentario e i movimenti sociali nell'era di Internet: discorsi di controllo e pratiche di resistenza durante il G8 di Genova

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo se centra en analizar las relaciones de poder y resistencia que articulan nuestra contemporaneidad en situaciones de excepcionalidad política. Más concretamente, nuestro interés se dirige hacia el estudio de la relación entre globalización, Internet y producción de discursos a través de los audiovisuales en un contexto histórico, social y político determinado, esto es, la contra cumbre del G8 de Genova del año 2001.

Cet article se concentre sur l'analyse des relations de pouvoir et de résistance qui articulent notre contemporanéité dans des situations d'exception politique. Plus spécifiquement, notre intérêt est orienté vers l'étude des relations entre la mondialisation, l'Internet et la production de discours par l'audiovisuel dans un contexte historique, social et politique spécifique, à savoir le contre-sommet du G8 à Gênes en 2001.

This article focuses on analyzing the relationships of power and resistance that articulate our contemporaneity in situations of political exceptional-ity. More specifically, it addresses the study of the relationship between

globalization, the Internet and the production of discourses through audiovisual works in a specific historical, social and political context, i.e. the counter-summit of the G8 in Genoa in 2001.

Questo articolo si concentra sull'analisi dei rapporti di potere e di resistenza che articolano la nostra contemporaneità in situazioni di eccezionalità politica. In particolare, il nostro interesse è rivolto allo studio del rapporto tra globalizzazione, Internet e produzione di discorsi attraverso l'audiovisivo in uno specifico contesto storico, sociale e politico, ovvero il contro-vertice del G8 di Genova del 2001.

## Palabras clave / Mots-clé / Key words /Parole chiave

Biopolítica, internet, documentales, movimientos sociales, G8.

Biopolitique, internet, documentaires, mouvements sociaux, G8.

Biopolitics, documentaries, social movements, G8.

Biopolitica, internet, documentari, movimenti sociali, G8.

El presente artículo se centra en analizar las relaciones de poder y resistencia que articulan nuestra contemporaneidad en situaciones de excepcionalidad política. Por ello, consideramos fundamental partir por el estudio del fenómeno de la globalización entendido como elemento estructural del sistema socio-político actual. La precarización del trabajo y de la vida, la crisis ambiental, el calentamiento global, la violencia de género, los conflictos bélicos, los procesos migratorios, la pandemia de la COVID-19 –por nombrar solo algunos– son fenómenos globales que afectan de manera diferente a cada uno de los contextos territoriales. En ese sentido, la sociedad del presente implica una nueva configuración en la que lo transnacional establece distintas estructuras de poder entre los diferentes agentes políticos como estados, sociedad civil y movimientos sociales y genera nuevos conflictos a escala global.

La cuestión es desde dónde entender el fenómeno de la globalización y cómo caracterizarlo. En el presente artículo consideramos la globalización tanto un fenómeno capitalista como un fenómeno de base. La globalización capitalista se propone como un modelo social, económico y político, responsable de haber institucionalizado el poder del mercado y haberlo puesto por encima de las necesidades y libertades sociales y de las propiedades del medio-ambiente. Desde este punto de vista, la globalización capitalista ha acentuado la asimetría de poder entre las empresas y los Estados, produciendo una transferencia de poder desde los gobiernos hacia las corporaciones empresariales. Desde nuestro punto de vista, lo que estructura la política global contemporánea capitalista, no es tanto la extensión geográfica de las relaciones de mercado, sino el alcance del mercado hacia el control de un conjunto de relaciones, de bienes, servicios y actividades de la vida humana. Consideramos que el capitalismo no es solo una forma de organización de los modos de producción, sino también un modo de subjetivación.

La preocupación por la relación que hay entre producción de subjetividades y capitalismo no es reciente, ya a mitad del siglo XIX, Marx (1848) analizó el proceso de automatización de la clase obrera a la hora de rela-

cionarse con la cadena de montaje. Evidentemente, con el fenómeno de la globalización capitalista, el desarrollo tecnológico y la crisis de los Estados, la intuición de Marx ha vivido y sigue viviendo varias reinterpretaciones. El análisis de la producción de subjetividades en el contexto capitalista global se extiende a otras categorías que tienen en cuenta elementos como género, raza, fenómenos migratorios y clase.

El mapa político-cognitivo que se nos presenta en la globalización capitalista es el de una sociedad en la que los seres humanos deben reconfigurar su idea de familia, trabajo, tiempo libre, consumo, espacio público y espacio privado. La precarización no es solo un concepto más propiamente relacionado con lo económico, sino que invade también el ámbito de las relaciones interpersonales, sexo-afectivas y familiares. Nos define una época de crisis de identidades, de re-negociación de significados: las comunidades, los géneros, las identidades y las subjetividades son conceptos que necesitan definirse bajo otros significados vivenciales y políticos.

En este sentido y a diferencia del modelo impuesto por la globalización capitalista, el fenómeno de la globalización desde abajo propone una reconfiguración socio-política basada en una de-estructuración de las categorías de opresión. Actores principales de esta lectura política sobre la globalización son los movimientos sociales; reales motores de las redes de organización a escala territorial, inter y transnacional. Se reivindican conceptos como la solidaridad, los derechos humanos, las libertades de autodeterminación de los pueblos y de las personas, la autorganización social, el desarrollo del medio-ambiente, el feminismo, el antimilitarismo, etc. A partir de estos temas específicos, los movimientos sociales promueven otro tipo de relaciones transnacionales y otro tipo de globalización no competitiva donde los elementos a desarrollar y globalizar son los bienes comunes.

Es importante observar los procesos sociopolíticos contemporáneos y más concretamente las relaciones de poder y resistencia entre los varios agentes políticos, centrándose con mayor atención tanto en la lectura de la globalización como proceso capitalista como en la de

la globalización como fenómeno que se desarrolla desde la base. Solo problematizando la relación entre estos dos distintos y opuestos fenómenos ha sido posible evidenciar la complejidad de los efectos producidos por la globalización capitalista y visibilizar las posibilidades y los efectos de la globalización desde abajo a la hora de identificarlo como fenómeno capaz de influir en los equilibrios políticos a escala transnacional.

El fenómeno de la globalización ha cambiado irrevocablemente no solo las relaciones sociales entre sujetos y las relaciones económicas entre Estados, sino también las relaciones de poder entre los diferentes agentes soberanos. Este cambio en el sistema social y político ha generado un cambio también en relación con la gestión del orden público. Tal como evidencia Bauman (1999), la seguridad ciudadana se convierte en un elemento necesario de gestión del orden público; es por eso que en situaciones de excepcionalidad política se llega a considerar el uso de la violencia como herramienta útil llevada a cabo por el Estado a fin de gestionar situaciones consideradas conflictivas. De hecho, nuestro interés está dirigido hacia cómo se construyen los discursos y las realidades en situaciones especiales de excepción socio-política y hacia cómo actúan los agentes soberanos en dichas situaciones.

Por ello, es necesario tener en cuenta los motivos y las formas en las que la violencia del Estado se manifiesta entre nosotras y el por qué esa violencia se acepta, esto es, es necesario investigar sobre el uso de la violencia estatal como dispositivo represivo y como forma de funcionamiento de los Estados contemporáneos sin que estos padezcan de una declarada legitimidad. Agamben, en su libro *Estado de Excepción* (2010), explica desde dónde y por qué nace, se desarrolla y legitima la violencia de los Estados democráticos occidentales. El estado de excepción, según Agamben, se constituye como un punto de desequilibrio entre el derecho público y el hecho político. Es una tierra de nadie entre orden jurídico, derecho y vida. Este espacio permite la instauración de una guerra civil legal y continua en la que cualquier persona o grupo de personas que puede resultar amenazante para el sistema político puede ser

eliminada físicamente. Es en esa situación, totalmente contemporánea, en la que el estado de excepción se constituye como elemento integrante de nuestros gobiernos occidentales. La excepción, de hecho, se hace regla. Hay que entender este estado de excepción no como un derecho especial, sino como el que define su límite, como una técnica de gobierno en toda regla. La preocupación de Agamben se centra justo en la instauración del estado de excepción como una técnica de gobierno permanente que amenaza con transformar radicalmente la estructura y las maneras en las que se entienden las constituciones.

Yendo más allá, desde nuestro punto de vista el problema está en estrecha relación con el estado de excepción, pero no se trata solo de un problema relacionado con el Estado, con el ámbito del derecho o con la Constitución, sino que es un problema más propiamente biopolítico. Es la manera en que estas nuevas formas de generar y mantener el poder se relacionan con la vida, con los sujetos y con las sociedades. Es el lugar en el que las leyes empiezan a no tener mucha relevancia política y en las que el poder del Estado y de las fuerzas militares está por encima, no solo de la jurisprudencia, sino también, y sobre todo, de las poblaciones, de las comunidades oprimidas y de cualquier forma de resistencia.

El estado de excepción, en realidad, se justifica y se relaciona con el concepto de necesidad. Su legitimidad se explica a través del *status necessitatis*, redactado en el *Decretum* de Graziano: la necesidad aquí actúa como justificación de una transgresión puntual e inmediata. El problema es que es evidente que en nuestra historia contemporánea, el estado de excepción, esta contemporánea forma de entender y aplicar el *status necessitatis* entendido como dispositivo momentáneo de gobierno, se ha convertido en una institución duradera también en tiempos de paz. Las luchas contra el terrorismo y por la seguridad ciudadana occidental pueden ser una demostración evidente de todo eso.

Relacionándose con el concepto de *status necessitatis* y al concepto de biopolítica de Foucault, Mbembe a través de las teorizaciones expuestas en *Necropolítica*

(2011), considera que la expresión de soberanía reside básicamente en «el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer vivir o dejar morir constituye, por tanto, los límites de la soberanía» (Mbembe, 20). El autor llega a definir la soberanía como el derecho de matar. Para usar su soberanía, el poder —que para Mbembe no se localiza solo en el papel del Estado— no hace otra cosa que entremezclar el concepto de estado de excepción, de urgencia, con «una idea ficcionalizada del enemigo» (Mbembe, 22). Trabaja también para construir y producir este tipo de realidad de emergencia. Esta situación de emergencia permanente es un constructo socio-político a través del cual la soberanía y el derecho a dejar vivir o deber morir se justifica constantemente, ganando legitimidad ciudadana y una necesidad persistente de seguridad.

Tal como afirma Castells:

El poder se ejerce mediante la coacción (o la posibilidad de ejercerla) y/o mediante la construcción de significado partiendo de los discursos a través de los cuales los actores sociales guían sus acciones. Las relaciones de poder están enmarcadas por la dominación, que es el poder que reside en las instituciones de la sociedad. La capacidad relacional del poder está condicionada, pero no determinada, por la capacidad estructural de dominación. (Castells, 13)

Entender el poder en términos biopolíticos y en términos de dominación nos permite investigar sobre las herramientas empleadas por los estados-nación a la hora de mantener su estabilidad y legitimidad política en un contexto socio-político global en el que los Estados han perdido su carácter hegemónico a la hora de mantenerse como agentes soberanos. Desde que el mundo se ha «globalizado», han cambiado las formas de entender los conceptos básicos de la sociedad moderna y han cambiado las dimensiones en las que el poder opera.

Hay que subrayar el hecho de que hoy en día, la vida y el cuerpo ya no son regulados únicamente a través de su paso por las instituciones disciplinarias sino a través de un conjunto de tecnologías digitales y de transmisión de información. Los cambios producidos tanto

por los nuevos equilibrios transnacionales entre diferentes agentes políticos como por el desarrollo tecnológico hacen que vivamos en la que Castells define como *sociedad red* (44). Desde el punto de vista del autor la sociedad red surge ante el nuevo paradigma social de la revolución tecnológica basada en la información. Esta nueva conformación socio-política está formada por configuraciones concretas de redes globales, nacionales y locales en un espacio multidimensional de interacción social. La sociedad red global es una sociedad dinámica, fluctuante, en la que los equilibrios de poder, Estados y fuerzas locales, políticas y estrategias económicas se modifican y se pueden modificar constantemente. En la sociedad red la realidad se estructura a través de redes de información sin restricciones de tiempo, de espacio o de volumen. Evidentemente, este cambio es posible gracias al fenómeno de la globalización.

Examinar la contemporaneidad desde el concepto de sociedad red nos permite enmarcar el estudio de las relaciones de poder y resistencia como producto de la interconexión entre varios «nodos». Los nodos pueden tener mayor o menor relevancia para el conjunto de la red, de modo que los más importantes se denominan «centros». Las redes se reconfiguran constantemente según la necesidad de cada nodo, habrá algunos innecesarios y otros fundamentales. En la vida social las redes son estructuras comunicativas. Según Castells:

Una sociedad red es aquella cuya estructura social está compuesta de redes activadas por tecnologías digitales de la comunicación [...]. Las redes digitales son globales por su capacidad para autorreconfigurarse de acuerdo con las instrucciones de los programadores, trascendiendo los límites territoriales e institucionales a través de redes de ordenadores comunicadas entre sí. Por tanto, una estructura social cuya infraestructura se base en redes digitales tiene las posibilidades de ser global. [...] La sociedad red es pues global (Castells, 85).

*De facto*, el desarrollo tecnológico e Internet han permitido la realización de nuevas formas de socialización; han cambiado nuestra manera de acceder y divulgar información, sentidos y saberes. Por Internet se puede comunicar, se pueden compartir textos, sonidos, ví-



deos y cualquier otro artefacto que se pueda digitalizar. Nuestro estudio carecería de rigor científico si no se centrara en analizar la relación entre las estructuras de poder y estas tecnologías.

Nos comunicamos de forma inmediata, vivimos en una época en la cual cualquiera que tenga un móvil, una cámara o un aparato digital puede registrar contenidos capaces de difundirse rápidamente a través de la web. Eso, evidentemente, cambia nuestra cotidianidad, otorgando a la inmediatez un papel fundamental a la hora de difundir informaciones, saberes, sentidos, contenidos e historias personales y colectivas. Por esta razón, consideramos que llevar a cabo una reflexión sobre este medio y sobre sus contenidos nos permite observar sus potencialidades a la hora de participar en la construcción de nuevos discursos y de nuevas realidades.

Desde nuestro punto de vista, la relación entre el fenómeno de la globalización y el fenómeno de Internet ha generado un fuerte cambio en la relación entre medios de comunicación y producción de sentidos y discursos, reestructurando la entera cadena de relaciones entre sujetos y los diferentes agentes políticos. Problematizar este aspecto significa observar con mejor exactitud las realidades que nos rodean y los sistemas de construcción de discursos en el contexto occidental capitalista. Más concretamente, nuestro interés, que nunca deja de lado la propuesta impulsada por los movimientos sociales de la globalización desde abajo, está dirigido a examinar Internet desde su potencialidad transformadora.

En Occidente, la difusión y el consumo de contenidos audiovisuales por Internet está al alcance de cada vez más personas y modifica nuestra experiencia como realizadoras y espectadoras de tales contenidos. Más concretamente, el carácter más o menos abierto de Internet ha permitido la realización y difusión de contenidos audiovisuales *amateur* y militantes. Entendido desde esta perspectiva, se hace fundamental reflexionar sobre la necesidad política de aprovechar estos territorios para desarrollar nuevas formas de entender, representar e interpretar las distintas realidades que nos rodean. Por esta razón, consideramos observar en qué medida

la relación entre sociedad red, globalización desde abajo y desarrollo tecnológico ha permitido la realización y difusión de películas militantes en Internet; hecho que, además, nos obliga a reflexionar sobre el uso de los contenidos audiovisuales como herramientas de intervención política y transformación social.

El presente artículo presta especial atención a las implicaciones políticas de Internet considerándolo como un medio capaz de influir en los equilibrios políticos a escala transnacional y generar nuevos y diferentes discursos y realidades.

Más concretamente, nuestro interés se dirige hacia el estudio de la relación entre globalización, Internet y producción de discursos a través de los textos audiovisuales en un contexto histórico, social y político determinado, esto es, la contra-cumbre del G8 de Génova del año 2001. Desde nuestro punto de vista, los acontecimientos del G8 de Génova nos ofrecen elementos de especial interés para abordar la relación entre políticas de resistencia y políticas represivas a principio del siglo XXI. Este momento histórico puede ser representativo a la hora de observar cómo se articulan y representan las relaciones de poder en el mundo globalizado de Occidente.

Hay que remarcar que la protesta de la contra-cumbre del G8 de Génova tiene unos antecedentes históricos concretos. Desde 1994 el movimiento en contra de la globalización capitalista que se manifestó en Génova generó agendas comunes, encuentros, debates, manifestaciones y protestas en todo el mundo: en 1994 en Chiapas con el surgimiento del movimiento zapatista y en Madrid con motivo del 50 aniversario del Fondo Monetario Internacional; en 1999 en Seattle, Bangkok y Washington; en 2000 en Praga, con la finalidad de impedir la reunión conjunta del Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. En este contexto, las políticas represivas fueron bastante violentas: tanto en 1999 en Seattle como en Praga, Nápoles, Génova, Goteburgo, Barcelona y Salzburgo. Más de diez años de luchas locales y globales nos demuestran que tanto el proyecto desde la base como las políticas represivas de los Estados se desarrollaron de forma global.

En este momento histórico particular, en un contexto político de represión policial y militar, tuvo lugar el *summit* de G8 de Génova de 2001. Durante los días 19, 20, 21 y 22 de julio de 2001 se desarrolló en Génova el G8; se reunieron los representantes de los ocho países más industrializados del mundo cuyo peso político, económico y militar es muy relevante a escala global. Desde Seattle, la crítica a las cumbres del G8 o de la OMC, del Banco Mundial o de la OTAN, se fue haciendo más fuerte políticamente y más violenta en las manifestaciones. Es por ello que la decisión de realizar la cumbre del G8 en Génova suscitó polémica ya meses antes del encuentro, porque dicha ciudad no se consideraba adecuada para garantizar la gestión del orden público.

Varios días antes del encuentro entre los representantes de los países más industrializados del mundo, los medios de comunicación italianos (radio, televisión y prensa) difundieron una noticia según la cual el desarrollo de actos violentos durante las manifestaciones contra la cumbre del G8 era casi inevitable. Las autoridades aconsejaron a los y las habitantes de Génova alejarse de la ciudad, y a la gente que decidió quedarse se les pedía un documento de identidad que certificara la zona en la que vivía; si el documento no lo certificaba, los y las habitantes de Génova no podían circular libremente dentro de la ciudad. Mientras tanto, los medios de comunicación daban gran cobertura a las medidas de seguridad adoptadas, creando así un clima de tensión e incertidumbre muy alto en la población.

La ciudad fue dividida en tres zonas, según la modalidad de acceso: a) *Zona Rossa* (Zona Roja), se definió así al perímetro que rodeaba el lugar en el que se realizó la cumbre del G8, era una zona absolutamente reservada a la que solo podían acceder los residentes a través de un número limitado de *check points*; b) *Zona Gialla* (Zona Amarilla), una amplia zona en torno a la Zona Roja, cuyo acceso estaba limitado a los y las habitantes de Génova; c) por último, el resto de la ciudad (Zona Verde), a la que se podía acceder libremente. En realidad, el acceso a toda la ciudad se hizo muy complicado dado que se cerraron la estación de tren, el puerto y el aeropuerto, donde se colocaron baterías de misiles tierra-aire. Los

comercios cerraron, los hoteles no daban alojamiento a quienes vinieran de fuera, las alcantarillas se sellaron, los contenedores se eliminaron y se prefiguraron escenarios apocalípticos de guerra química. Incluso llegó a plantearse la posible presencia de globos llenos de sangre infectada.

En este clima de tensión y militarización de la ciudad se hizo posible el alto nivel de violencia de la policía y de las fuerzas militares contra los y las manifestantes. La posibilidad de que las personas que participaron en la contra-cumbre creasen situaciones de peligro justificó posibles acciones de represión militar: el G8 de Génova acabó cuatro días después con doscientos personas presas, miles de personas heridas y un manifestante asesinado, Carlo Giuliani.

Desde nuestro punto de vista, lo que 'Génova' representa fue un antes y un después de la legitimización institucional y ciudadana sobre la gestión de la vida en una época política en la que el concepto de globalización iba a ser fundamental a la hora de entender la cotidianidad de todos los sujetos políticos. Es por eso que la contra-cumbre del G8 de Génova se manifiesta como un evento simbólico a la hora de leer las políticas represivas y resistentes. El caso de Génova no es importante solo para explicar y contextualizar las nuevas medidas antiterroristas desarrolladas poco después del ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, sino también para ver cómo en Europa empieza a desarrollarse la llamada «tolerancia cero» por parte de las fuerzas del orden y de las instituciones estatales durante eventos entendidos como peligrosos para el desarrollo de las políticas económicas mundiales.

Se podría entender o pensar en el G8 de Génova como hecho excepcional. Desde nuestro punto de vista, habría que afirmar, más bien, que hace referencia a una manera de desarrollar el poder a través de una adaptación del control social. Consideramos que prácticas de control y estrategias de miedo fueron los dispositivos básicos a través de los cuales actuó el Estado italiano durante la contra-cumbre del G8 para, por un lado, generar la legitimidad ciudadana necesaria para utilizar la herramienta de la violencia policial y militar, y por otro,

para paralizar y castigar todo un movimiento social a escala global. En esta circunstancia, vemos los excesos de la soberanía, hasta dónde puede llegar su poder y su legitimidad.

Los movimientos sociales contestaron de múltiples formas a las políticas represivas desarrolladas durante la contra-cumbre del G8 de Génova: manifestaciones, piquetes, concentraciones, charlas, denuncias legales, proyecciones en espacios sociales, realización de documentales, difusión de películas militantes por Internet, entrevistas en varios medios de comunicación, etc.

Con respeto a las diferentes formas y prácticas de resistencia desarrolladas en relación con la contra-cumbre del G8 en Génova, consideramos de suma importancia estudiar los alcances y las características de los textos audiovisuales realizados en relación con los acontecimientos del G8 de Génova ya que vemos en esos la posibilidad de generar nuevos discursos, nuevas memorias colectivas y, por ende, la posibilidad de participar en la configuración de la estructuración de las relaciones de poder y resistencia en el contexto contemporáneo occidental.

En relación con el G8 de Génova, hasta hoy en día se han realizado veintiséis películas militantes, todas fácilmente accesibles a través de Internet. Los filmes corresponden a la necesidad de compartir informaciones diferentes de las desarrolladas por los medios de comunicación de masas institucionales, generar nuevos sentidos y discursos respecto a las políticas del movimiento social y difundir otra memoria colectiva visibilizando y denunciando las políticas violentas llevadas a cabo por el Estado italiano. Las películas representan, por un lado, las violencias desarrolladas por las fuerzas del orden hacia las personas manifestantes durante la contra-cumbre del G8 de Génova, y por el otro, los cuatro días de manifestación y de reivindicación política.

Es importante subrayar que desde nuestro punto de vista, lo que se representa en un texto documental no es una reproducción fidedigna de la realidad, sino que es una construcción discursiva de un sentido que se postula fidedigno a un determinado aspecto de la realidad (Zumalde y Zunzunegui, 2014). Consideramos

fundamental negar al texto documental su carácter de representación fidedigna de la realidad, esto nos ofrece la posibilidad de analizarlo e interpretarlo teniendo en cuenta lo que más nos parece relevante, esto es, cómo se construyen y ficcionalizan los discursos.

De los veintiséis filmes realizados hasta la actualidad sobre los acontecimientos del G8 de Génova, hemos elegido analizar dos películas teniendo en cuenta: (1) la distribución a través de plataformas mediática; (2) el elevado número de usuarios/as y espectadores/as que han tenido acceso a las películas y que han podido visionarlas y (3) la relevancia y visibilización que estas han recibido en los ámbitos de los movimientos sociales (proyecciones en asociaciones, círculos, centros sociales, salas cinematográficas independientes, etc.). Las películas analizadas en el presente artículo son: *Bella Ciao* (Giusti y Torelli, 2001) y *Black Block* (Bachs Schmidt, 2011).

El documental *Black Block*, realizado en 2011 por Carlo Bachs Schmidt, producido por Fandango y retransmitido el mismo año por Rai Tre, el tercer canal televisivo estatal de Italia, se centra, a lo largo de sus setenta y seis minutos, en los acontecimientos acaecidos durante la contra-cumbre del G8 de Génova.

En los días 19, 20, 21 y 22 de julio de 2001, cuatrocientas organizaciones italianas y trescientas internacionales, más la gente que fue a manifestarse de forma autónoma y a título individual, se reunieron para protestar contra el *summit* del G8. Quien organizó y coordinó los diferentes movimientos fue el llamado *Genoa Social Forum*. Las escuelas Diaz y Pertini y el estadio Carlini se convirtieron en los principales puntos de referencia para las personas activistas. El primer día de manifestaciones, cincuenta mil personas desfilaron al lado de la gente migrante. Mientras tanto, en el estadio Carlini, el bloque de las/los *Disobbedienti* se construyó sus escudos de plexiglás y abrigos de gomaespuma para asaltar simbólicamente la Zona Roja. La otra parte del movimiento decidió seguir desfilando por las calles de Génova. A la mañana siguiente entraría en acción el llamado Bloque Negro, que pasaría a la historia como *Black Block*. La estrategia política de este bloque consistió en atacar los

símbolos más evidentes del capitalismo, como bancos, multinacionales, coches de lujo como BMW, etc.

El segundo día de manifestaciones, las cargas de las fuerzas del orden se hicieron más violentas. En la plaza Alimonda, un Land Rover Defender con tres *carabinieri* dentro quedó bloqueado por un contenedor de basura y aquí, el joven manifestante Carlo Giuliani fue disparado y asesinado por el *carabiniere* Marco Placania. El día siguiente la gente volvió a manifestarse. Una vez más, el ataque policial fue violento, se utilizaron gases lacrimógenos tóxicos y urticantes. Al final del día el balance era ya de unos/as cientos de heridos/as y una docena de presos/as. Muchas de las quinientas personas presas en esos días denunciaron la violencia física y psicológica de la policía en la comisaría de Bolzaneto, constituida como cárcel especial para esta ocasión concreta. La misma noche, cuando ya el último día de manifestación había terminado, la policía asaltó la escuela Diaz, lugar en el que permanecía muchísima gente del extranjero, sobre todo europea. Noventa y tres personas, entre manifestantes y periodistas, fueron sorprendidas en mitad de la noche y agredidas. Decenas de personas salieron en camillas, sesenta fueron llevadas al hospital, tres con pronóstico reservado, las imágenes mostrarían paredes y suelos casi completamente cubiertos de sangre. Todas estas personas fueron encarceladas, algunas fueron soltadas aquella misma noche, otras, días después. En la escuela, la policía encontró algunas barras de metal, pertenecientes a las obras que se estaba llevando a cabo en el edificio, y dos cócteles *molotov* que, según se supo después gracias a las investigaciones judiciales, fueron llevados a la escuela por los mismos policías con el objetivo de crear pruebas falsas.

En la película *Black Block* se estructura el relato a través de las entrevistas a seis personas, cuatro hombres y dos mujeres, se enuncia la historia de quienes vivieron en primera persona la violencia de la incursión policial en la escuela Diaz y las torturas en la comisaría/cárcel de Bolzaneto y Voghera. En la narración coral de los y las entrevistadas, tiene gran protagonismo la historia del personaje principal, Muli, un chico alemán de 31 años en el momento en el que se realizó la entrevista que par-

ticipó en las manifestaciones de la contra-cumbre del G8 y que sufrió las agresiones policiales en la escuela Diaz.

La entrevista se concibe como una herramienta útil a fin de generar una coherencia discursiva que define el efecto de realidad y verdad (Nichols, 1997). Podemos afirmar que la herramienta de la entrevista en *Black Block* confiere al filme este carácter de credibilidad y consigue instaurar un *pacto de verdad* con el público; la palabra hablada de las seis personas entrevistadas en la película constituye el instrumento útil para la identificación espectral y cumple con el placer escopofílico y de conocimiento por parte de la persona espectadora.

La película está rodada en tres lugares: en la ciudad de Berlín (ciudad donde empieza y acaba la entrevista al personaje principal, Muli), en la ciudad de Génova y en la escuela, escenografía en la que se desarrollan las entrevistas. Se representan estos tres lugares a través no solo de las imágenes grabadas por las personas que han realizado el documental, sino también a través de la recuperación de los vídeos *amateur*. La representación de la ciudad de Génova durante la manifestación se mezcla con la representación de la misma ciudad después del G8, mostrando así dos caras de la misma ciudad, mostrando la *Génova normal*, la que hace referencia a la cotidianidad, y la *otra Génova*, la que hace referencia al momento histórico concreto, a lo extraño y a lo diferente, al caos de los días del G8.

Este puede considerarse como un primer elemento que define las tecnologías biopolíticas puestas en acción durante la contra-cumbre del G8 de Génova: el documental muestra los comercios cerrados, las calles y confines vigilados y militarizados, las rejas que dividen la Zona Roja de la Zona Verde. El documental define la ciudad como lugar de conflicto, como zona de guerra. La isotopía entre el antes y el después de la Génova de la contra-cumbre, se desarrolla a través del montaje alternado que restituye al público no solo el conflicto, sino también aquella condición de estado de excepción permanente, de virtualización terrorífica de la ciudad a través de las violencias infligidas a las personas que se manifestaron en aquellos días. El lugar en el que se de-



sarrolla la acción es un espacio militarizado en el que se manifiesta claramente quién está allí para ser protegido (los representantes de los ocho países más potentes) y quién está para ser vigilado/a, agredido/a y castigado/a.

*Black Block* empieza con la representación de un video *amateur* que nos presenta la *otra Génova*, la del G8, y con un plano de conjunto en picado de la multitud de gente que invade las calles de la ciudad, mientras se escucha la voz del jefe de la policía durante la cumbre del G8, Gianni De Gennaro, que explica las motivaciones del asalto a la escuela Diaz. En *voice off*, mientras las imágenes reproducen un rodaje aéreo tomado en directo de la manifestación, se escucha la grabación de la voz de Gennaro que dice que:

Ha sido posible identificar a un grupo de quinientos italianos y dos mil extranjeros. Ellos [las personas que formaban parte del *Black Block*] suelen moverse de forma anónima, no siempre tienen una sede, no se encuentran habitualmente, pero se reúnen en todas partes del mundo, sobre todo en ocasiones de eventos significativos, con un conocimiento perfecto del territorio y de las técnicas de agresión.<sup>1</sup>

El documental relata cómo la policía italiana encuentra, identifica, nombra y estudia al «enemigo». Un enemigo que se identifica con el extranjero (y aquí uso solo el masculino deliberadamente), y con el extraño: de hecho, la persona perteneciente al *Black Block* no solo es terrorista (o sea, extraña) sino también extranjera (tal como nos informa la película, dos mil personas del Bloque Negro se identificaron como extranjeras, mientras que solo quinientos con personas de nacionalidad italiana). Se establece una relación con las teorías propuestas por Mbembe (2011) a la hora de definir, en la necesidad de la construcción de la idea de un enemigo ficticio y ficcionalizado, una de las tecnologías empleadas por la necropolítica a la hora de generar políticas violentas. Dentro del análisis del documental, este enemigo, de

momento, se puede identificar con el sujeto participante del Bloque Negro.

En *Black Block*, el desarrollo de la función punitiva del poder se manifiesta a través del castigo sobre los cuerpos de las personas manifestantes. Ese control se manifiesta por medio de las tácticas y estrategias militares, los golpes físicos y psicológicos, la inmovilización, la *terrorización*.

Consideramos que, desde nuestra perspectiva, las tecnologías biopolíticas se reproducen y representan a través de los siguientes aparatos técnico-discursivos: la visibilización de la segregación del espacio urbano y su división en *Zona Verde, Amarilla y Roja*; de la creación ficcionalizada del enemigo identificado en el/la *black block*; del miedo y del sentimiento de inseguridad de la ciudadanía; de la percepción de una situación de emergencia y de peligro por los y las habitantes de Génova; de la representación a través de los seis testimonios y de las imágenes *amateur* de la tensión, del miedo a morir, de los aparatos de guerra como gas lacrimógeno, camionetas, pistolas y uniformes de las fuerzas del orden, de los cuerpos ensangrentados (Fotograma 1), golpeados (Fotograma 2), heridos, violados, abusados y asesinados, la violencia de las fuerzas del orden (Fotograma 3), las intimidaciones físicas y psicológicas, la cárcel, las crisis de pánico, etc.

Todos estos elementos llegan a representar con claridad unas prácticas políticas muy afines a una situación

Fotograma 1



<sup>1</sup> Traducción del italiano: «Essi sono soliti spostarsi in forma anonima, non sempre hanno una sede, non si incontrano abitualmente, ma si raccolgono da tutto il mondo soprattutto in occasione di eventi significativi con una conoscenza perfetta oltre che del territorio anche delle tecniche di aggressione».



Fotograma 2 (arriba), fotograma 3 (abajo)

política de estado de excepción, mezclado con tecnologías del miedo. A través del análisis de este texto fílmico, es posible afirmar que la violencia gubernamental realizada durante el G8 de Génova entra en el estado de excepción y de derecho como elemento fijo que decreta el poder de la soberanía sobre la vida y sobre la muerte de los sujetos: el poder sobre la vida avalaría así el poder de dar la muerte. La película *Black Block* representa nuevas formas de control y de dominación de los sujetos y de las comunidades que se pueden identificar con los aparatos necropolíticos a través de la instauración de un estado de excepción y de una idea ficcionalizada del enemigo. Durante el G8 de Génova, este estado de excepción y de emergencia llegó a identificarse con la injustificada sensación de amenaza causada por las manifestaciones

desde abajo, y con la idea ficcionalizada y la identificación de los/las manifestantes como el enemigo, además de la segregación espacial en diferentes zonas.

La representación de las estructuras necropolíticas puestas en acto durante la contra-cumbre del G8 de Génova se hace visible también en el documental *Bella Ciao*. El filme de 2001 de Marco Giusti, Sal Mineo y Roberto Torelli, tiene una duración de 116 minutos y fue realizado, distribuido y difundido por medios de comunicación independientes como las plataformas Indymedia y Vimeo. Su relato se basa en la representación de las manifestaciones y en las violencias realizadas durante la contra-cumbre del G8 de Génova. Es importante recordar que durante el G8 de 2001 y en los meses siguientes, los medios de comunicación oficiales difundieron la información según la cual los ataques violentos de los cuerpos militares se produjeron debido al alto nivel de peligrosidad de la gente que participó en las manifestaciones, una peligrosidad que alcanzaba niveles de «terrorismo». El documental *Bella Ciao* reivindica y explica la posición de las personas que se manifestaron, para representarlas de un modo que los medios de comunicación habían ignorado con el objetivo de legitimar la actuación de las fuerzas policiales y de las órdenes del Gobierno de entonces.

En la película aparece la composición de imágenes, de palabras, de testimonios de un ataque brutal, del uso de los instrumentos de la violencia de Estado contra un grupo de manifestantes inermes, de la crueldad como instrumento de intimidación. La violencia ejercida sobre los cuerpos es uno de los elementos más presentes en la película.

El documental empieza con la representación del momento más violento de los días de la contra-cumbre: el asesinato de Carlo Giuliani. El vídeo *amateur* nos muestra que es el 21 de julio y que son las 5.27 de la tarde (Fotograma 4): un plano de conjunto nos muestra una furgoneta de los *carabinieri* y alrededor de ella unos manifestantes, en *voice in* escuchamos la voz del mismo realizador del vídeo que, moviendo la cámara a mano y generando un movimiento violento hacia abajo y un desenfoque repentino de la imagen, grita: «¡Oh



Fotograma 4



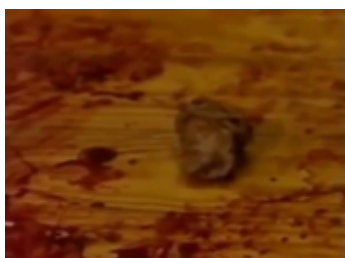
Fotograma 5

Dios mío, joder, hay uno en el suelo! ¡Oh Dios mío, no! ¡Mierda!». La imagen vuelve a enfocar la camioneta y, con un movimiento hacia la derecha y el efecto *zoom*, encuadra un cuerpo inmóvil tirado en el suelo. El cuerpo de Carlo Giuliani aparece sin vida en la pantalla. Así lo denota la típica ‘relajación’ de los cuerpos recién muertos, no hay ninguna tensión muscular, el cuerpo se hace cadáver delante de nuestros ojos.

En el minuto 4, el documental nos muestra la representación de la incursión policial en escuela Diaz. Vemos a un policía de pie y a todas las personas sentadas en el suelo. En plano de conjunto, el cuerpo del policía se muestra en posición frontal y central, mientras que los cuerpos de las personas presentes en la Diaz se muestran sentados y en fila, distribuidos en los extremos derecho e izquierdo tanto de la habitación como del encuadre (Fotograma 5).

A los 5 segundos se muestra la irrupción de los policías que entran en la escuela. A través de las imágenes *amateurs* vemos la actuación policial sobre los cuerpos de la gente, los porrazos y los golpes, las personas arrastradas y cogidas por el pelo, mientras que la banda sonora que reproduce la canción *Bella Ciao* se hace más contundente a través de una subida de volumen. La música cesa repentinamente a fin de introducirnos en el contexto post-asalto a la escuela Diaz. Escuchamos el sonido de las ambulancias y vemos gente en camillas, varias ambulancias, cuerpos heridos, rostros ensangrentados. Las imágenes *amateurs* recogen los primeros testimonios, en uno de ellos reconocemos a un joven, Michael, una de las seis personas entrevistadas en la película *Black Block*. A la representación de los testimonios le siguen las imágenes de las manchas de sangre presentes en la escuela Diaz (Fotogramas de 6 a 9). El texto

Fotograma 6



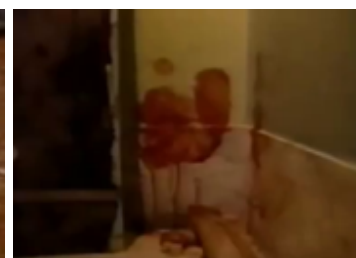
Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9







Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12

nos presenta las violencias de las fuerzas del orden, los cuerpos ensangrentados en las camillas, la sangre dispersa por toda la escuela Diaz, los gritos de las personas manifestantes.

Respeto a la representación de los cuerpos en la película, podemos evidenciar que la mayoría de cuerpos que socialmente se identifican con el género femenino que veremos en este documental aparecerán representados como cuerpos maltratados, agredidos físicamente, que se quejan, que gritan o que organizan técnicamente la manifestación misma. Sobre los cuerpos de mujeres agredidos y en posición de víctima hay varios ejemplos: cuando se representa el momento de la incursión policial a la escuela Diaz, la mayoría de cuerpos de mujeres que vemos son cuerpos agredidos, llenos de sangre y encima de una camilla (Fotograma 10), mientras que todos los otros cuerpos (de periodistas, de los policías, de los políticos, de la gente que rodea a los y

las que salen de la escuela) son varoniles. Durante toda la película vemos mujeres con las caras manchadas de sangre (Fotograma 11), otras pidiendo ayuda (Fotograma 12), otras en total estado de *shock*, otras abrazadas y protegidas por hombres (Fotograma 13), otras en camilla (Fotograma 14), algunas llorando (Fotograma 15): mujeres de todas las edades (Fotogramas 16 y 17).

Hay que tener presente que el mundo proyectado es algo fragmentario y fragmentado. Consideramos preocupante que en la película *Bella Ciao* se representen los cuerpos que se identifican o que identificamos con el género femenino mayoritariamente como cuerpos victimizados, maltratados y agredidos físicamente. Por el contrario, compartimos la reivindicación, la visibilización y la denuncia de las violencias sufridas por las personas manifestantes. Este de hecho se manifiesta como el primer discurso desarrollado por estas películas; la necesidad de generar una nueva memoria colectiva y

Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15





una nueva lectura de los acontecimientos se repite insistentemente a través del uso de vídeos *amateur* y de los testimonios. En el documental se manifiesta la denuncia de unas formas de acción política violentas y a la vez se intenta construir otra historia: conmemorar la memoria de Carlo Giuliani y reasignar a los y las manifestantes lo que con el poder institucional y de los medios de comunicación se les había quitado, el derecho a contar la violencia y los abusos de las fuerzas del orden y la resistencia de aquellos días. Así, el movimiento de la globalización desde abajo se repropia de la palabra, de la mirada y de la significación. Las imágenes *amateurs* de cuerpos agredidos, de gritos, de llantos, de sangre, de palizas, de miedos se convierten en prueba de lo vivenciado. En todo esto, Internet participa como dispositivo de creación de imágenes que a su vez generan y difunden la afirmación y reinterpretación de lo vivido. Es lo vivido lo que se hace testigo a través de la experiencia, del cuerpo. El público de este tipo de texto fílmico no solo recibe información, sino que participa de la creación de un *texto* y de una nueva memoria colectiva. Esta última se manifiesta a través de una implicación política que hace referencia a un nuevo y diferente vínculo con la interpretación fílmica de las realidades.

Concluyendo, podemos afirmar que la contra-cumbre del G8 de Génova de 2001 fue un campo de prueba para la realización de las denominadas ‘políticas de/sobre la muerte’. El estado de excepción permanente y las tecnologías necropolíticas se realizaron a través del control de/sobre los cuerpos, a través de las amenazas, los abusos sexuales, el castigo, la tortura, la violencia psicológica y física, la vigilancia por tierra, mar y aire, la imposibilidad de algunos cuerpos (los de las personas manifestantes) de acceder a algunas zonas de la ciudad, la militarización de la misma, la detención injustificada en las cárceles o comisarias, etc. El estado de excepción, biopolítica y necropolítica representan las tres estructuras de poder fijas y cooperantes utilizadas por el Estado italiano durante el G8 de Génova. Desde nuestro punto de vista, cuando reflexionamos sobre el papel desarrollado por la violencia institucional y por la resistencia de los movimientos socia-



Fotograma 16 (arriba), fotograma 17 (abajo)

les durante el G8 de Génova, estamos investigando sobre las nuevas formas de las relaciones de poder que se están desarrollando en nuestro tiempo y que están definiendo la nueva tipología de sociedad en la que viviremos.

Las prácticas de control y la estrategia del miedo desarrolladas durante la contra-cumbre pueden ser interpretadas como dispositivos a través de los cuales el Estado italiano actuó durante el G8 de Génova, con el intento de generar la legitimidad ciudadana necesaria para poder usar la herramienta de la violencia militar, y para paralizar y castigar en su totalidad a un movimiento social transnacional. En dicha circunstancia, vemos los excesos del poder.

Los testimonios de las personas que estuvieron en Génova en aquellos días narran las tecnologías de la violencia sobre las que teoriza Mbembe (2011): escupitajos, insultos, golpes, patadas, humillaciones, torturas, ejecuciones colectivas simuladas, interrogatorios, prisión, falta de servicios higiénicos y comida en las cárceles, abusos sexuales, constante vigilancia por tierra, mar y aire, gases lacrimógenos y homicidio. Todo esto describe una cierta toxicidad política del uso de la violencia, describe el exceso de la soberanía y su poder sobre la vida y la muerte. De esta forma, se define una nueva semiosis, una nueva relación de significación entre violencia y asesinato.

La necropolítica descrita por Mbembe define el derecho de matar como un concepto construido sobre la relación entre la idea ficticia de un enemigo, el estado de emergencia y el poder. Estos tres elementos, presentes durante la cumbre del G8 de Génova, constituyeron el terreno fértil para el desarrollo de las violencias militares. La condición de la aceptabilidad del homicidio —en términos de Mbembe— y la economía del biopoder y del necropoder, se hacen posibles en situaciones de extremo peligro y son elementos constituyentes del poder estatal.

El carácter híbrido del poder que se mueve entre el control biopolítico sobre la vida y el control necropolítico sobre la muerte se manifiesta principalmente a través de la gestión y la administración de los cuerpos. Es posible afirmar que durante los cuatro días de manifestación el control sobre los cuerpos se haya ejercido a través de diferentes formas: la forma más visible, era, sin duda, la represión física por parte de la policía, pero las formas de control sobre los cuerpos se manifestaron también de otros modos. Por ejemplo, la ausencia de fuentes en las calles, las actividades comerciales cerradas y la ausencia de servicios higiénicos públicos evidencian la idea de castigo sobre los cuerpos de las personas manifestantes. Así, negando las necesidades físicas primarias de las personas, se intentó atacar su presencia.

Tal como hemos considerado en el presente artículo, otra restricción impuesta a los cuerpos de las personas

manifestantes fue la negación del acceso a la llamada Zona Roja. La militarización de la ciudad hizo visibles los límites impuestos a la presencia de los cuerpos. La inalcanzable e inexpugnable Zona Roja es una delimitación espacial inteligente, con el objetivo de identificar, por un lado, quién representa la soberanía, y por el otro, quién representa los movimientos sociales. El espacio político de la manifestación, la Zona Verde, es un lugar que se debe observar y controlar, es un espacio militarizado a través de la vigilancia.

Otra estrategia de la policía y de las fuerzas militares fue aquella del «miedo» ejercido a través del ruido de las porras contra los escudos, de las botas contra el suelo y de la persecución de las personas manifestantes. El cuerpo, en este caso, era el instrumento más grande de represión y de resistencia.

El estado de excepción permanente propuesto por Agamben se refleja en la biopolítica desarrollada durante la contra-cumbre. La aceptabilidad de estas políticas de la muerte se justifica y mantiene gracias al *status necessitatis* y a la legitimidad ciudadana generada por la estrategia del miedo y por la necesidad de seguridad. La condición del miedo guía los sujetos hacia la justificación y aceptación de la violencia, de la muerte y del asesinato como políticas de protección, transformando la ciudad democrática en una ciudad policíaca. Consideramos necesario subrayar el hecho de que necropolítica y biopolítica no son dos perspectivas antitéticas, sino que representan los nuevos dispositivos de gestión del poder de las sociedades disciplinarias analizadas por Foucault (1983). El concepto del autor sobre la presencia de una guerra social sin fin está presente en esta interpretación y explica la visión de la resistencia como acto intrínseco del poder.

Tal como hemos considerado en este artículo, una de las formas de resistencia desarrolladas por el movimiento social de la globalización desde abajo fue la realización y distribución de películas documentales. Sobre los *acontecimientos* — asumimos este término siguiendo las categorías semióticas evidenciadas por Colaizzi (2006)— del G8 de Génova, se han realizado, hasta hoy en día, 26 películas, todas militantes y todas accesibles desde el

primer minuto y disponibles a través de Internet. Todas estas películas, denunciando las políticas violentas realizadas por el Estado y por las fuerzas del orden, parten de la necesidad de compartir informaciones diferentes respecto a las difundidas por los medios de comunicación institucionales, generar nuevos significados y crear otras memorias colectivas diferentes.

Sin embargo, en las películas, el análisis de la representación de las estructuras de poder entra en crisis si las analizamos desde una perspectiva feminista, evidenciando la interpretación fílmica de los eventos y de los sujetos teniendo en cuenta el género. Un elemento importante a subrayar es que en las películas falta por completo la representación de género no binario o trans, además se representa a las mujeres principalmente para visibilizar la violencia sobre los cuerpos. En las películas, las mujeres no parecen ser sujetos peligrosos, no son *Black Blocks*, sino que parecen más sujetos agredidos, victimizados. En los documentales no hay ninguna representación de todos aquellos movimientos feministas que participaron activamente en la contracultura. La fragmentariedad de la representación de lo real se hace evidente aquí, invisibilizando el papel de las mujeres y de los movimientos feministas como subjetividades y colectividades resistentes.

Finalmente, en las películas analizadas, la representación de las tecnologías biopolíticas y la denuncia de las violencias llevadas a cabo por la policía son evidentes. Se presenta así la posibilidad de generar nuevos significados y nuevas memorias colectivas a través del uso de Internet como una herramienta que se manifiesta como agente activo para la creación y el desarrollo de las luchas transnacionales. Centrándonos en el análisis de las películas desde el punto de vista feminista, podemos considerar que la representación de las mujeres se manifiesta sobre todo a través de los cuerpos: cuerpos castigados, cuerpos maltratados, cuerpos abusados, pero también cuerpos resistentes, cuerpos que destacan a través de su presencia evidenciando el propio acto performativo de la revuelta.

Los textos fílmicos, por lo tanto, se insertan en aquella producción de artefactos que permite la resemiotización

de la experiencia, de la memoria y de lo vivido. La película se convierte así en contenido, texto, cuerpo autónomo en movimiento y con una historia propia que contar, siempre en relación dialógica y dialéctica con el público.

## Bibliografía

- Agamben, G. *Stato di eccezione*. Torino: Bollati Boringhieri editore, 2010.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Bauman, Z. *La globalización. Consecuencias humanas*, Mexico D.F.: Fondo de cultura económica Mexico, 1999.
- Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985.
- Braidotti, R. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: Derive Approdi, 2014.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Carmona, R. *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Carrera, P., & Talens, J. *El relato documental*. Madrid: Cátedra, 2018.
- Casetti, F., & Gromegna, A. G. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Castells, M. *La sociedad red: una visión global*, Madrid: Alianza, 2006.
- *Comunicación y Poder*, Madrid: Alianza, 2009.
- *Redes de indignación y esperanza*, Madrid: Alianza, 2012.
- Colaizzi, G. *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Episteme, 1995.
- (2001). «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora*, 7, 2001, pp. v-xiii
- *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2006.
- *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Codeluppi, V. *La vetrinizzazione sociale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

- Engels, F., & Marx, K. *Manifiesto comunista* (Vol. 115). Madrid: Akal, 2004.
- Foucault, M. *No al sexo rey. Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza, 1981.
- Foucault, M. *Vigilar y Castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1983.
- Formenti, C. *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, Milano: Raffaello Cortina Editore, 2008.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*, Madrid: Melusina.
- Mulvey, L. *Placer visual y cine narrativo, Eutopías. Working Papers*, Valencia: Episteme, 1988.
- *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema*, in *Feminist Film Theory*, Su Thoruham, NY: New York University Press, 1989, pp. 31–40.
- *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books, 2009.
- Nichols, B. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Zumalde, I. & Zunzunegui, S. *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*, Madrid: Cátedra, 2019.



# *El mago de los sueños* (1966), de Francisco Macián: Originalidad y contaminación de Andersen en la animación española

Angélica García Manso

Recibido: 30.11.2020 — Aceptado: 15.12.2020

## Titre / Title/ Titolo

*The Wizard of Dreams* (1966), de Francisco Macián: Originalité et contamination d'Andersen dans l'animation espagnole.

*The Wizard of Dreams* (1966), by Francisco Macián: Originality and contamination of Andersen in Spanish animation.

*The Wizard of Dreams* (1966), di Francisco Macián: Originalità e contaminazione di Andersen nell'animazione spagnola.

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El filme de animación español *El mago de los sueños* (1966), dirigido por Francisco Macián, procede del relato *Ole Pegaños*, de Hans Christian Andersen. A lo largo de siete historias, en la película se entremezclan otros relatos del escritor danés, la tradición de los cuentos infantiles europeos y de elaboración propia, además de la influencia del cine de animación mundial. El resultado es, al tiempo, original y deudor de la impronta de Andersen. En nuestro estudio se analiza cada uno de los relatos, pequeñas joyas de la animación española protagonizados por cada uno de los monigotes de la televisiva familia Telerín y los procesos de abismación y metanoia presentes en el filme.

Le film d'animation espagnol *El mago de los sueños* (1966), réalisé par Francisco Macián, est tiré de l'histoire *Ole Lukoie*, de Hans Christian Andersen. Tout au long des sept histoires, le film mélange d'autres textes de l'écrivain danois, la tradition des contes pour enfants européens et leur propre élaboration par Macián, ainsi que l'influence du cinéma d'animation mondial.

Le résultat est, à la fois, original et débiteur de l'empreinte d'Andersen. Dans notre studio, nous analysons chacune des nouvelles, petits bijoux de l'animation espagnole mettant en scène chacune des marionnettes de la famille TV Telerín, ainsi que les processus d'abyssement et de métanoia présents dans le film.

The Spanish animated film *The Wizard of Dreams* (1966), directed by Francisco Macián, is based on the story *Ole Lukoie*, by Hans Christian Andersen. Throughout seven stories, the film blends other texts of the Danish writer, the tradition of European children's stories and Macián's own, as well as the influence of world animated cinema. The result is an original work and, at the same time, a work which reveals Andersen's imprint. In the article we analyse each of the short stories, little jewels of Spanish animation, which show the puppets of the TV Telerín family, together with the processes of *mise en abyme* and metanoia present in the film.

Il film d'animazione spagnolo *El mago de los sueños* (1966), diretto da Francisco Macián, è tratto dal racconto *Ole Lukoie*, di Hans Christian Andersen. In sette storie, il film fonde altri testi dello scrittore danese, la tradizione dei racconti europei per bambini e testi dello stesso Macián, nonché l'influenza del cinema d'animazione mondiale. Il risultato è, allo stesso tempo, originale e debitore dell'impronta di Andersen. Nel nostro studio analizziamo i sette racconti, piccoli gioielli dell'animazione spagnola che hanno come protagonisti i pupazzi della famiglia Telerín, e i processi di *mise en abyme* e metanoia presenti nel film.

## Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Andersen, película de animación, adaptación literatura-cine, Macián, cine español.



Andersen, film d'animation, adaptation littérature-cinéma, Macián, cinéma espagnol.



Andersen, animation film, literature-cinema adaptation, Macián, Spanish cinema.



Andersen, film d'animazione, adattamento letteratura-cinema, Macián, cinema spagnolo.



## Introducción: Andersen en la Historia de la animación cinematográfica

La obra de Hans Christian Andersen y el Séptimo Arte van de la mano desde producciones pioneras como *La cerillera* (*The Little Match Seller*), dirigida en Inglaterra por James Williamson en el año 1902, y, en lo que a la animación propiamente dicha se refiere, a través de singulares cortometrajes como los llevados a cabo por Lotte Reiniger en 1921 (*Der fliegende Koffer*) y 1927 (*The Chinese Nightingale*) y por Wladyslaw Starewicz en 1928 (*La petite parade*); o, ya en la estela del primer Disney, en las versiones de *El patito feo* que aparecen en *The Ugly Duckling* (1931), de W. Jackson, y de *El soldadito de plomo* según la propuesta de Ub Iwerks en *The Brave Tin Soldier* (1934) (Zipes, 2011).

De forma llamativa, aunque es Disney quien abre la puerta a los largometrajes de animación con *Blanca-nieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Swarfts*, 1937, de D. Hand, W. Cottrell, Larry Morey, P. Pearce y B. Sharpsteen), a partir del relato de los Hermanos Grimm, los relatos de Andersen van a ser recreados sobre todo en producciones al margen de Hollywood, realizadas más concretamente con posterioridad a la II Guerra Mundial y procedentes de cinematografías de

la Europa del Este —y es que no será hasta el año 1989 cuando la factoría Disney ofrezca en forma de largometraje el nombre y la iconografía infantiles por excelencia de un personaje de Andersen tan connotado como es el del relato *La sirenita*, en el filme homónimo (*The Little Mermaid*) dirigido por Ron Clements y John Musker (Solana, 2005)—.

En relación con la producción no hollywoodiense, al igual que sucedía con los cortometrajes de época muda de Reiniger y Starewicz, ésta se inscribe en filmes de enorme interés estético, caso de la película checoslovaca *El ruiseñor del emperador* (*Cisaruv Slavik*, 1949), de Jirí Trnka y Milos Makovec (realizada con marionetas y mediante la técnica de *stop-motion*), o de la soviética *La reina de las nieves* (*Snezhnaya koroleva*, 1957), de Lev Atamanov, con un tono en ocasiones impresionista. Ya en la década de los años sesenta el cine de animación japonés con *El maravilloso mundo del pequeño Andersen* (*Andersen monogatari*, 1968), de Kimio Yabuki, traslada el universo de Andersen al anime nipón, en el que aún hoy ofrece obras maestras de la animación como *Ponyo en el acantilado* (*Gake no ue no Ponyo*, 2008), de Hayao Miyazaki, y en el que aparece intertextualizada una *sui generis* lectura de *La sirenita*.

En lo que se refiere a España (Rotellar, 1981; Manzanera, 1992; Yébenes, 2002), la producción de filmes, aunque escasa, es relevante desde *Garbancito de la Mancha*, película del año 1945 dirigida por Arturo Moreno que se cuenta entre los largometrajes pioneros en Europa en lo que a la animación en color se refiere. El relato, inspirado en un cuento previo de Julián Pelmartín ilustrado por el que será luego responsable de la película, se caracteriza por la hibridación de fuentes: fundamentalmente, Don Quijote, Patufet y Pulgarcito; es decir, el referente del caballero andante, la figura del niño travieso de la tradición de la historieta catalana y, finalmente, el personaje de inspiración tradicional que edita Perrault y que protagoniza diversos cuentos recopilados y adaptados por los hermanos Grimm<sup>1</sup>. Lo mis-

<sup>1</sup> Es más, Andersen se inspira en los textos de Perrault y los hermanos Grimm para recrear el *alter ego* femenino del niño minúsculo en la figura de Pulgarcita/Almendrita que protagoniza el relato *Tommelise*, de forma que Andersen, aunque de manera marginal, se hace presente en el filme de Moreno.

mo cabría decir de *Alegres Vacaciones*, filme del año 1948 dirigido por José María Blay, Guido Leoni y el mismo Arturo Moreno; se trata de una película que, de acuerdo con la terminología actual, constituiría un *spin off* de *Garbancito*, protagonizado tanto por los dibujos como por los dibujantes. Por otra parte, el carácter eminentemente coral de sendas producciones se convierte en modelo del filme *El mago de los sueños*, objeto de análisis en el presente estudio.

La *sui generis* adaptación de cuentos clásicos (inspirados en Perrault y los hermanos Grimm) se mantiene en el largometraje *Érase una vez...* (1950), versión de la Cenicienta dirigida por Alejandro Cirici-Pellicer. De igual forma, el carácter de musical de inspiración disneyana que también se descubrirá en el trasfondo de *El mago de los sueños* predomina en el tratamiento de *Los sueños de Tay-Pi* (1952), filme dirigido por Franz Winterstein y José María Blay.

No obstante, aunque de manera en verdad meramente anecdótica, como puede reflejar su título, en el cortometraje *Civilón y la sirena* (1942), de José Escobar —protagonizado por un toro—, la inspiración de Andersen en la animación española se había iniciado con anterioridad a Francisco Macián e incluso al filme *Garbancito de la Mancha*. Así, en 1941 Francisco Tur con *El viejo don Sueño* deviene en antecedente de *El mago de los sueños* en un cortometraje destinado a acompañar las proyecciones de cine en los momentos que preceden a la irrupción de la televisión (Seguí, 2000). El medio televisivo se convertirá desde mediados de los años 50 en España en vehículo de la animación en varios frentes: como relleno de programación, como cortinillas entre espacios y como vehículo para publicidad. Se trata de un aspecto importante por cuanto los protagonistas de largometraje de Francisco Macián proceden de la televisión, más en concreto de la cortinilla que separa en su época la programación infantil y la adulta, de acuerdo, eso sí, con los parámetros horarios, escolares y de censura del momento.

Tal es el contexto en el que emerge la figura de Francisco Macián (Barcelona, 1929-1976), quien se forja como historietista en revistas como *Pulgarcito*, una pu-

blicación semanal clásica, además de en otras de vida más efímera como *Lupita*, en la que publica *Historias del bosque*, o *Topolino*, para la que dibuja la historia del *Enanito vagabundo* en 1954 —por citar algunas cabeceras que se pueden concebir como antecedentes de capítulos de *El mago de los sueños*—, y pasa a dedicarse desde 1955 a la animación publicitaria (Rotellar, 1981, p. 52) para televisión en la empresa que funda con el nombre de Estudios Macián (Artigas, 2005). Macián había entrado en contacto con el mundo de los dibujos animados en la productora Balet y Blay, cuando ésta diseñaba el que sería su último proyecto fílmico, *Los sueños de Tay-Pi* antes mencionada. Preocupado por la técnica, llega a patentar en 1968, con posterioridad al filme objeto de análisis, un sistema de animación a partir de negativos de imágenes reales, que denominó *M-Tecnofantasy*, algunos de cuyos hallazgos visuales parecen hundir sus raíces formales en escenas de *El mago de los sueños*, como la del baile de los relojes en la escena de *music-ball* del episodio protagonizado por el personaje que es un bebé. Por lo demás, dejando al margen la producción publicitaria y cortometrajes —dejando al margen también sus colaboraciones en animaciones de títulos de créditos y escenas puntuales de filmes no animados—, dos son los largometrajes que dirigió, si bien el que le ha consagrado ha sido el primero de ellos: *El mago de los sueños* (1966), que es en su totalidad animado, producción a la que sigue, mediante imagen real mezclada con escenas animadas a partir del sistema *M-Tecnofantasy*, *Las bestias no se miran al espejo* —editada con posterioridad para su explotación en formatos Beta/VHS con el título de *Memoria*—, del año 1974.

Aunque protagonizado por unos personajes de procedencia televisiva, *El mago de los sueños* es el único largometraje animado de Macián además de dirigido expresamente a niños y se presenta también como el primer filme animado español de inspiración anderseniana, a partir de unas claves de adaptación y contaminación a las que dedicamos nuestro estudio. Con posterioridad, la impronta de Hans Christian Andersen se mantiene en el siguiente logro de la animación en España, la película de Cruz Delgado *Mágica aventura* (1973), con an-

tedecente en el cortometraje animado *El abuelo concilia-sueños* (1972), que se integra en el relato fílmico un año después. En *Mágica aventura* los dos niños protagonistas recorren cuentos de inspiración clásica y popular en persecución de su cometa (Martínez Barnuevo, 2007, p. 50). Ésta, en el último episodio, queda enganchada en la veleta de la casa de Andersen en Odense, ciudad natal del escritor, y se establece un encuentro con éste (que está escribiendo *El viejo concilia-sueños*, otro título español de *Ole Pegaajos*—cuento que inspira el filme de Macián—), y donde se inicia un relato de aventuras orientales en coincidencia con uno de los cuentos del danés, con *El ruiseñor*<sup>2</sup>.

### **El mago de los sueños (1966): Carácter del filme en su conjunto**

Según hemos apuntado, los protagonistas de *El mago de los sueños* proceden de la cortinilla mediante la que Televisión Española separaba la programación infantil de la adulta, tratándose de una producción de los Estudios Moro de Madrid. Es decir, su origen no está en la tradición literaria, no procede de los cuentos. Vieron por primera vez la luz en el año 1965, y eran conocidos como «La familia Telerín» o «Los Telerines»; su éxito fue enorme. Francisco Macián acordó con los hermanos Moro la cesión de los personajes para el largometraje infantil que había concebido; de una parte, éstos se podían integrar perfectamente en un tipo de producción en la que priman las historias en paralelo sobre la narración en continuo, economizando tiempos de producción, pues la realización de cada aparte se podía hacer simultáneamente; de otra, la fama adquirida por los Telerines garantizaba la acogida de la película, algo no asegurado de haber protagonizado las historietas personajes de nuevo cuño, a pesar de que tal era el planteamiento inicial y se aprecia en algunos de los

apartados del filme finalmente editado, en los que los protagonistas son un perrito faldero o una foca.

De hecho, no importaba al cabo que los Telerines protagonizaran las historias por orden de edad, o que necesariamente hubieran de encabezar cada uno un relato, sino que, a la vista del resultado final, el aparente desorden y la indiferencia al respecto de cuál de los Telerines desempeñaba el papel más destacado en el cuento más rico o ameno aportaban riqueza a la película. Por lo demás, ello es indicio de que el proyecto estaba estructurado antes de contar con el protagonismo de los personajes televisivos (Candel, 89); y, ciertamente, los títulos de crédito del filme responden a un elenco de participantes que no se corresponde con el real, pues aparecen nombres que no contribuyeron con su trabajo y se omiten otros que sí, como indicio de que la película se encontraba bastante avanzada con anterioridad a contar con los protagonistas dibujados. Es más, una vez que los Estudios Moro aceptaron el préstamo de sus personajes, *El mago de los sueños* se anticipó como producción a filmes en desarrollo por parte de Macián pero que, al cabo, nunca verían la luz, caso del que llevaba por título *Candelita* (Manzanera, 82). En fin, algunas distorsiones del relato, como la reaparición de los niños despiertos una vez que están viviendo los sueños denota bien a las claras la condición del filme como obra en continuo proceso de revisión y, de alguna manera, de reescritura.

Y es que, en efecto, Macián había encontrado en la tradición literaria en general y en Andersen en particular la estructura del relato al margen de los Telerines<sup>3</sup>. De un lado, la visita nocturna de un ser fantasmal—a la manera del clásico español *El diablo Cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara, o de *Historias de Navidad*, de Charles Dickens, entre otras fuentes—a la vez que la dualidad entre un ángel y un demonio ofrecían el soporte general del relato: un pequeño duende nocturno tiene como misión dormir a los niños en función de cómo se han

<sup>2</sup> La versión en texto del filme fue publicada en 1983: Madrid: Ediciones Alonso.

<sup>3</sup> De hecho, Salvador Mestres, uno de los colaboradores de Macián en el proyecto, había sido el ilustrador de una edición infantil de *El viejo donsueño*, uno de los títulos con el que circula el cuento *Ole Pegaajos* que, según veremos, inspira el filme. Barcelona: Bruguera (Tesoro de cuentos infantiles), s.d. (1940-1950).



portado durante el día, en tanto su *alter ego* diabólico les castiga con pesadillas que les sirvan de lección. De otro, el cuento de Hans Christian Andersen *Ole Pegaños* u *Ole Cierraños* (*Ole Lukøie*, publicado originariamente en el año 1841; Andersen, 2012), en el que el duende Ole acompaña durante una semana los sueños del niño Hjalmar (presentado en algunas traducciones como Federico) relatándole siete historias, una por cada día. Pues bien, siete son también los Telerines si a los seis niños se añade el perrito, que también protagonizará uno de los episodios (en realidad, el episodio del perrito colma la presencia de uno de los niños, en tanto el relato que cierra el filme está protagonizado por un juguete, indicio nuevamente de cómo Macián tenía programada la película antes de la incorporación de los Telerines).

Precisamente el hecho de que los Telerines en televisión encarnen la invitación a dormir (con la célebre canción «Vamos a la cama») y de que cada uno de ellos esté caracterizado iconográficamente de forma peculiar por edades y por el color de los cabellos y formas de los peinados además de con sus propios nombres, constituye un soporte eficaz del filme de Macián. Se trata de tres niñas y tres niños. De mayor a menor: Cleo, Maripí y Colitas y Tete, Pelusín y Cuquín, alternando en las edades niñas y niños. Pero el protagonismo en la película también lo tiene el mago (acompañado de un reloj-despertador somnoliento y casi mudo llamado Ring Ring) y, en el lado de las pesadillas, la amenaza de la presencia de un diablillo llamado Coco Quitasueños, que no procede del cuento de Andersen<sup>4</sup>. Por lo demás, al margen de los episodios, tanto el inicio de la película, que en sí mismo constituye un largo episodio de presentación, como en los intervalos de los «cuentos-sueños», la interacción entre el mago y los niños aporta tal riqueza de matices que son equiparables a los relatos protagonizados por los Telerines, juntos o por separado.

El filme no renuncia al tratamiento irónico, a pesar de que su público directo es el infantil. Así aparece plasmado en la ambigüedad de los juguetes que cobran vida

o están inertes, en función de qué aspecto del relato quiere destacarse, si el onírico o el real; lo mismo sucede con los cuadros y marcos de fotografías; y, en particular, se descubre en el episodio protagonizado por el perro, que ocupa el centro de la película, en el que la aparición de los Telerines en un televisor responde a su condición de cortinilla.

La película, en fin, se plantea también como un musical; ello no desdice la inspiración anderseniana por cuanto el filme no animado en el que se narra una *sui generis* biografía de Andersen como si fuera un cuento que sale de sus labios se presenta como cine musical, en el que, además, se da cabida a escenas de ballet; se trata de *El fabuloso Andersen* (*Hans Christian Andersen*, Charles Vidor, 1952). De hecho, se presentan episodios sin palabras y otros en los que se alternan la representación de canciones –y hasta de *music-hall*– con escenas dialogadas. Las canciones, por lo demás, responden a una selección de letras e intérpretes que puedan ser explotados discográficamente al margen de la película, como así fue. No obstante, la función de las canciones responde perfectamente a la idea de monólogo interior de los personajes, que expresan sus pensamientos a través de sus letras, tratándose, por descontado, de unos razonamientos infantiles. Y es que, en efecto, el responsable último de las letras de las canciones es el mismo Macián. Por lo demás, las voces elegidas, con acentos predominantemente latinoamericanos en las voces adultas y las canciones y una fuerte expresividad infantil (hasta el punto de recurrir a grabaciones de cuentos relatados por niños pequeños), confieren al conjunto una enorme plasticidad sonora en consonancia con los relatos, como corresponde, en fin, con la elaborada producción de la película en su conjunto.

Ahora bien, probablemente sea la conexión entre la estructura del filme y el tema de los sueños lo que lo hace singular en el conjunto de la producción animada española y en lo que se refiere a las adaptaciones de la LIJ o, por ser más concreto, de los textos de Andersen. Así, la sucesión de episodios no responde tanto a las atribuciones que se confieren a los pequeños protagonistas, a los Telerines, sino que, al margen de éstos,

<sup>4</sup> No obstante, en Andersen el duende protagonista termina desdoblándose en dos referentes mitológicos: Morfeo y la Muerte, connotada ésta de forma no negativa.

constituye una propuesta de profunda elaboración formal y de fondo, donde trabajo colectivo y dirección de Macián se compenetran de forma eficiente para lograr una propuesta que trasciende a su época. En los próximos epígrafes se van considerar en detalle tanto las referencias LIJ y andersenianas de cada episodio como su relación con el tema del sueño y lo onírico, que constituyen, al cabo, origen y destino del filme. Y ello, en buena medida, en relación con la impronta de Andersen en España (VV.AA, 1992; García Padrino, 2005).

## Análisis del relato central y los episodios insertos

En lo que se refiere al relato matriz, la película se abre en un anochecer urbano sobre una ciudad de aspecto centroeuropeo sobre cuyos tejados vuela, zigzagueando y dejando tras de sí una estela de chispas<sup>5</sup>, un pequeño mago en compañía de un reloj despertador irónicamente adormilado –cuyo nombre es Ring Ring–, para penetrar finalmente en una habitación donde se alinean en semicírculo las camas y cunas de los Telerines, los cuales aún no han conciliado el sueño. La curiosidad de los niños ante la aparición del duende –cuya iconografía responde más bien a la figura de un maduro cuentacuentos, cuyo sombrero característico se encuentra a medio camino entre la caperuza medieval y el *capotain* decimonónico– y el intento de atraparlo como a una especie de luciérnaga sirve de presentación, más aún cuando permite que los más pequeños descubran palabras nuevas. La apertura del filme, en virtud de su duración (más de diez minutos, incluyendo los créditos) y el tratamiento que se lleva a cabo de la sorpresa de los niños, refleja cómo ésta no responde al marco de mero prólogo, sino que se presenta, al igual que sucederá con las transiciones posteriores en los relatos que el mago contará a cada uno de los niños y que éstos protagonizarán, como una escena autónoma, con un sentido coherente y cerrado. Su contenido, además de presentar

a los personajes, incide, según hemos apuntado, en los niños que no logran conciliar el sueño –es decir, que probablemente hayan ido a acostarse por obligación– y encuentran en el pequeño ser un motivo de entretenimiento y juego, también de dudas y de un proceso de aprendizaje que funciona mediante conclusiones a las que se llega pedagógicamente mediante la eliminación de otras posibilidades.

Otro elemento del tratamiento del filme que pone en marcha en esta escena de apertura es la animación de objetos (con paralelismos llamativos entre el cuento de *Ole Pegaojos* y uno de los marcos con fotos en la habitación, cuyas imágenes, de los mismos Telerines, cobran vida); en primer lugar, el despertador que acompaña al mago; pero también los juguetes y demás enseres de la habitación de los niños, si bien el filme distingue bien los momentos oníricos (donde los objetos y juguetes adquirirán vida) de los de la vela, en la que los cachivaches descansan desordenados por el suelo. La animación de objetos constituye un recurso de índole tradicional, pero cobrará especial relevancia en el filme cuando Macián desarrolla uno de los sueños de los protagonistas (el correspondiente a la niña Colitas) en el entorno de la habitación. La propuesta en sí resulta ingeniosa y elaborada y engrandece el trabajo cinematográfico efectuado a la hora de coordinar personajes y relatos.

El primer episodio, que suele titularse como «Cuquín y el ogro» –también como «El twist de Cuquín», a partir de la edición discográfica de las canciones–, descansa sobre la figura del personaje que lo protagoniza, Cuquín (el niño más pequeño, sin cabello y con chupete). Se trata de un capítulo significativo en torno al planteamiento que Macián propone para articular el largometraje. Se dispone en tres partes: en la primera, Cuquín se refugia en un jardín de flores e insectos en el que se aísla de sus hermanos mayores por la impotencia que sufre al no poder cargar el peso de los libros escolares ni entenderlos, dado que es el más pequeño. En segundo lugar, un intermedio musical, en el que el personaje aprende los números y las letras a los acordes y formas de un espectáculo de *music-hall* o revista de cabaret. Y, finalmente, una versión fuertemente irónica de *Pulgarcito* (a partir de

<sup>5</sup> Como motivo inspirado en el Peter Pan de la productora Disney: *Peter Pan* (C. Geronimi, W. Jackson & H. Luske, 1953).

la versión de Perrault), donde los Telerines ya reunidos logran confundir al ogro tergiversando el libro de recetas con las que pretendía cocinarles antes de devorarlos. Es de la tercera parte de donde procede el título que habitualmente se da al episodio.

De las tres partes (con una estética diferente cada una, como relatos dentro del relato y programa de conjunto del filme), la primera recrea la idea de lo pequeño asociado a los insectos, un mundo en miniatura en medio de la naturaleza; pero lo que se expone de fondo es la preocupación de Cuquín por no saber leer ni sumar. Se trata de una preocupación que enlaza directamente con el marco del primer cuento de Andersen que sirve de estructura al conjunto de *El mago de los sueños*. En efecto, en *Ole Pegaojos* el niño Hjalmar sueña con que su mesa de estudio y los deberes se organizan solos, de forma que su cuaderno se limpia de borrones y los ejercicios se muestran correctos y pulcros, aunque al despertar todo sigue igual. En el caso de Cuquín, la preocupación escolar se resuelve con ánimos para aprender mediante el intermedio musical, previo a la singular lectura que se hará del *Pulgarcito* de Charles Perrault (no el de los hermanos Grimm, donde el personaje se presenta como hijo único y su trama se centra en los viajes que hace aprovechando su pequeño tamaño), el menor de siete hermanos abandonados en un bosque y amenazados por un ogro. En la película, Cuquín, que ya sabe escribir y aritmética, confunde el libro de cocina del ogro hasta conseguir crear tal caos que permite que él y sus hermanos escapen. La *contaminatio* o, según desglosaremos en epígrafes posteriores más en detalle, proceso de integración entre los originales de Perrault y Andersen resulta realmente eficaz, al implicar el sueño relacionado con una coyuntura educativa con el relato tradicional del temor y la astucia.

En la transición entre ambos, el Mago cierra las páginas del primer cuento y descubre que ronda cerca el Coco Quitasueños; también observa cómo el niño Tete camina sonámbulo. Éste será el protagonista del segundo episodio, que lleva por título «Tete Hood». Como el propio nombre indica, el relato no procede en principio del *corpus* de Andersen, sino que se inspira en la leyenda

de Robin Hood, a la que se añaden elementos fantásticos, como un dragón, aunque en el filme se trate de un monstruo indolente y poco terrible. En el marco de la leyenda, Tete hace frente a un príncipe que es avaro y cruel recaudador de impuestos. En realidad, la propuesta de Macián debe inscribirse en el *slapstick*, género eminentemente cómico basado en continuos golpes y porrazos, sólo que aplicado al cine de animación. En fin, la imagen del castillo arrastrado por las aguas de su propio foso también posee ecos andersenianos que proceden de *Ole Pegaojos*, cuando se describe el viaje del niño Hjalmar en el relato correspondiente al martes: arrastrado por una corriente de agua en un cuadro que cobra vida recorre paisajes exteriores e interiores sin mojarse<sup>6</sup>.

El siguiente episodio está protagonizado por el perro de Maripí, apodado mediante la onomatopeya habitual aplicada a los canes como Guau. El intermedio entre uno y otro muestra un nuevo intento del Coco Quitasueños por entrar en la habitación de los niños, aunque éste termina precipitándose por un canalón del edificio. Los niños, ya dormidos, conversan con el Mago con vestimentas medievales, flotando como hadas y duendes, como princesas y caballeros, en actitudes heredadas de la ambientación palaciega del episodio precedente. Fue el perro el que espantó al Coco, de forma que roba el episodio a su dueña, la Telerín Maripí, que le da título: «El perro de Maripí».

El tercer episodio tiene por consiguiente un protagonista animal, en coincidencia con el protagonismo de una «boda de ratones» en el sueño correspondiente del relato de Andersen en el conjunto de *Ole Pegaojos*. Ciertamente, el relato se basa en un largometraje de Disney (el primero realizado en formato *Cinemascope*), en *La dama y el vagabundo* (*The Lady and the Tramp*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske, 1955), inspirado a su vez en la obra de mismo título del escritor norteamericano Ward Greene, que se ha visto eclipsada por la versión filmica. La influencia de Andersen no se limita a *Ole Pegaojos*, sino que, a través del motivo de la pulga que

<sup>6</sup> En un orden de cosas diferente, el castillo sobre un risco en forma de ola posee también otras reminiscencias pictóricas, de *La ola de Kanagawa*, de Hokusai, más concretamente.

convierte a Guau de perro faldero en perro callejero, se evoca el relato anderseniano de *Los campeones del salto*, donde, como es habitual en otros cuentos del danés, la humildad (encarnada en el presente caso por la pulga) es recompensada, en un contexto, además, coincidente con el de la humilde escupidera en *Ole Pegaños*. En fin, desde una perspectiva metafílmica (de abismación de la imagen dentro de la imagen), en una escena del episodio se ve de pasada en un televisor la cortinilla de los Telerines despidiendo la programación infantil con su desfile en pijamas.

En la escena de transición entre los episodios tercero y cuarto, el Coco Quitasueños, en medio de una tormenta y ante la impotencia del Mago, finalmente logra acceder a la habitación para dar paso al episodio visualmente más moderno y sugerente, que gira en torno a la pesadilla del niño Pelusín. Se trata de un episodio enriquecido con la mostración de sueños dentro del sueño, es decir, de un episodio que, en términos técnicos, posee una estructura denominada como metanoia, recurso que, al margen de sus usos en ámbitos como el mitológico o el religioso, desde perspectivas tanto narratológicas como psíquicas implica no sólo la percepción de que se está soñando en el interior de un sueño, sino la enmienda o corrección en el primer sueño de las consecuencias de la actuación (Brun, 1992). De hecho, es este tratamiento el que permite a Macián propugnar una estética propia para el episodio, con una ambientación más abstracta, surrealista y abocetada, fruto también de la mano del dibujante Gin (Jordi Ginés).

Así, el cuarto episodio se presenta como la pesadilla del conjunto de relatos/sueños que es la película y el cuento matriz de Andersen. Se conoce como «Pelusín y la moneda falsa» y desde el propio título evoca el relato *La moneda de plata*, del escritor danés, en la que la moneda protagonista, al llegar a un país ignoto, no es reconocida y pasa a ser percibida como falsa<sup>7</sup>. Tres son los sueños insertos en la historia de Pelusín: tras arrojarle a la oscu-

ridad de la pesadilla por haber sisado unas monedas de la hucha sin pedir permiso, el Coco Quitasueños hace trabajar al pequeño para un avaro ropavejero, que es el mismo Coco, y le hace cargar pesados libros mientras el niño sueña con cometas ligeras. Una ventana destaralada funciona como gozne entre Pelusín cargado de libros y las cometas volanderas a su altura; éstas flotan en una estancia interior al otro extremo de la imagen. Es, pues, la imagen la que expresa certeramente el sentido de la evolución del sueño y la asociación de ideas que tal sueño permite. Así, en la siguiente escena, o segundo sueño inserto, el fantasmal Coco-ropavejero paga con una moneda a Pelusín, con la que éste sueña encontrarse en el interior de un escaparate, presentado como una cama con dosel, y donde flotan juguetes. Intenta comprar una peonza, pero el mismo fantasma descubre que la moneda con la que quiere pagar es falsa (pues se la había dado él mismo como salario, en una especie de bucle, con el fin de torturar al niño).

Arrastrado de nuevo a la oscuridad de la pesadilla, el fantasma, como castigo por la moneda falsa, lleva al niño a una estancia de la que únicamente puede verse la estructura de madera, una especie de mazmorra en la que hay roedores y en la que se presenta también el Mago convertido en ratoncito. Éste transformará la moneda falsa en auténtica y de oro, y, a su vez, metamorfosea el metal en una llave que permite al pequeño escapar de la celda, para seguir soñando sonámbulo con comprar cometas, peceras, peonzas, etcétera<sup>8</sup>.

El avaro ropavejero descubre al niño con la moneda, ahora resplandeciente, y cree haber topado con un tesoro alquímico (como en la tradicional fábula atribuida a Esopo acerca de la gallina de los huevos de oro) que transformaría todas sus posesiones en oro. Intenta quitársela, pero la moneda se escabulle transformándose en mariposa, o en una veloz peonza, mientras el niño sigue caminando sonámbulo a los acordes de la canción «Silbando», a la vez que escapa a través de un enlosado y ante un trono de piedra.

<sup>7</sup> No obstante, probablemente también se trate de un relato «contaminado»-de acuerdo con la acepción que abordaremos posteriormente- con otras leyendas populares, como la que inspiró a otro de los colaboradores de Macián, a Jordi Ginés (Gin), las ilustraciones del cuento *La moneda mágica*. San Sebastián: Publicaciones Plan (1968), editado con posterioridad a *El mago de los sueños*.

<sup>8</sup> Por otra parte, los ratones están también presentes en los relatos soñados de *Ole Pegaños*.



Entonces, el Coco ropavejero se le presenta como un mendigo, al que Pelusín, como niño bueno que es en el fondo, termina dándole la moneda, si bien ésta hará desaparecer todas las posesiones del malvado, lo que provoca su enfado. El bucle se cierra en torno a la pesadilla que se vuelve contra quien la promovió, mientras el niño, con su buena acción, compensa la travesura inicial.

Los ambientes que se recrean resultan logrados, a la vez que, mediante un proceso de abismación, introducen en la pesadilla las ilusiones del niño condenado a trabajar y, dentro de la misma pesadilla la posibilidad de liberarse, lo cual constituye, según hemos señalado, una de las terapias que se atribuyen a la metanoia o sueño dentro del sueño. Existen concomitancias con el sueño de Cuquín, primer episodio, en aspectos que permiten una lectura subterránea: la distribución del relato en varias partes, el peso de los libros (enorme para Cuquín, fatigoso para Pelusín), el ahuyentamiento de un malvado (sea el ogro o el ropavejero), etcétera, que, de forma llamativa también, reaparecerán en buena medida en el episodio conclusivo, en el que se aprecia de nuevo una fuerte variación de escenarios.

El siguiente episodio, quinto en la enumeración con la que hemos estructurado el filme, posee un cariz totalmente distinto. Se titula *El marcianito* y está protagonizado por Cléo, la niña de más edad. Se trata de un episodio sencillo, elaborado mediante la técnica del *collage*—en momentos de abaratamientos de la producción debido al exceso de costes y la prolongación en el tiempo de la empresa—, en el que la niña Telerín y un marciano, instalados en un platillo volante, emprenden un viaje un tanto accidentado, aunque su periplo también se puede contemplar como una danza, alrededor de flores y planetas. En apariencia, el contenido no parece anderseniano sino que responde a un tema galáctico que posee un amplio desarrollo en la época de producción de *El mago de los sueños*; no obstante, es posible descubrir el paralelismo que ofrece un cuento como el de *La pulga y el profesor* de Andersen, cuyos protagonistas, en calidad de «aeronautas» (*sic*), efectúan una agitada odisea a través de lugares extravagantes, en consonancia en cierta manera con el viaje de Cléo. Por lo demás, la transfor-

mación de las flores en estrellas remite al primer episodio, cuando Cuquín se aparta al entorno de un jardín de insectos apenado por no saber leer.

El sexto episodio se desarrolla en el propio dormitorio de los niños, entre sus juguetes y, más en concreto, ante el teatrillo infantil de marionetas. Los guiñoles aparecen abatidos sobre la balconada del proscenio del escenario y cobrarán vida ante Colitas, la niña más pequeña, mientras ésta les relata el cuento de *Caperucita Roja*—sin importar ahora la versión, sea de Perrault o de los hermanos Grimm, por cuanto la exposición responde a la singular versión de Colitas— y lo hace con voz titubeante y cómplice. La intertextualización del cuento de *Caperucita* en adaptación de Colitas<sup>9</sup>, aunque de carácter oral, responde al mismo proceso de intercalación de fuentes que el conjunto del filme. Así, el personaje integra su relato en el marco general de la trama al hacerse ante unos muñecos que han cobrado vida dentro del sueño.

El séptimo y último episodio no está protagonizado por los niños, si bien arranca de uno de los juguetes diseminados por el dormitorio y culmina en un relato circense realmente llamativo por su carácter surrealista, apropiado por lo demás para el tema de los sueños. Ciertamente, el mundo del circo no forma parte del repertorio anderseniano; es más, Andersen cierra su *Ole Pegaos* con referencias mitológicas tanto al sueño propiamente dicho como a la muerte, su hermana. En Macián, tras ser convocados los niños ante el teatro de marionetas, se cuenta la historia de uno de sus juguetes, una foca de aletas mecánicas, en «La foca y el payaso». La foca había tenido que abandonar el mar por tener la aleta herida y vendada, motivo por el que no podía nadar, y había tenido que dejar atrás a sus amigos marineros debido a la posición inflexible del capitán, dado que no consentía su presencia en el barco. De esta manera, la foca termina arribando a un circo en el que se hará amiga del payaso triste. Se trata, según hemos señalado, de un episodio paralelo a los de apertura y el central, en extensión, en partes abordadas, en tema de

<sup>9</sup> La voz es del hijo de uno de los dibujantes más importantes del proyecto en su conjunto, de Vicar (Víctor José Arriagada Ríos).

la impotencia (la foca no podía nadar como Cuquín no sabía leer o Pelusín, agotado, no podía con el trabajo).

Ahora bien, la foca será la que ayude al payaso a superar el maltrato del director de pista para invertir acto seguido todas las actuaciones: los domadores pasan a ser domados; de la chistera no sale un conejo, sino un elefante; etcétera. La inversión de referentes desemboca en una enorme fantasía del mundo del revés en forma de desfile circense y, al cabo, también de una metanoia —como en el episodio protagonizado por Pelusín—, por cuanto el mundo del circo es un sueño que, a su vez, deriva en un sueño surrealista y carnalesco que, además, surge de los mismos disfraces del circo. De hecho, en dos momentos del episodio se destaca el carácter de inserción del sueño dentro del sueño: Macián, una vez que la pequeña foca se encuentra ante la caseta del payaso, muestra a los espectadores la prepotencia del director de pista con el triste payaso desvelando el interior de dicha caseta como si ésta fuera un escenario teatral, sin su llamada «cuarta pared». De igual forma, los fracasos del payaso se plasman con la presencia de fantasmas delineados a su alrededor mediante los que se plasman las obsesiones del personaje debido a su fracaso. Será la foca la que ayude al payaso y descubra que, en realidad, la fantasía circense —al igual que la de un filme de dibujos animados— procede a partir de la inversión de sentimientos: el fracaso triunfante.

Con los niños dormidos, el Mago con la compañía de su siempre amodorrado reloj despertador se marcha satisfecho por la labor cumplida. El sueño como finalidad de la trama se hace coincidir con el final de la experiencia cinematográfica como sueño, como un destello de profunda ironía sobre el sentido del Séptimo Arte.

## **Conclusión: Contaminaciones andersenianas y sentido del sueño en el filme de Macián**

*El mago de los sueños* es considerado como uno de los largometrajes de animación más importantes en la Historia del Séptimo Arte en España (Costa, 2011), incluso

si se da cabida al cine más reciente (Martínez Barnuevo, 2007). Ello no sólo por su nivel de producción, su compromiso estético y la forma en que traslada unos personajes de origen televisivo hacia una trama singularmente cinematográfica, sino también por la incardinación del relato en el ámbito de la LIJ y la producción audiovisual asociada a dicha LIJ. Así, se logra respetar la iconografía fundamental de los personajes (que se corresponde con el marco horario del final de la vigilia y la conciliación del sueño) al tiempo que les instala en vivencias independientes (el cuento tradicional, relatos protagonizados por animales, viajes simbólicos, el mundo del circo, etcétera) que son soñados simultáneamente por cada uno y, a la vez, todos los protagonistas como grupo familiar, de forma que se confiere identidad a la película de Macián a pesar de la amenaza que se cernía sobre el proyecto de que éste fuera percibido como mero apéndice de la cortinilla televisiva. Así, los Telerines no son tanto sujetos de las historias como objetos de ésta. En cierta medida, el resultado original procede de un planteamiento estructural (con la guía de *Ole Pegaños* de Andersen como eje) que es anterior al protagonismo de los monigotes televisivos; de ahí que éstos, según decimos, se conciban como objetos y no como sujetos, de forma que podrían ser perfectamente intercambiables entre las distintas historias, excepción hecha, acaso del episodio protagonizado por Cuquín.

A partir de la estructura del cuento de *Ole Pegaños*, *El mago de los sueños* se organiza en siete relatos insertos cuyas tramas no proceden directamente del cuento que inspira el conjunto, si se excluye el primero de ellos, con el que el texto de Andersen coincide al abordar una frustración de índole escolar. Por lo demás, en las tres partes de este primer cuento, que, en realidad, recrea el relato de *Pulgarcito*, mantiene en dicho relato cierta impronta desde el momento de que Andersen había intertextualizado el relato en su texto *Almendrita*. Este viaje de ida y vuelta es el que respalda en buena medida la invocación que desde los títulos de crédito Macián hace del escritor danés. No obstante, la recreación de cuentos tradicionales no andersenianos se mantiene en el episodio de la particular Caperucita de Colitas. En

fin, a través del cine de animación, el episodio de «El guau de Maripí» se inspira en buena medida en *La dama y el vagabundo*, si bien no a través de la obra literaria, sino de su versión animada. La importancia que Macián da a la aparición de una pulga coincide con el protagonismo del insecto en diferentes textos de Andersen.

Por lo demás, la impronta que en el segundo cuento de *Ole Pegaños* se confiere a objetos inertes, en ocasiones tan modestos como una escupidera, permite la personificación o prosopopeya de los juguetes, portarretratos y otros objetos de la habitación de los niños a partir de tales reminiscencias andersenianas. De igual forma, la idea de viaje a través de un cuadro presente en el segundo cuento de Andersen se reinventa en el segundo relato de Macián, con el castillo convertido en barco al final del episodio de «Tete Hood». No sólo se trata de objetos, la humanización de animales es explotada de forma paralela en Andersen y Macián (protagonizados por un perro y una foca en el caso del cineasta). También el episodio-pesadilla protagonizado por Pelusín en torno a una moneda falsa supone una relectura de «La moneda de plata». En fin, debido a los problemas de producción puede ser arriesgado considerar la influencia de «El profesor y la pulga» en el episodio protagonizado por Cléo, aunque se puede leer el intertexto, sea éste deliberado o azaroso, en tal clave.

De esta manera, Macián lleva a cabo una particular lectura de Andersen que, en sus líneas generales, resulta en sí misma anderseniana. La reflexión que aporta supera el ámbito de la estructura y algunos contenidos para pasar a desentrañar el sentido del sueño —y de la finalidad de los dibujos animados— dentro de la esfera de la creatividad onírica; no en vano, el sueño se presenta en Andersen como personaje de los últimos episodios, aunque su inspiración es de origen mitológico. En otras palabras, para Macián lo onírico incumbe a lo infantil, pero también a la LIJ y al mismo Séptimo Arte; mediante el sueño se aprende, se conjura y se establecen absurdos; el sueño, en fin, se alimenta de otros sueños, en un proceso que afecta a la propia configuración de la LIJ, que, en numerosas ocasiones, no hace sino reelaborar relatos tradicionales y otros procedentes de la Historia de la propia LIJ.

No obstante, si bien el proceso de intercalación de relatos dentro de cada episodio y de transformación del cuento matriz es el de la «imitación compuesta» o *contaminatio*, es decir, la interpolación de episodios de procedencia diferente<sup>10</sup>, el recurso ofrece una síntesis original, que ha influido en planteamientos de largometrajes animados posteriores en España (como *Mágica Aventura*, Cruz Delgado, 1973, en el que también aparecen motivos andersenianos). Ello, a pesar del relativo olvido actual del filme de Macián, reconocido, eso sí, en toda la bibliografía académica como uno de los hitos de la animación en España. Se trata de una síntesis que se logra a partir del tono fundamentalmente onírico del filme en su conjunto: el hecho de lograr que los niños se duerman y que se haga a través de cuentos que, a la vez, son sueños: de donde surgen dos planteamientos narrativos: la abismación y la metanoia.

En cuanto al proceso de abismación, el sueño como tema de un filme animado provoca por sí mismo un efecto espejo; es decir, de un espejo que, reflejado en otro espejo, multiplica sus posibilidades expresivas. En el caso del filme que nos ocupa, dicha multiplicación se produce sea por reproducir espectáculos musicales, por deformar cuentos tradicionales y relatos de LIJ (caso de «Tete Hood», donde aparecen dragones, aunque se trata de monstruos impotentes), o por mostrar desfiles donde el absurdo constituye el *leitmotiv* central, como en el sueño de cierre.

En relación con la metanoia, el hecho de soñar dentro de un sueño, explícitamente mostrado a través de la

<sup>10</sup> Se entiende por *contaminatio* un recurso del teatro romano, en tanto la expresión «imitación compuesta» se aplica a la poética renacentista y barroca —también a la creación contemporánea—: se trata del recurso consciente a la inspiración temática o formal en unos escritores y obras y, al tiempo, transformar dicha inspiración al hacerla propia. A la hora de que interactúen procesos artísticos diferentes (la literatura de Andersen y el cine de animación), además de los recursos propios de la estética comparada, la «contaminatio/imitación compuesta» permite mantener el nombre de Andersen al tiempo que la propuesta nueva emerge con su propia personalidad, sea en la forma sea en sus intenciones. Así, *El mago de los sueños* no deja de ser Andersen (que ha aportado la estructura y el marco conceptual del sueño dentro del sueño o del cuento; además de ser citado expresamente como tal en los títulos de crédito) al tiempo que no es Andersen (no existe una voluntad moralizadora ni reflexión en torno al proceso de creación de dicha voluntad), sino que se trata de cine de animación hecho desde España con la mirada puesta en varios frentes, además de la procedencia televisiva de sus personajes: el cine de animación de Hollywood, la renovación estética de una cinematografía de los dibujos animados por definir y la mirada puesta en la recepción europea y latinoamericana.

historia de Pelusín, hace que la estética de las imágenes se torne pictórica, difuminada, y, por respetar, la trama, sonámbula. Pero el procedimiento sucede en el conjunto de la película: así, la aparición de los Telerines en una fotografía enmarcada que cobra vida en una de las transiciones del relato central o, en lo que se refiere al episodio de «El guau de Maripí», su aparición en el televisor, son indicios de presencia del sueño en el sueño; también en lo que sucede en la habitación de los niños (en apariencia, dentro del relato presencial, es decir, al margen de los sueños que transportan a los personajes a otros entornos y cuentos) cuando las marionetas y los juguetes cobran vida: uno de esos juguetes, la foca articulada, ocupará el último episodio onírico, pero, sobre todo, se convierten en cauce de *contaminatio* genial cuando la pequeña Colitas hace su particular versión de *Caperucita Roja* y dicha versión se integra en un relato inspirado en Andersen.

En síntesis, complejidad y sencillez, genio y libertad se dan la mano en la creación de *El mago de los sueños*, que constituye de esta manera uno de los hitos de la Historia de la Animación en España y se presenta así, a pesar del carácter coyuntural de sus personajes –solamente reconocibles ya para generaciones con más de cincuenta años– como ejemplo de «intertexto lector» de la LIJ universal (Mendoza Fillola, 2001; Mínguez, 2015).

## Bibliografía

- Andersen, Hans Christian *Cuentos completos*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Artigas, Jordi *Francisco Macián. Els somnis d'un mag*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya / Raval Edicions SLU / Pòrtic, 2005.
- Brun, Birgitte. «Symbols of the Soul – Fairy Tales». Edd. Birgitte Brun, Ernst W. Pedersen & Marianne Runberg. *Symbols of the Soul – Therapy and Guidance Through Fairy Tales*. London & Philadelphia: Kingsley, 1992, pp. 5-16.
- Candel, José María. *Historia del dibujo animado español*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 1993.
- Costa, Jordi. *Películas clave del cine de animación*. Barcelona: Robinbook, 2001.
- Cruz Delgado = Delgado Palomo, Cruz. *Mágica aventura*. Madrid: Ediciones Alonso, 1983.
- García Padrino, Jaime, ed. *Andersen, “Ala de cisne”: Actualización de un mito (1805-2005)*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, 2005.
- Manzanera, María. *Cine de animación en España – Largometrajes 1945-1985*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992.
- Martínez Barnuevo, María Luisa. *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Madrid: Fundación Autor, 2007.
- Mendoza Fillola, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Mínguez López, Xavier. «El papel de la animación en el desarrollo de la competencia literaria». *Elos: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil*, 2, 2015, pp. 155-172.
- Rotellar, Manuel. *Dibujo animado español*. San Sebastián: Festival de Cine de San Sebastián, 1981.
- Seguí Morey, Miquel (2000). «Pioners de l'animació a l'Estat Espanyol». *Temps Moderns. Papers de Cinema*, 65, 2000, pp. 24-25.
- Solana Pérez, Lucía. «La Sirenita, sus versiones cinematográficas y su aplicación en el aula». *Andersen, “Ala de cisne”: Actualización de un mito (1805-2005)*. Ed. Jaime García Padrino. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, 2005, pp. 169-177.
- Yébenes, Pilar. *Cine de animación en España*. Barcelona: Ariel, 2002.
- VV. AA. *Monográfico Hans Christian Andersen. CLIJ*, 44, 1992.
- Zipes, Jack. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, New York: Routledge, 2011.





## GUÍA VISUAL de la ARQUITECTURA en el MUNDO ANTIGUO

Prehistoria, Mesopotamia, Egipto, Grecia y Roma

Lorenzo de la Plaza Escudero  
Javier Lizasoain Hernández  
José María Martínez Murillo



GRANDES TEMAS  
CÁTEDRA



Gerardo Mosquera

## Arte desde América Latina (y otros pulsos globales)



GRANDES TEMAS  
CÁTEDRA



arte



[www.catedra.com](http://www.catedra.com)

@Catedra\_Ed





[www.catedra.com](http://www.catedra.com)

@Catedra\_Ed



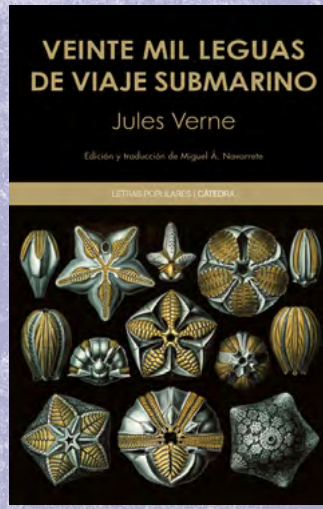
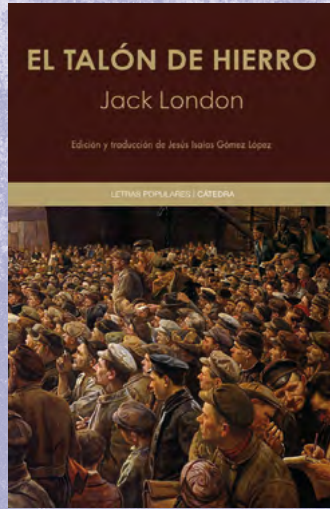
biografías



feminismos



biblioteca cátedra  
del siglo xx

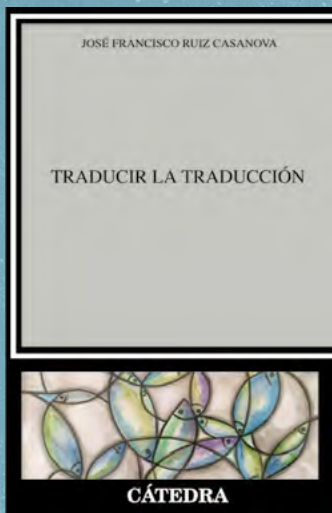


letras populares





crítica y estudios  
literarios



historia

www.catedra.com  
@Catedra\_Ed









## **DOSSIER**

**GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS:**  
Intermedialidad y Transculturalidad

**GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES:**  
Intermedialité et Transculturalité

**FILM GENRES:**  
Intermediality and Cross-culturality

**GENERI CINEMATOGRAFICI:**  
Intermedialità e Transculturalità

**Pablo Lanza & Alejandro Kelly Hopfenblatt, eds.**



# KAREN ARMSTRONG

## BREVE HISTORIA DEL MITO

Un viaje a través de los mitos universales desde la era paleolítica hasta la transformación religiosa de los últimos 500 años en Occidente.



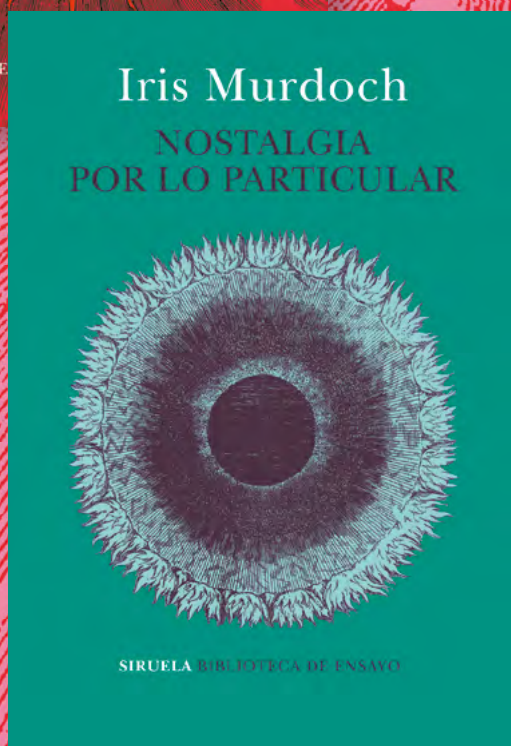
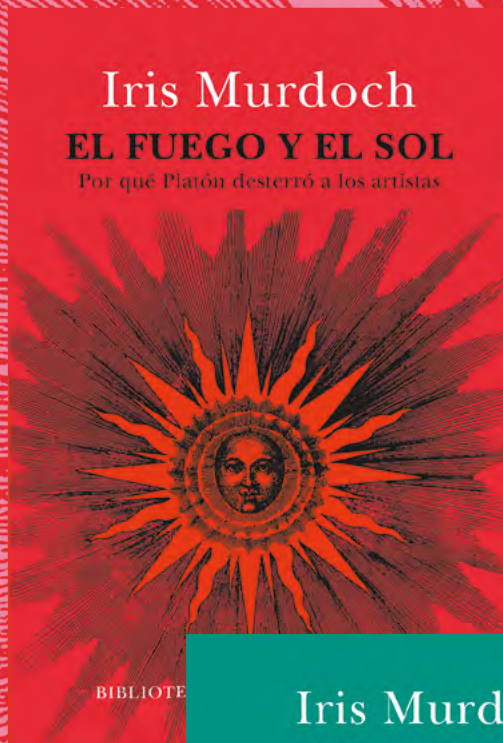
«Un libro sencillo y lineal, inteligente y conciso, [...] muy útil para quien quiera hacerse una idea de lo que es el mito y de lo que es la pérdida del mito en el mundo moderno [...] un excelente manual introductorio».

JOSÉ MARÍA GUELBENZU

Ediciones Siruela

BIBLIOTECA DE ENSAYO serie menor

**IRIS MURDOCH,**  
una autora imprescindible en el panorama  
intelectual y filosófico del siglo XX.





# El impacto intermedial y transcultural de los géneros cinematográficos

Pablo Lanza & Alejandro Kelly Hopfenblatt

El consumo del audiovisual en la era contemporánea se ha convertido en una práctica que conjuga la idea de libertad y acceso con los procesos dirigidos que condicionan nuestra experiencia. Frente a una posibilidad inédita de ver producciones de puntos remotos del planeta, las plataformas orientan nuestra experiencia y nos convierten en sumatorias de algoritmos que se refuerzan con cada nuevo consumo que realizamos. Sin embargo, sigue vigente la necesidad de categorías para orientarnos como «thrillers», «ciencia ficción» y «películas de terror»,<sup>1</sup> lo cual demuestra que, aunque nuestros hábitos se han modificado, los géneros cinematográficos siguen siendo fundamentales para organizar la experiencia de productores, distribuidores y espectadores cinematográficos.

<sup>1</sup> Todos estos ejemplos citados pertenecen al servicio brindado por Netflix.

Los géneros narrativos han funcionado en las tradiciones occidentales como matrices organizadoras de las formas en que las sociedades construyen su relación con el ambiente, casi a la manera de los mitos que estudiara Roland Barthes. Sin embargo, con el crecimiento del cine en el siglo XX como maquinaria industrial de alcance global, su impacto y su presencia sobre los imaginarios colectivos, las aspiraciones individuales y la organización de las relaciones sociales se multiplicó en una tensión constante entre la homogeneización y la búsqueda de la divergencia. Ya sea el *western* de Hollywood, el melodrama latinoamericano, el musical de Bollywood o el terror gótico alemán, los géneros cinematográficos han dotado a la humanidad de un repertorio cultural que atraviesa límites.

Los géneros cinematográficos han sido, asimismo, un terreno de numerosos debates en los que confluyen discusiones ideológicas, estéticas, económicas y sociales



sobre el arte fílmico. No sorprende, entonces, que su irrupción dentro del campo académico de los estudios de cine hacia los años sesenta se diera en un momento álgido de debates en torno al rumbo del medio. Estos trabajos retomaron inicialmente las tradiciones de los estudios literarios que habían desarrollado largamente perspectivas destinadas a la clasificación y categorización de la producción. Es así que textos como los de Thomas Schatz (1981) y Steve Neale (1995) planteaban miradas generalistas que buscaban identificar aquellos elementos que definían a los principales géneros desarrollados por la industria hollywoodense.

Frente a esta mirada esencialista fue creciendo lentamente una perspectiva alternativa que postuló la necesidad de pensar a los géneros como construcciones dinámicas marcadas por sus contextos históricos. La consolidación de esta propuesta se dio en los trabajos de Rick Altman (2000), quien planteó un abordaje sintáctico-semántico-pragmático, que considerara tanto los elementos constitutivos y sus estructuras como el contexto en el que se produjo cada género. Esta renovación, sin embargo, siguió estando limitada fundamentalmente a lo referido al cine producido en los Estados Unidos sin considerarse que el modelo de producción basado en un sistema de géneros fue retomado por la mayoría de los cines industriales del planeta, asociado, como señala Miriam Hansen (1999), a los imaginarios de modernidad que se apropiaban de modo vernáculo en cada país. Estas apropiaciones no fueron unidireccionales ni puras, sino que supusieron mixturas, hibridaciones e intercambios.

Raphelle Möine, por ejemplo, ha señalado que incorporar una perspectiva desde el cine francés permite resaltar el carácter de mezcla dinámica de los géneros cinematográficos. Al mismo tiempo, ampliar la mirada permite ensanchar el punto de referencia de los estudios y así salir de una mirada centrada en Hollywood y postular una perspectiva policéntrica que presente nuevas perspectivas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Entre otros múltiples trabajos que abordan diversos géneros a partir de un abordaje global podemos mencionar a Broe (2014); Pettey y Barton Palmer (2014); Fay y Nieland (2010); y Duarte y Corrigan (2018).

Tal propuesta se entronca claramente dentro del giro transnacional que ha tenido una presencia marcada en los estudios de cine del siglo XXI, y que tras centrarse en los fenómenos actuales (Đurovičová y Newman, 2010) se han dedicado a rastrear antecedentes, probando que los límites nacionales fueron permeables a lo largo de toda su historia (Lusnich, Cuarterolo y Aisemberg, 2017).<sup>3</sup>

Este espíritu de ruptura de fronteras en las perspectivas de análisis permite asimismo retomar una propuesta realizada por Steve Neale (1995) en los años noventa. En medio de una problematización mayor del concepto de género cinematográfico, Neale señalaba la necesidad de ampliar la mirada sobre los géneros por fuera del propio discurso fílmico y pensarlos a través de las formas, las instituciones y los medios. De este modo, podemos pensar en un rol de estas estructuras narrativas que trasciende su dimensión fílmica y se explaya por fuera de la producción y recepción de las películas.

Ximena Triquell (2017) señala que el género funciona como nexo de lo textual con lo social. En este sentido, podemos pensar que los géneros cinematográficos han jugado un rol de gran importancia en el último siglo en múltiples espacios que trascienden al terreno fílmico. Dentro del campo del estudio de los géneros retóricos, Carolyn Miller (1984) ha señalado que es gracias al funcionamiento y reconocimiento de estos que los individuos dan a conocer sus objetivos a sus comunidades. Es necesario etiquetar y reconocerlos para que cumplan con esta función.

Este dossier propone indagar en la productividad de los géneros cinematográficos como matrices narrativas transculturales a partir de la relación intermedial, entendida esta última como «toda aquella obra o producto que hibrida técnicas y recursos propios de más de un lenguaje artístico» (Masgrau-Juanola y Kunde, 622). Dentro de las relaciones de intermedialidad propuestas por Rajewsky (2005) nos centraremos en las «referencias intermediales»,

<sup>3</sup> En América Latina, por ejemplo, trabajos como los de Paulo Antonio Paranaguá (2003) sobre las relaciones históricas entre las industrias de cine latinoamericanas, Silvia Oroz (1995) sobre el melodrama o María Gabriela Colmenares (1999) sobre la presencia de las estructuras genéricas en la producción industrial venezolana del periodo clásico dan cuenta de una producción diversa en torno a estas temáticas.

la integración de un sistema medial específico en otro. Tomando como terreno de análisis diversas producciones artísticas, con especial énfasis en el campo cultural argentino, se presenta un conjunto de trabajos que analiza los modos y las formas en que, en diferentes momentos históricos del último siglo, estos modelos fueron retomados, asimilados, cuestionados, resemantizados, homenajeados y parodiados por diversos creadores al mismo tiempo que se insertaron en los imaginarios individuales y colectivos de sujetos y sociedades. De este modo, los géneros cinematográficos rompieron las fronteras de su medio original para desarrollar un repertorio de tópicos, imágenes y sensaciones transversales a estos ámbitos.

## Bibliografía

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 2002.
- Broe, Dennis. *Class, Crime and International Film Noir. Globalizing America's Dark Art*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Colmenares, Maria Gabriela, «Industria e imitación: los géneros cinematográficos en los largometrajes de ficción de Bolívar Films». *Archivos de la Filmoteca*, 31, febrero de 1999, pp. 122-135.
- Duarte, José & Timothy Corrigan, eds. *The Global Road Movie. Alternative Journey's around the World*. Bristol and Chicago: Intellect, 2018.
- Đurovičová, Natasa & Kathleen Newman eds. *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 2010.
- Fay, Jennifer & Justus Nieland. *Film Noir: Hard-boiled Modernity and the Cultures of Globalization*. London and New York: Routledge, 2010.
- Hansen, Miriam. «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism». *Modernism/modernity*, 6(2), April 1999, pp. 59-77.
- Lusnich, Ana Laura, Andrea Cuarterolo & Alicia Aisemberg, eds. *Pantallas transnacionales: El cine argentino y mexicano del período clásico*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2017.
- Masgrau-Juanola, Marina & Kunde, Karo. «La intermedialidad: un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas» *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (3), 2018, pp. 621-637, <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812> Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Miller, Carolyn R. «Genre as social action» *Quarterly Journal of Speech*, 70, 1984, pp. 151-167. Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Moine, Raphaëlle. *Les genres du cinéma*. Paris: Nathan, 2002.
- Neale, Steve. «Questions of Genre». *Film Genre Reader III*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1995, pp. 160-184
- Oroz, Silvia. *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid y México. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Petty, Homer B. & R. Barton Palmer. *International Noir*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014
- Rajewsky, Irina. «Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality» *Intermedialités*, 6, 2005, pp. 43-64.
- Schatz, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and The Studio System*. New York: Random House, 1981.
- Triquell, Ximena- «Eje 3. Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje» *Culturas*, 11, 2017, pp. 159-176, <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i11.7004> Recuperado el 10 de octubre de 2020.





# «Era aventura pura»

## Géneros cinematográficos, circuitos de exhibición e imaginarios en la Buenos Aires de las décadas de 1940 y 1950

Cecilia Gil Mariño, Alejandro Kelly Hopfenblatt & Sonia Sasiain

Recibido: 30.10.2020 — Aceptado: 15.11.2020

### Titre / Title/ Titolo

«C'était une pure aventure». Genres cinématographiques, circuits d'exposition et imaginaires à Buenos Aires dans les années 1940 et 1950

«It was pure adventure». Film genres, exhibition circuits and imaginaries in 1940's and 1950's Buenos Aires

«Era pura avventura». Generi cinematografici, circuiti espositivi e immaginari a Buenos Aires negli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento

### Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

A partir de la incorporación de la historia oral, la historiografía del cine y el entretenimiento masivo ha complejizado sus preceptos y ha generado nuevas preguntas. Dentro de ellas, el interrogante sobre el gusto y el consumo se ha vuelto central para reformular nociones como la popularidad y el éxito de los filmes o la relación del cine con la sociedad. El presente artículo ahonda en estas temáticas a partir de la centralidad que tuvieron las estructuras genéricas del cine clásico. Para ello se retoman las propuestas de Rick Altman acerca de su carácter dinámico y los trabajos de Annette Kuhn sobre la memoria cultural para estudiar los públicos de cine de Buenos Aires de la década de 1940 y 1950. A partir de un conjunto de entrevistas a adultos mayores, se indaga en su impacto tanto sobre sus hábitos de consumo como sobre sus modos de relacionarse con su ambiente.

Depuis l'incorporation de l'histoire orale, l'historiographie du cinéma et des divertissements de masse a rendu ses préceptes plus complexes et elle a proposé de nouvelles questions. Parmi lesquelles, la question du goût et de la consommation est devenue fondamentale pour reformuler des notions comme la popularité et le succès des filmes, ou la relation entre le cinéma et la société. Le présent article aborde ces thèmes à partir de la centralité qu'avaient les structures génériques du cinéma classique. À cette fin, elle reprend les propositions de Rick Altman sur son caractère dyna-

mique et le travail d'Annette Kuhn sur la mémoire culturelle pour étudier le public des films de Buenos Aires dans les années 1940 et 1950. À partir d'une série d'entretiens avec des personnes âgées, on explore leur impact sur leurs habitudes de consommation et leurs modes de relation avec leur environnement.

The incorporation of oral history methodology into film and entertainment historiography has brought more complex and original perspectives. Among them, inquiries on taste and consumption are leading to a reformulation of notions such as popularity and success and to new frameworks to study the relationship between film and society. This paper delves into these subjects by focusing on the role played by genre narratives in classical cinema. We take into account Rick Altman's proposal about the dynamic character of genres and Annette Kuhn's works on cultural memory in order to look into Buenos Aires' film spectators in the 1940s and 1950s. By taking into consideration a group of interviews with senior citizens, we study film genres' impact on their consumer habits and their relations with their environment.

Con l'incorporazione della storia orale, la storiografia del cinema e dello spettacolo di massa ha reso più complessi i suoi precetti e ha generato nuove domande. La questione del gusto e del consumo è diventata centrale per riformulare nozioni come la popolarità e il successo dei film, o il rapporto tra cinema e società. Il presente articolo approfondisce questi temi a partire dalla centralità delle strutture di genere nel cinema classico. A tal fine, riprende le proposte di Rick Altman sul suo carattere dinamico e la riflessione di Annette Kuhn sulla memoria culturale per studiare il pubblico cinematografico di Buenos Aires negli anni quaranta e cinquanta. Sulla base di una serie di interviste con spettatori anziani, esplora l'impatto dei generi cinematografici sulle loro abitudini di consumo e sul loro modo di relazionarsi con l'ambiente.

## Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Públicos cinematográficos, cine clásico, géneros cinematográficos, modernidad, imaginarios sociales.

Public cinématographique, cinéma classique, genres cinématographiques, modernité, imaginaires sociaux.

Movie audiences, classical cinema, film genres, modernity, social imaginaries.

Pubblico cinematografico, cinema classico, generi cinematografici, modernità, immaginari sociali.

*Nuestro escape en ese mundo de seis manzanas era el cine, el cine Aesca. En aquel entonces la supremacía la tenía el cine estadounidense, nos contagiábamos y creíamos en esas películas. Luego de ver una película como Tres lanceros de Bengala, una exaltación colonialista, volvíamos transformados en soldados de la legión extranjera, entusiastas con eso.*

Juan Carlos (nacido en 1933)

Juan Carlos nació en el barrio de Saavedra en el norte de la ciudad de Buenos Aires en 1933, por lo que señala que su marca cinéfila es el haber nacido junto al cine sonoro argentino. Aún más, al haber crecido cerca de los Estudios Lumiton, una de las principales compañías productoras nacionales de los años treinta y cuarenta, considera que esta proximidad atravesó sus vivencias, sus deseos y su pasión por el cine durante toda su vida. Cuenta que él vivía en una frontera; en aquellos años la Avenida General Paz, que divide a la capital argentina de sus suburbios, no existía, por lo que a una cuadra de su casa ya era todo campo, una zona de extensiones de quintas. Atravesar esa frontera era el pasatiempo predilecto familiar; el gran entretenimiento, recuerda, era salir a caminar. Así que su primer recuerdo del cine es el edificio de los Estudios Lumiton y la esquina donde estaba el restaurante *La cuchara de palo*, al cual iban a comer todas las estrellas de esa época.

El testimonio de Juan Carlos se introduce dentro de un estudio que busca recuperar dentro de la historia del cine argentino el espacio de los públicos y la experiencia de ir al cine. Esta perspectiva se enmarca dentro de los debates que marcaron al campo de los estudios de cine a nivel global en las últimas décadas que han descentrado la mirada de las películas y la dimensión de la producción para poder pensar en las audiencias y los circuitos de exhibición. En este sentido se han renovado las preguntas y se han marcado nuevos rumbos de análisis, lo que permitió el surgimiento de enfoques que complejizaron la relación de estos artefactos culturales con discursos y prácticas culturales, así como también con la dinámica de una economía del entretenimiento transnacional y transmedial, y con la esfera de la sociedad en su conjunto. Entender a las audiencias como objeto ha abierto nuevas posibilidades para pensar al cine en tanto experiencia cinematográfica.

Esta nueva historia del cine (o *New Cinema History*)<sup>1</sup> incorpora también dimensiones institucionales, sociales y culturales del consumo y circulación del cine (Maltby, Biltereyst y Meers, 2011). En esta historia del cine «escrita desde abajo» se explora a los espectadores y a la materialidad de sus prácticas, sus formas de involucramiento, sus rutinas y sus representaciones. De esta manera, la historia oral y la revisión de archivos de memorias y documentos personales se tornan fundamentales (Stokes y Jones, 2017). En esta misma dirección, se inserta la propuesta de Anette Kuhn (2017) quien indaga sobre la memoria cultural de los sujetos y sus imbricaciones con el cine.

Estas nuevas perspectivas suponen la consolidación de nuevas herramientas que sirven no sólo para construir objetos de investigación novedosos sino también para visitar terrenos ya transitados bajo una nueva luz. Un espacio con gran productividad dentro de ello es el que respecta a los géneros cinematográficos. El estudio de los mismos cobró un nuevo impulso en el siglo

<sup>1</sup> Richard Maltby (2006) ha propuesto el concepto de *New Cinema History* para englobar los trabajos de historia del cine que en los últimos años han desplazado la mirada hacia la dimensión social y comercial del cine con propuestas focalizadas en la exhibición, distribución y recepción.

XXI de la mano de análisis renovadores como los trabajos de Rick Altman (2000) y Jason Mittell (2004) que plantean pensar las formas mutantes bajo las cuales la categoría genérica opera culturalmente, es decir, de qué manera estos textos son apropiados por sus usuarios de maneras distintas. Así, el género se presenta como un conjunto de expectativas compartidas y una faceta dinámica que se sintetiza bajo la idea de un abordaje sintáctico-semántico-pragmático.

Con este concepto, Altman destacó que «las películas de Hollywood están diseñadas para beneficiarse de múltiples afiliaciones» (198). Es así que plantear el cruce entre los estudios sobre los géneros con la historia oral permite focalizar justamente en uno de los espacios más cambiantes que es la apropiación por parte de los públicos y el lugar que esta brinda a las estructuras genéricas. Si bien los enfoques sobre estas se han centrado usualmente en el terreno de la producción y la comercialización cinematográfica, el consumo ha jugado un rol central en su configuración a lo largo de la historia.

Resulta interesante entonces pensar el lugar que ocuparon los géneros en el contexto de las prácticas audiovisuales de los espectadores de cine en los años de apogeo del modelo clásico de producción basado en ellos. Un claro ejemplo de ello es el estudio de Pierluigi Ercole, Daniela Treveri Gennari y Catherine O'Rawe (2017), quienes exploraron las relaciones de los espectadores italianos con los sistemas de géneros y estrellas en la década de 1950. De este modo demostraron la relevancia de insertar los géneros dentro de la *New Cinema History* ya que cumplían roles diversos, desde sistemas de pertenencia e identidades colectivas a mediaciones en las relaciones sociales y familiares.

El presente artículo propone ahondar en estos interrogantes a partir de la centralidad que tuvieron las estructuras genéricas del cine clásico en los espectadores que asistieron a las salas comerciales en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950. Se indagará en su impacto tanto sobre sus consumos y sus comportamientos sociales como sobre los circuitos de exhibición de la época. En este sentido, los géneros conformaron una forma de acercarse al cine al mismo tiempo que proveyeron de he-

rramientas que mediaron y dieron sentido a la cambiante vida moderna que se vivía en los grandes centros urbanos.

Para el desarrollo de este artículo hemos recuperado los testimonios brindados en 21 entrevistas en profundidad, realizadas entre 2017 y 2020, a adultos mayores nacidos entre 1924 y 1941 que fueron espectadores de cine durante la década de 1940 y 1950 en la ciudad de Buenos Aires. El muestreo teórico se realizó siguiendo la búsqueda de la máxima variabilidad en términos del origen social familiar. Los entrevistados fueron contactados siguiendo distintas estrategias como visitas a geriátricos y viviendas de ancianos, o consultas entre contactos del equipo de investigación. De este conjunto, catorce entrevistas se hicieron a mujeres y siete a hombres. Sus orígenes sociales son variados, incluyendo a personas de orígenes humildes, de clase trabajadora, pero también a algunos sujetos de clase media, profesionales y/o empleados en servicios. El guion de las entrevistas abordó cuestiones como los primeros recuerdos de salidas al cine, las rutinas asociadas al cine, las salas frecuentadas, el tipo de películas que se elegía, los actores y celebridades, la lectura de revistas de cine, entre otras.<sup>2</sup>

## Ampliar la ciudad

A finales de 1941, la compañía productora Establecimientos Filmadores Argentinos (EFA) publicaba en la revista *Film*, dirigida a los exhibidores y distribuidores cinematográficos, un anuncio a doble página de su plan de producción para 1942. De las nueve cintas presentadas allí, cuatro tenían título *–Escuela nocturna, La novela del joven pobre, La mucama millonaria y Malambo–*. Las otras en cambio eran «una comedia sentimental», dos «comedias cómicas», «un film de conjunto» y una «gran come-

<sup>2</sup> Las entrevistas que conforman las fuentes de este artículo son parte de un proyecto de investigación mayor que se encuentra en curso actualmente con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo «Raúl H. Castagnino» de la Universidad de Buenos Aires, titulado «Una historia de los públicos en Buenos Aires (1933-1955)». El mismo propone en primer lugar la construcción de nuevas fuentes a partir del relevamiento de las carteleras cinematográficas, la realización de una cartografía de las salas y sus transformaciones, y la conformación de un archivo de historia oral de los públicos cinematográficos porteños.



dia musical». Con mayor o menor descripción en cada caso, se planteaba así un escenario similar al que configuraban las diferentes empresas productoras nacionales en esos años, con una factoría construida alrededor de los sistemas de estrellas y de géneros.<sup>3</sup>

En gran medida, el campo cinematográfico argentino se había configurado siguiendo los parámetros establecidos por el sistema de estudios de Hollywood. Desde la década de 1920 Buenos Aires se había consolidado como una plaza de gran interés para los distribuidores norteamericanos y se había convertido en uno de sus principales mercados de exportación del cine norteamericano. Lisa Jarvinen (2012) indica que un reporte interno de United Artists en 1935 señalaba que Argentina era, después del Reino Unido, el principal mercado de exportación para el cine de Hollywood y que en 1934 el comercio fílmico hacia el país había llegado a un estimado de 15 millones de pies de película.

La importancia de Argentina para el mercado norteamericano implicaba asimismo una marcada presencia de sus cintas en los circuitos fílmicos locales. De alrededor de 4900 películas publicadas en la cartelera cinematográfica del diario *La Nación* entre 1933 y 1938, 3500 eran de origen estadounidense. El resto se repartían entre producciones locales, algunas latinoamericanas y de países europeos como España, Francia, Alemania o Italia.<sup>4</sup>

Bajo esta impronta, tanto la producción como los modos de exhibición y distribución se habían conformado en torno a los parámetros que provenían de Hollywood. En este sentido, los dos sistemas sobre los que se conformaba el sistema de los grandes estudios —las estrellas y los géneros— se transformaron prontamente en los ejes vertebrales que dieron forma a la oferta fílmica en la ciudad. Esto se daba a lo largo de todo el circuito exhibidor, desde las salas céntricas hasta las barriales.

Para comprender la inserción de esta modalidad en la vida de los espectadores debe considerarse la relación del cine con las dinámicas de cambio que vivía la ciudad en esos años. La dimensión urbana de Buenos Aires a

mediados de 1930 era extendida y baja, con mayor densidad de construcciones en el centro. La expansión de edificios en altura y de salas se intensificó en esos años a partir de la ampliación de la red de transporte subterráneo y del colectivo, que comenzó a circular en las zonas no conectadas por los medios de locomoción tradicionales. Las avenidas se ensancharon para permitir el tránsito del parque automotor en constante aumento. Todos estos cambios permitieron la circulación más fluida de publicidad y de películas entre los diversos circuitos de distribución y exhibición cinematográfica.

Las salas para el espectáculo se distribuyeron hacia la periferia siguiendo los nuevos nodos de circulación generados por la ampliación del recorrido de la red de transporte. Muchas de esas salas, ubicadas sobre avenidas o calles de zonas comerciales, se construyeron en el nivel de la planta baja de nuevos edificios de oficina o de vivienda, lo cual evidencia una convergencia de intereses cinematográficos e inmobiliarios.

En este marco, para la década de 1940, el cine era el espectáculo dominante y más frecuentado por la población porteña. Existían alrededor de 200 salas en la ciudad, incluyendo los palacios del centro, donde se estrenaban las películas nuevas, y los circuitos más modestos de las salas barriales, que recibían esos títulos algunas semanas después. Los boletos de ingreso a las salas eran relativamente económicos, por lo cual las familias de clase media podían permitirse asistir con mucha frecuencia, una o dos veces por semana.

De este modo, el cine era uno de los principales consumos culturales de los habitantes de la ciudad. Manuel, quien pasó toda su infancia en Parque Patricios, cuenta que los cines de su barrio tenían una pizarra afuera con las películas que daban en la semana y específicamente ese día, y así la gente se enteraba de la programación. También recuerda que una sala como el Urquiza, de mayor categoría dentro del barrio, tenía una marquesina como las del centro de la ciudad con los títulos de la semana. Por su parte, María Simone, quien nació en 1935 en el barrio de La Boca, también señala que se enteraban gracias al mismo cine o bien por el programa que les entregaban en la función porque anunciaba la

<sup>3</sup> *Film*, 25 de diciembre de 1941, n° 1337.

<sup>4</sup> Datos de elaboración propia a partir de las carteleras cinematográficas publicadas en el diario *La Nación* entre 1933 y 1938.

programación. Al igual que Manuel también resalta el «boca en boca» del barrio.

Acerca de la programación ofrecida por los cines que no fueran del barrio, María Simone recuerda que se enteraban por el diario, ya sea que lo haya comprado su familia o cualquier otro vecino. En su caso, también señala que muchas veces no sabían los títulos de las películas pero las identificaban por algún género o estrella en particular, con sugerencias como «vamos a ver las de Tita Merello». Del otro lado de la ciudad, hacia el norte de Buenos Aires, Juan Carlos en Saavedra y Nilda, nacida en 1929 en el barrio de Núñez también resaltan la importancia de estas pizarras, carteles y programas. Nilda cuenta que como iban todas las semanas, ya sabían lo que iban a dar la próxima y que muchas veces elegían por sus actores y actrices predilectos como Barbara Stanwyck, en su caso.

Las carteleras cinematográficas de los diarios y revistas se organizaron con estas nuevas coordenadas en las que las salas actuaban, según señala Annette Kuhn, como centros magnéticos que atraían a los espectadores por su variada oferta. La circulación de cintas y la información sobre ellas, así como su programación, estaban organizadas, en gran parte, por el sistema de estudios, especializados en la producción de determinados géneros. Esto implicó, a lo largo del período, una especialización de la prensa en el modo de presentar los filmes, así como de los espectadores que aprendieron a decodificar reiteraciones narrativas y temáticas con los rótulos de las carteleras o de los programas.<sup>5</sup>

La crítica y la publicidad generaban el deseo de ver determinada película solo porque pertenecía a un género específico o porque estaba garantizada por determinado estudio especializado en ese género. Como hemos visto en el ejemplo de EFA, citado al comienzo, no hacía falta más indicación que el tipo de película para ya comenzar a promocionarla. De un modo similar, es común encontrar en los testimonios de los entrevistados sus relatos de infancia en los que la ida al cine era

<sup>5</sup> Asimismo, como señala Cecilia Gil Mariño, se multiplicaron también kioscos de revistas y receptores de radio en los hogares que colaboraban en el delineamiento de nuevos hábitos de un policonsumidor que era espectador-oyente-lector y que deseaba ver y escuchar en las salas a las estrellas que ya conocía por la radio o por publicaciones populares como *Antena* y *Radiolandia*.

marcada por la presencia de los seriales. Era común en la cartelera de las salas de barrio que hubiera un día para niños, habitualmente la matiné del domingo con variedades, y un largo que incluía un juego de dos episodios en inglés de un serial de doce, que los obligaba a ir todas las semanas para no perderse ninguno.

El lugar de los géneros dentro de las estrategias de exhibición era reconocido por los propios empresarios del sector. Un caso interesante, por ejemplo, es el del exhibidor Guillermo McInnes quien, en un número especial de *Heraldo del cinematografista* de 1942 daba su opinión sobre la situación del mercado cinematográfico en una nota titulada: «Trato de orientar al público en mis salas». <sup>6</sup> Entre otros conceptos, señalaba que «He observado que el público ya no busca estrellas solamente sino dirección y argumento, prefiriendo, a mi entender, el género comedia, como *Somnar no cuesta nada* y *Los martes, orquídeas*». <sup>7</sup> De este modo, a lo largo de la década del cuarenta las estructuras genéricas que servían de base para el sistema de producción ocuparon también un lugar central en las estrategias comerciales.

Los distintos géneros se insertaban así en programas diferenciados. El cine de aventuras es en este sentido uno de los ejemplos más claros, ya que sus películas podían ser tanto grandes estrenos de las principales salas como títulos intercambiables de los programas continuados de los cines de barrio. Los testimonios masculinos de infancia resaltan la importancia de las películas de aventuras y de «convoys» como les llamaban a los filmes de *convoys* en la época. Juan Carlos también recuerda que le gustaba acompañar a su madre a ver las románticas.

Por su parte, las mujeres rescatan la categoría «romántica», aunque, al igual que aventuras, sirve para englobar diversas propuestas. Nilda, por ejemplo, recuerda de este modo sus vivencias de adolescente asistiendo enamorada a ver títulos como *Rebeca, una mujer inolvidable* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) y *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939). La diversidad

<sup>6</sup> El *Heraldo del cinematografista* era la principal publicación dedicada al gremio exhibidor y en ella se discutían las políticas del sector y las estrategias comerciales que se iban desarrollando.

<sup>7</sup> *Heraldo del Cinematografista*, número extraordinario, julio de 1942: s/d



Frente del Cine Select Boedo

de películas y las formas en que eran recibidas da cuenta nuevamente del carácter cambiante que señala Altman (2000) con relación a los géneros. Como señala Silvia Dibeltulo (2020), estas definiciones alternativas eran mediadas por las emociones que suscitaban, y que suscitan todavía actualmente en el recuerdo, estas películas, ya que no solamente eran relatos a los que se asistía sino que configuraban formas de ver el mundo.

## El cine de mujeres

- *Me gustaba más Rita Hayworth, viste que tuvieran otro tipo de encanto... Estas eran medio zonzas (risas).*
- *¿Rita Hayworth, por qué te gustaba?*
- *No sé Rita Hayworth era muy interesante, era linda, bailaba bien, porque bailaba muy bien, este, no sé, me gustaba, me parecía piola.*

(Graciela, nacida en 1935)

Miriam Hansen (1999) plantea que uno de los principales motivos por los que el cine clásico de Hollywood ocupó un lugar dominante en el mercado cinematográfico global fue a través de la conformación de un imaginario global compartido donde espectadores de lugares remotos del planeta podían pasar a formar parte del mundo moderno. A partir de esta 'modernidad vernácula', Hansen propone considerar la experiencia del espectador frente a estas películas desde una perspectiva sensorial, en donde el cine actuaba como un dispositivo de difusión de imágenes que eran articuladas por los públicos con sus realidades circundantes.

La propuesta de Hansen puede pensarse en consonancia con las formulaciones de Anthony Giddens, quien plantea que la modernidad se caracteriza por ser un proceso de cambio social donde el tiempo y el espacio se homogeneizan a nivel global y producen así una experiencia de desanclaje para el sujeto. Así las prácticas y las relaciones sociales se rearticulan y los medios de comunicación juegan un rol central en la forma en que

los individuos se posicionan frente a este mundo. En este sentido señala que:

Existe una conexión directa (aunque dialéctica) entre las tendencias globalizadoras de la modernidad y lo que llamaré la transformación de la intimidad en el contexto de la vida cotidiana; que la transformación de la intimidad debe analizarse en términos de la construcción de mecanismos de fiabilidad; y que en tales circunstancias, las relaciones personales de fiabilidad están íntimamente ligadas a una situación en la que la construcción del yo se convierte en un proyecto reflexivo. (110)

El cine clásico, y especialmente el cine de Hollywood, tuvieron así un rol de mediación de la experiencia moderna para los espectadores de Buenos Aires, y el sistema de géneros y estrellas que permitía organizarlo fue central en ello. Un terreno particular en que se puede encontrar esta vivencia es en la experiencia de las espectadoras. Para la mujer porteña, como para gran cantidad de mujeres alrededor del mundo, el cine permitió ensanchar su mundo y asomarse a novedosos espacios. Al respecto, una crónica de Biyina Klappenbach de *La Nación* señalaba, por ejemplo: « (...) el cine es también la moda. Allí está todo lo más novedoso en modas femeninas: sombreros, peinados audaces, vestidos, ‘maquillages’, modales y hasta modas masculinas y buenos mozos...»<sup>8</sup>

En la memoria de las mujeres el cine es un espacio para soñar y fantasear con películas (y vidas) románticas. Como señala Alicia, los «días de damas se exhibían siempre películas románticas, con parejas famosas». Para las espectadoras, el cine era una posibilidad de transportarse a otro mundo e imaginar vidas románticas y la sala era un espacio de libertad para soñar. Pero al terminar la función, retornaban rápidamente los mecanismos de contención social a través de la institución familiar: las mujeres casi no iban solas al cine, en el sentido de que se consideraban salidas familiares, y en cualquier caso, debían volver a la casa cumpliendo los horarios establecidos, o bien las iba a buscar algún familiar.

<sup>8</sup> *La Nación*, agosto de 1944, por Biyina Klappenbach. Carpeta de recortes, Archivo Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken.

Si para los hombres y los niños el cine de aventuras suponía un género del cual podían apropiarse, en torno a las mujeres se desarrolló un espacio que excedía numerosas formulaciones de la teoría de los géneros cinematográficos: el *cine de mujeres*.<sup>9</sup> Este término ha sido extensamente estudiado en su relación con el melodrama, especialmente desde una perspectiva feminista por autoras como Molly Haskell. A partir de estos trabajos, Altman (2000) propone al *cine de mujeres* o *woman's film* como un paradigma de aquellos ciclos de producción que, a partir de su apropiación por parte del público, se transforman en un género cinematográfico.

Es interesante considerar cómo desde distintos espacios de la cultura se concebía este territorio. En las páginas de la revista *Claridad* también se podían leer las críticas de intelectuales socialistas a la identificación del público femenino con este cine de mujeres:

En las más, todo se reduce a unas nociones de bordado, corte y confección, unos cuantos arpegios en el piano y un poco de literatura tropical, y, junto con el diploma de maestra, toda esta pseudocultura va a parar al mismo extremo: el anzuelo para “pescar” marido. La disputa del macho en las jovencuelas de clase media es toda una tragedia doméstica con sus derivados patológicos: neurastenia, romanticismo misticismo. “Novela semanal”, cine y posturas a la Joan Crawford o Greta Garbo. (...) El “ideal” de hombre de las muchachas de la clase media es el de un tipo a la Valentino, acicalado, dulzón y que posea un título universitario de “doctor” (aunque sea procurador) o un “alto empleo”. (...) La solterona beata, desarreglada, la vestida de luto y la “que Dios no le dio hijos ni marido pero el Diablo sobrinos” para educar y criar, ha desaparecido para dejar lugar a la solterona pintada, maquillada, cinematografera, callejera, amiga del copetín, de las peñas artísticas y que, por su gran experiencia (que dan los años), por su “cancha”, como dicen aquí, triunfa en la difícil pesca del hombre, sobre la inexperta, tilinga y lozana belleza de las jovencitas”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Durante el período que se extiende desde 1930 hasta 1944 no se observa que haya un día fijo para la renovación de las carteleras. Dado que muchas personas iban con frecuencia a la misma sala, durante la semana, los programas variaban para satisfacer a esos espectadores asiduos.

<sup>10</sup> *Claridad*, noviembre de 1933 (149) N° 271, s/d. La revista se presentaba como tribuna de la izquierda bajo el título de «Claridad: Revista de arte, crítica y letras. Tribuna del pensamiento izquierdista».



En las primeras líneas de la cita se critica el «bovarismo cinematográfico» que podían desarrollar las mujeres solteras en busca de marido. En esta crítica hay una doble impugnación tanto del género como del sistema de representación cinematográfico de Hollywood. Por un lado, hay una crítica al aspecto comercial que el socialismo atribuía a las películas hollywoodenses vehiculizado a través de la cultura masiva transmitida a través de formatos estandarizados como la «novela semanal» y del sistema de estrellas necesario para establecerlo. Por otro, la cuestión del efecto patológico que el cine producía en las mujeres consideradas «enfermizas» o nerviosas y, por lo tanto, más proclives a transformarse en consumidoras del maquillaje y de las diversiones masivas. En este último punto, la crítica se acercaba a las posturas más conservadoras que veían de manera negativa la presencia ociosa de las mujeres en el espacio público.

El *cine de mujeres*, más allá de su amplitud genérica, suponía para las espectadoras un terreno donde depositar sus inquietudes y de donde aprender formas de comportamiento social y romántico. Alicia, por ejemplo, recuerda que las parejas muchas veces usaban las últimas filas del cine para «poder hacerse los arrumacos, que por ahí en la calle no lo hacían porque no era costumbre. No es costumbre como hoy, que uno ve a los chicos besarse, aún los mocosos de 14 o 15 años, como actores de cine». Coca, que nació en 1929 y vivió durante su niñez en el barrio de Belgrano, también recuerda el carácter transgresor de la salida al cine en relación con la sexualidad. Además de recortar a escondidas fotos de actrices y actores, era ella quien decidía a qué películas asistir con su madre. Para eso, consultaba antes con sus compañeras de escuela cómo era cada filme, y luego le contaba a su mamá lo que quería que supiera: «Si en la película se besaban, no lo contaba, porque sino mi papá no me dejaba ir».

Graciela también recuerda recortar las fotos de sus «novios cinematográficos»:

La posibilidad de fantasear, a esa edad era importantísimo. Sigue siendo, porque te digo que la fantasía no se pierde. Incluso me acuerdo que veraneamos en Córdoba con esta amiga y cada

una tenía una foto (*risas*) que jugábamos que eran nuestros maridos, semejantes grandotas, hoy en día inadmisibles.

De este modo, el cine de mujeres no es solamente un modo de denominar un tipo de películas, sino, como reconstruyen las entrevistadas, era un terreno simbólico en torno al cual se configuraba una forma de vida social, familiar y afectiva. El género cinematográfico se transformaba así en un mediador y moldeador de la experiencia moderna para las espectadoras porteñas de los años cuarenta.

## Pura aventura

El cine clásico no sólo permitía a los espectadores y a las espectadoras asomarse al mundo moderno, sino que también abría la posibilidad de otros universos posibles. En este sentido, el desanclaje que propone Giddens (1990) llevaba a veces a la conformación del sensorio compartido de la modernidad que plantea Hansen (1999), pero en otras ocasiones el universo imaginario que se configuraba tenía niveles mayores de distancia con el mundo real. Como señala Juan Carlos en la cita al inicio del artículo, entrar a una película de aventuras podía devolver a los niños a las calles convertidos en soldados de la Legión Extranjera.

Arjun Appadurai (1991) destaca en este sentido el rol disruptivo del cine como fuente para la imaginación social, asociado a la conformación de prácticas y de identidades sociales no siempre congruentes con el contexto socio-político de pertenencia de los espectadores. El cine permitió así el acceso a tramas, personajes, narrativas y escenarios que invitaban a los espectadores ensanchar el repertorio para la elaboración imaginaria de vidas posibles. Podemos pensar así en la idea de heterotopía que rescata Annette Kuhn (2004) como ese 'otro mundo' que abre el cine, un terreno lejano y ajeno al espectador que es al mismo tiempo fácilmente localizable en los relatos.

Desde el campo de los espectadores esta vivencia implicaba un pacto espectadorial necesario para que

opere la fórmula genérica.<sup>11</sup> Entre los entrevistados existen testimonios de la manera en que se involucraban en la ficción y que hasta los varones adultos se entregaban totalmente al espectáculo al poner en suspenso su incredulidad como espectador. Élidea recuerda por ejemplo «la euforia que había en las salas, se salían de las butacas para alentar a los personajes, el público gritaba, se posesionaba con la historia. Fue inolvidable cuando fui a ver con mi novio *Rebeca* y *Lo que el viento se llevó*».

Además, son numerosos los relatos de la participación del público en el aliento al héroe o heroína del filme con gritos, palmadas o zapateos en el piso. Podemos pensar en este sentido en la propuesta de Altman quien señala que el género realiza ciertas operaciones a las que denomina encrucijadas (206). Éstas llevan a lo que denomina placer genérico, pero el mismo debe emanar no de la película sino de la posición que asumen los espectadores frente a ella. En este sentido señala el detalle de que los géneros predilectos suelen ser aquellos que apelan a las emociones, que plantean estructuras *in crescendo* que permiten al espectador elegir y experimentar desvíos de la norma. Aunque haya luego un regreso a las normas, el deleite del camino alternativo ya es una experiencia digna de ser vivida, un placer genérico que se presenta como alternativa a las normas culturales.

El cine de aventuras vuelve a ser aquí el principal terreno donde se desarrollaba esta dinámica. Los testimonios de los espectadores cinematográficos presentan puntos de identificación en los entrevistados con el género de aventuras cuando relatan que iban al cine para autoconocerse, subjetivarse, y como sostiene Kuhn, vivir una experiencia que les permitiera salir a lo desconocido y ampliar los límites de sus recorridos urbanos. Esta idea se resume principalmente en los testimonios masculinos, que vivían a través de estos filmes el ingreso a lo desconocido.

En esta lógica, el testimonio de Mario presenta claramente esta idea. Al preguntarle por su experiencia en el

<sup>11</sup> En nuestro medio, abundan las anécdotas acerca del modo en que los espectadores se involucraban aun desde el periodo del circo criollo con las escenas que representaban injusticias buscando repararlas al atacar a los actores que hacían de policías corruptos.

cine recuerda que le emocionaba porque «aprendes de países, costumbres y formas de vida. África, por ejemplo, me gustaba. Siempre me gustó África, en libros y en películas» y recuerda en esta sintonía haber disfrutado de *Tarzán*, con Johnny Weissmüller, y *Mogambo*, con Clark Gable. África, como símbolo del exotismo y el ingreso a mundos remotos para los espectadores occidentales, condensaba así el desanclaje que el cine de aventuras permitía a un joven adolescente en un cine porteño en esos años.

Sin embargo, como señala Altman, no era sólo un proceso intelectual de aprendizaje el que llevaba a los espectadores a relacionarse con estos géneros. Era fundamentalmente lo vivencial y lo emocional que hacía que la experiencia trascendiera las fórmulas y convenciones del género. Jorge, nacido en 1939, resalta en su testimonio que el cine «era aventura pura, porque no sólo había películas de *comboys*, sino que era aventura pura. Errol Flynn, con eso te digo todo, trabajaba muy bien. Era aventura pura». La triple repetición de la idea de ‘aventura pura’ resalta así un concepto que excedía al conocimiento de la trama o al aprendizaje sobre África. Si el cine de mujeres permitía al público femenino construir un terreno donde vivenciar la libertad de la vida moderna, los hombres parecen haber encontrado una experiencia similar en este espacio que los llevaba a lo desconocido.

## Conclusiones

En 2006 el escritor y dramaturgo argentino Edgardo Cozarinsky publicó *Palacios plebeyos*, un libro homenaje a las salas de cine y la experiencia de ser espectador en aquellos grandes edificios que se constituían como templos del cinematógrafo. Dividido en tres secciones el libro se adentraba primero en una mirada histórica y celebratoria de esos espacios, para luego indagar en el aprendizaje sentimental y erótico que se vivía a su interior. La tercera sección del libro se alejaba de esa mirada y bajo el título «El caso de las sonrisas póstumas» presentaba un cuento policial donde se cruzaba la

mitología del séptimo arte con la nostalgia de la vivencia de los espectadores de cine de antaño. Poblado de guñños cinéfilos, el relato retomaba numerosos elementos del género policial para abordar el caso de un grupo de ancianos que recibían un «relámpago de placer» para luego morir con imágenes cinematográficas «grabadas en la retina».

Si bien esta sección parecería ser discordante con las anteriores, su inserción le permitía a Cozarinsky traducir lo expuesto previamente en el libro a partir de una organización narrativa ligada a un género altamente codificado. Con una breve mención al universo policial, los detectives y las mujeres fatales, el autor transmitía a través de los personajes del cuento el impacto de la experiencia de ir al cine y al mismo tiempo daba cuenta de la centralidad de las estructuras genéricas en la organización de esa vivencia y de su recuerdo. Como los protagonistas del relato, los espectadores entrevistados fueron marcados por esa vivencia dentro de la sala, y al igual que para el autor, los géneros cinematográficos se transformaron en referentes ineludibles en su forma de configurar y entender el mundo.

Los géneros fueron marcos de referencia fundamental tanto para la comercialización y la exhibición como para los modos en que los espectadores se posicionaban frente a los filmes. Con universos claramente reconocibles, estrellas identificadas estrechamente con ellos y temáticas recurrentes que establecían un pacto implícito con los espectadores, las películas se valían de estas estructuras para orientar la práctica de ir al cine. Así, los géneros constituían un elemento importante para la elección de los filmes al mismo tiempo que, en los imaginarios de los entrevistados y entrevistadas, la categoría de género era aprehendida a partir de algún aspecto del mismo, ya sea por las emociones comúnmente provocadas, las estrellas a las que se los asociaba, o sus narrativas.

De este modo, se podían colocar en una misma categoría filmes muy diferentes pero que en el boca en boca del barrio construían un sentido común y una experiencia colectiva. Rick Altman plantea que el espectador de géneros, al reconocerse como tal, se integra a

sí mismo a un grupo, real o imaginario, una comunidad genérica y constelada. En este sentido, la importancia de los géneros no se limitaba solamente a la estrategia del exhibidor o la vivencia individual del espectador. Los géneros permitían integrarse a un mundo y hacer de la ida al cine una vivencia colectiva.

Es necesario así recuperar nuevamente las propuestas de Annette Kuhn quien señala que los recuerdos sobre la experiencia de ir al cine tienden a recuperar los espacios, las compañías y las rutinas, en el marco de un relato colectivo que da cuenta de una práctica compartida con otros y por tanto, estrechamente ligada a la sociabilidad. Dentro de una nueva historia del cine que considere a los públicos y su experiencia cinematográfica, resulta fundamental considerar entonces el lugar de los géneros cinematográficos en esta dinámica compartida de la vida social.

Podemos volver así a la cita de Juan Carlos al inicio y considerar el uso de la primera persona del plural en su recuerdo. El cine de aventuras unía a su grupo de amigos, los hacía partícipes de una misma experiencia urbana y una vivencia compartida dentro de la sala, los asomaba a mundos desconocidos y los convertía, momentáneamente, en otras personas. Y así Buenos Aires en los años cuarenta se poblaba, gracias a estas propuestas narrativas del cine industrial, de vampiresas, soldados, corsarios y princesas que transitaban sus calles modernas como personajes de un universo ficcional compartido globalmente.

## Bibliografía

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Cozarinsky, Edgardo. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- Dibeltulo Silvia. «Reconstructing historical film genre consumption in post-war Italy», ponencia presenta-

- da en el Webinar *Film Audience Movements and Migrations: Across Borders and Screens*, Oxford, Septiembre 2020.
- Giddens, Anthony. *Las consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1990.
- Gil Mariño, Cecilia. *El mercado del deseo: Tango, cine y cultura de masas en la Argentina de los '30*. Buenos Aires: Teseo, 2015.
- Hansen, Miriam. «The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism». *Modernism/Modernity*, 6(2), 1999, pp. 59-77.
- Jarvinen, Lisa. *The Rise of Spanish-Language Filmmaking: Out from Hollywood's Shadow, 1929-1939*. New Brunswick and London: Rutgers University Press, 2012.
- Kuhn, Annette. «Heterotopia, heterocronia: place and time in cinema memory». London, *Screen* 45; 2, Summer, 2004, pp. 106- 114.
- «Memories of cinemagoing and film experience: An introduction». *Memory Studies*, 10 (1), 2017, pp. 3-16.
- Maltby, Richard. «On the Prospect of Writing Cinema History from Below». *Tidjschrift voor mediageschiedenis*, 9 (2), 2006, pp. 74-96.
- Maltby, Richard; Biltereyst, Daniël, and Meers, Philippe. *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Routledge, 2011.
- Mittell, Jason. *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. London and New York: Routledge, 2004.
- Stokes, Melvyn and Jones, Matthew. «Windows on the World: Memories of European Cinema in 1960s Britain». *Memory Studies*, 10 (1), 2017, pp. 78-90.
- Ercole, Pierluigi; Treveri Gennari, Daniela, and O'Rawe, Catherine. «Mapping Cinema Memories: Emotional Geographies of Cinemagoing in Rome in the 1950s». *Memory Studies*, 10 (1), 2017, pp. 63-77.

## Fuentes

### Entrevistas

- Clauso, Nilda. Entrevista individual, 11 de octubre de 2017.
- Domínguez Neira, Graciela. Entrevista individual, 27 de diciembre de 2019.
- García, Coca. Entrevista individual, 20 de enero de 2020
- Leguizamón, Jorge. Entrevista individual, 13 de enero de 2020.
- Marchetti, Élica. Entrevistas realizada por Daniela Merlano en 2009 en el marco del curso de *Historia de los medios*, de la Universidad Nacional de Quilmes, cátedra Daniel Dabenes.
- Portas, Juan Carlos. Entrevista individual, 20 de octubre de 2018.
- Rodríguez, Alicia. Entrevista individual, 17 de diciembre de 2019.
- Simone, María. Entrevista individual, 25 de enero de 2018.
- Telias, Mario. Entrevista individual, 13 de enero de 2020
- Vila, Manuel. Entrevista individual, 28 de agosto de 2018..

### Publicaciones periódicas

- Claridad*, noviembre de 1933 (149) n° 271, s/d.
- Heraldo del Cinematografista*, número extraordinario, julio de 1942: s/d
- Film*, 25 de diciembre de 1941, n° 1337, s/d.
- La Nación*, agosto de 1944, por Biyina Klappenbach. Carpeta de recortes, Archivo Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken





# Noir / Noire:

## recepción y transformación del cine criminal en la literatura y el cine argentinos

Román Setton

Recibido: 30.10.2020 — Aceptado: 20.11.2020

### Titre / Title/ Titolo

Noir / Noire: réception et transformation du cinéma criminel dans la littérature et le cinéma argentins

Noir / Noire: Reception and Transformation of Crime Film in Argentine Literature and Cinema

Noir / Noire: ricezione e trasformazione del film criminale nella letteratura e nel cinema argentini

### Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Desde la consolidación de los procedimientos del MRI (Modo de Representación Institucional), el vínculo entre literatura y cine dejó de ser unidireccional -esto es, desde la literatura hacia el cine-. En ese sentido, el desarrollo del género negro o policial o criminal se presenta como un campo de análisis por demás significativo, si atendemos de manera simultánea a su evolución en el cine y la literatura. En Argentina, a diferencia de lo que sucedió en Estados Unidos y Francia, el desarrollo del cine criminal fue contemporáneo al policial negro literario. En este trabajo, nos proponemos mostrar que existe en Argentina una literatura policial negra temprana, en contraste con la historia clásica del género en el país. Esta literatura se desarrolló, en gran medida, a partir de la recepción y transformación del cine criminal estadounidense.

Depuis la consolidation des procédures du Mode de Représentation Institutionnel (MRI) du cinéma, le lien entre littérature et cinéma a cessé d'être unidirectionnel, c'est-à-dire de la littérature au cinéma. En ce sens, le développement de la fiction criminelle semble être un champ d'analyse extrêmement important, si l'on observe à son évolution dans le cinéma et la littérature. En Argentine, contrairement à ce qui s'est passé aux États-Unis et en France, le développement du film criminel était contemporain de la

tradition littéraire du roman noir. Dans cet article, je montre un développement précoce de la littérature noire, contrairement à l'histoire classique du genre en Argentine. Cette littérature est née, dans une large mesure, de la réception et de la transformation du cinéma criminel américain.

Since the consolidation of the IMR (Institutional Mode of Representation), the link between literature and cinema ceased to be unidirectional, that is, from literature to cinema. The development of crime fiction appears to be a relevant field of analysis, if we simultaneously attend to its evolution in both film and literature. In Argentina, unlike what happened in the United States and France, the development of crime film went parallel to the development of the hard-boiled literary tradition. In the article I show an early development of hard-boiled literature in Argentina, in contrast to the classic history of the genre in the country. This literary field developed, to a large extent, thanks to the reception and transformation of the American crime cinema.

Con il consolidamento delle procedure del MRI (Modo di Rappresentazione Istituzionale), il rapporto tra letteratura e cinema ha cessato di essere unidirezionale, vale a dire, dalla letteratura al cinema unicamente. In questo senso, lo sviluppo della narrativa criminale è un campo di analisi estremamente significativo, se prestiamo attenzione simultaneamente alla sua evoluzione tanto nel cinema quanto nella letteratura. In Argentina, a differenza di quanto accaduto negli Stati Uniti e in Francia, lo sviluppo del film criminale è stato contemporaneo al genere *hard boiled*. In questo articolo mi propongo di mostrare uno sviluppo precoce del genere *hard boiled* in Argentina, in contrasto con la storia classica del genere poliziesco. Tale letteratura si è sviluppata, in larga misura, grazie alla ricezione e alla trasformazione del cinema criminale americano.

## Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cine de gangsters, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Luis Saslavsky, literatura policial argentina.



Film de gangsters, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Luis Saslavsky, littérature criminelle argentine.



Gangster films, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Luis Saslavsky, Argentine crime literature.



Films di gangsters, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Luis Saslavsky, letteratura criminale argentina.



## Introducción

Los estudios de la literatura policial argentina suelen situar los comienzos del género hacia 1940, con los relatos de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, el Padre Castellani, Manuel Peyrou, Silvina Ocampo, etc.<sup>1</sup> Como puede advertirse, esta historiografía vincula los orígenes, por cierto esplendorosos, a miembros muy visibles del grupo de la revista *Sur*, y enmarca estos cuentos y novelas dentro del relato clásico de enigma en lengua inglesa.

El comienzo de la vertiente negra de la literatura policial, en cambio, ha sido visto como un largo desarrollo desde comienzos de la década de 1960 –y con un antecedente en las producciones de David Viñas de 1953, escritas bajo el seudónimo de Pedro Pago–, a partir de las numerosas contribuciones de Eduardo Goligorsky –como autor, director de colección, traductor– y los textos teóricos sobre el género de Juan José Sebrelli, hasta llegar en 1969 a la colección Serie Negra,

<sup>1</sup> cf. Walsh; Yates, 1960; Bajarlía, 1964 y 1990; Fèvre, 1974; Bracerías/Leytour, 1993; Lafforgue/Rivera, 1977 y 1996; Lagmanovich, 2007; solamente por nombrar algunos. Otra corriente, más reciente y mucho menos caudalosa, retrotrae ese inicio hacia el último tercio del siglo XIX, con las primeras novelas de Raúl Waleis y los relatos breves de Paul Groussac, Carlos Olivera, Carlos Monsalve, y con las novelas cortas de Eduardo L. Holmberg (Barcia, 1988/1989; Ponce, 1997 y 2001; Setton, 2012 y 2015; Pérez, 2015; Vilariño, 2019; Lemo, 2019).

dirigida por Ricardo Piglia, y la compilación *Misterio 5*, que por primera vez ofrece una antología del género negro.<sup>2</sup> Dentro de este marco, Piglia señaló el año de 1960 como el punto temporal que marca una «escisión que enfrentaba, también aquí, a la policial de enigma con la violencia social de la serie negra» (1993, 8). Así se configura un desarrollo esquemático y orgánico del género: la literatura de enigma desde 1940, con algunos antecedentes significativos en la década de 1930,<sup>3</sup> que se desarrolla y extiende con vigor hasta fines de la década de 1950, y la literatura policial negra, que empieza a desarrollarse hacia 1960 y llega a su cumbre hacia 1970.

Sin embargo, cabe presentar algunas objeciones a esta construcción: 1) la literatura policial de las décadas de 1930 y 1940 no sólo se alimentó de la tradición clásica inglesa, también abrevó en las películas de *gangsters*, el *film noir*, el *police procedural* y las transposiciones de estos géneros que se dieron en el cine nacional –todo aquello que podríamos comprender como el cine criminal argentino–; 2) los comienzos de la serie negra pueden ser situados mucho antes de lo que lo hace la historia instalada del género en el país; en consecuencia, 3) la escisión entre novela clásica y negra ya podía ser percibida –y lo fue– mucho antes de lo señalado por Piglia; 4) de este modo, el cine y la literatura negras se desarrollan en Argentina de manera casi simultánea, a diferencia de lo que se puede observar en el ámbito de habla inglesa.

## Arlt y Borges en la década de 1930

Nadie puede negar que en los treinta y, más aún, en los cuarenta, se desarrolla en Argentina una vigorosa narrativa policial que sigue el modelo del policial inglés de la Edad de Oro, e incluso no es difícil hallar representantes del *armchair detective*, cuyo primer representante es Mycroft, el hermano de Sherlock Holmes. Sin embargo, también encontramos otra vertiente con características

<sup>2</sup> cf. Lafforgue y Rivera (1987, 1996); Giardinelli (1996); Mattalia (2008); De Rosso (2012)

<sup>3</sup> cf. Yates, 1960; Lafforgue / Rivera, 1996.



afines a la serie negra: la del Roberto Arlt de «Un argentino entre gangsters» (1937) y «Las fieras» (1933), el Borges de *Historia universal de la infamia* (1935), el Luis Saslavsky de *A sangre fría* (1947). Estas dos formas representan tipos de criminales e investigadores diferentes: la primera ofrece detectives y criminales que podríamos caracterizar como artistas (sofisticados, exquisitos, coleccionistas, aristocráticos, con gustos intelectuales e improductivos como forma de distinción); la segunda se ocupa del *gangster*, el asesino serial, o impulsivo, o a sueldo, los hombres y las mujeres fatales; y el detective, si lo hay, es un sujeto quebrado y con relaciones al menos ambiguas con la ley. De la propia descripción se puede colegir que esta última tuvo un diálogo mucho más frecuente y productivo con el cine.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> El policial de enigma encontró su género cinematográfico, al menos parcialmente, en el *police procedural* y en las transposiciones de las novelas famosas, por ejemplo *Asesinato en el Orient Express* (*Murder on the Orient Express*, 1974), dirigida por Sidney Lumet. En los últimos tiempos, muchos de los detectives clásicos de las novelas de enigma han sido llevados a la pantalla, ya sea en formato película o serie.

La irrupción de las proyecciones de crimen visuales y audiovisuales (a partir de la incorporación del sonido) fue transformando, paulatinamente, el imaginario sobre «lo policial» y el crimen en la ciudad. En la literatura de Arlt esto puede observarse con claridad, pues las fantasías cinematográficas afectan de manera directa la exposición de los personajes. Los pensamientos de Erdosain, por ejemplo, son por momentos «como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy, y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito» (1997, 164). Desde sus comienzos, con *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), pasando por algunos de los primeros filmes de Josef von Sternberg – *Underworld* (1927), *The Docks of New York* (1928) – y luego con las biografías de grandes delincuentes como *Public Enemy* (William A. Wellman, 1931), *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *Scarface* (Howard Hawks, 1932) o historias de convictos inocentes como *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Mervyn LeRoy, 1932), el cine dio un lugar privilegiado a las tramas de carácter policial. Así, importantes modelos narrativos y comunicacionales fueron recibidos y transformados en la literatura (policial), además de que fueron un importante influjo para el desarrollo de los diversos cines nacionales. En la Argentina, ya algunas películas tempranas como *La chica de la calle Florida* (1922) o *Perdón, viejita* (1927), ambas dirigidas por José Agustín Ferreyra, incorporaron tramas de tipo policial y dividieron el ámbito de la ciudad –el barrio, el centro, el parque suburbano, el café del centro– según una perspectiva moral y legal.<sup>5</sup> Más adelante, con la llegada del sonido, «lo policial» fue teniendo cada vez más peso en los argumentos de los filmes, tal como se puede ver en películas como *Monte criollo* (Arturo S. Mom, 1935), *Melodías porteñas* (Luis José Moglia Barth, 1937), *Palermo* (Arturo S. Mom, 1937), *La fuga* (Luis Saslavsky, 1937), *La vuelta de Rocha* (Manuel Romero, 1937) y muchas otras. Así, al menos a partir de la década de 1920, la literatura desarrolló un intenso diálogo con el cine, tanto nacional como extranjero.

<sup>5</sup> Cf. Tranchini, 1999, Gil Mariño, 2012, Setton, 2017.



En su retrato del ámbito urbano, las aguafuertes de Arlt muestran el delito con rasgos que provienen del imaginario cinematográfico. Como un condimento excitante de la vida, el delito adquiere una gran productividad narrativa.

Pero basta entrar a esta calle [Corrientes] para sentir que la vida es otra y más fuerte y más animada. Todo ofrece placer. [...] Y libros, mujeres, bombones y cocaína, y cigarrillos verdosos, y *asesinos incógnitos*, todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica. (Arlt, 1998, 231; *las cursivas son mías*).

Se trata de nuevas, modernas representaciones del crimen y el criminal, mediadas por el cine y las nuevas tecnologías. A diferencia de lo que sucedía en los policiales del siglo XIX y comienzos del XX –las narraciones de Luis V. Varela, Paul Groussac, Eduardo Holmberg, Félix Alberto de Zabalía o Vicente Rossi–, el criminal ya no es aquí el individuo que pervierte la sociedad y al que hay que reformar, expulsar o exterminar –según el caso–, sino, por el contrario, un integrante más de esta sociedad. Más aún: se ha vuelto admirable, al menos en parte, y ha adquirido sus propios derechos:

El hurto es una cosa vulgar e indigna. En cambio el robo es casi una especie de adquisición de derechos. El hurto quedó para los amigos de lo ajeno, taimados y cobardes. Para aquellos que se metían de noche en una casa y sin despertar a nadie, andando de puntillas [...] Para los que de noche, de noche siempre, saltando cercos y tapias, se metían en cercados ajenos y a quien desafiaban a lo sumo era a algún perro guardián [...] Eso es el hurto: posesionarse ocultamente de lo ajeno. Repugna y es cobarde.

En cambio, el robo hasta tiene cierta elegancia. Sacarle en sus propias narices a un señor todo lo que es suyo no es cosa de patanes. Hay que tener escuela, y hacerlo en forma audaz; en plena calle Florida y Corrientes, por ejemplo, a las 18:30 horas, es un acto que casi da derechos legales de posesión sobre las cosas robadas. Porque si a la víctima le sacan el fruto de varios años de trabajo y peligros, el salteador en un solo momento expone también su vida y hasta su reputación. («El asalto», 1922, 5-7)<sup>6</sup>

En el marco de estos discursos contemporáneos, la literatura de Roberto Arlt –quien también ejerció la

crónica policial (y cinematográfica) – gira y se arma en torno a «lo policial»: el robo, el asesinato, la delación, el proxenetismo, la asociación ilícita, el delito político en diferentes modalidades (la conspiración, el complot, la revolución, el atentado, etcétera) proliferan en su narrativa. Al menos desde 1927 Arlt escribió una serie de relatos policiales según el modelo del policial de enigma: «Un error judicial» (1927), «El hombre del turbante verde» (1939), «Jabulgot el farsante» (1940). En paralelo, escribió una serie de relatos que se acercan al modelo duro o *hard-boiled* del policial, entre ellos «Las fieras», «La pista de los dientes de oro», «Un argentino entre gangsters», «La venganza del mono» y «El misterio de los tres sobretodos».<sup>7</sup> Todos ellos revelan además un importante influjo de la ficción cinematográfica.<sup>8</sup> Por una cuestión de espacio, nos ocuparemos aquí sólo de «Un argentino entre gangsters» (1937).

El breve relato narra el secuestro y extorsión del ingeniero argentino Humberto Lacava por la banda de Tony Berman. El propósito de estos criminales es forzarlo a construir una ruleta con trampa, de manera tal que el crupier pueda elegir en cada jugada qué número será el ganador. Por este ‘trabajo’, al ingeniero le ofrecen veinte mil dólares y su vida, i. e. no matarlo. Los criminales le proporcionan todos los instrumentos necesarios y Lacava durante largos días diseña y va perfeccionando la ruleta. Sin embargo, comprende con rapidez que habrán de matarlo una vez acabada la tarea. Por ello demora la ‘finalización’ del trabajo. Lacava va ajustando uno a uno los números de la ruleta y aguarda con paciencia el momento oportuno hasta que: «Tony, Frank y Eddie se inclinaron sobre el disco que debía detenerse frente al número 36. Lacava sintió que una ola de sangre le abrasaba las mejillas: [...] Eddie, con sus enormes manos de chocolate, apretaba sobre las bisagras del canto de la mesa, igual que Tony y Frank. »

<sup>7</sup> El protagonista de «La venganza del mono» es un asesino a sueldo como los que ya había representado el cine.

<sup>8</sup> Otros cuentos, «La doble trampa mortal» (1937), «La cadena del ancla» (1938) y «Espionaje» (1938), remiten al cine, en este caso de espionaje, tal como ya lo encontramos en la época silente (*O.H.M.S.*, 1913, Alexander Butler; *El peligro del espía alemán*, 1914, Bert Haldane) y luego en importantes películas de Fritz Lang (*Dr. Mabuse, el jugador*, 1922, *Espías*, 1928, *El testamento del Dr. Mabuse*, 1933, ) o Alfred Hitchcock (*El hombre que sabía demasiado*, 1934; *Los 39 escalones*, 1935; *Sabotaje* 1936).

<sup>6</sup> Citamos el texto por el título ya que se trata de un texto anónimo.

(Arlt, 1994, 32-33) Lacava presiona un botón y los tres *gangsters* mueren electrocutados.

Muchos elementos presentes en el cuento permiten inscribirlo dentro de la serie negra: el hecho de que se trata de un mundo ambiguo en que la división moral entre el bien y el mal no es precisa, la perspectiva por completo interior a ese mundo, sin un punto de vista exterior que encarne la perspectiva de la ley o del bien, la importancia decisiva del dinero como motor central de las acciones y como centro de la trama (Piglia, 2000).<sup>9</sup> En estas ficciones, como afirma Sebrelí, «no se trata de buscar quién fue el asesino, no interesa saber quién apretó el gatillo», «en el mundo del mal es imposible la constitución de ningún tipo de sociedad, al no haber reivindicación alguna en común» (229), «cuando alguien confía en otro [...] seguramente se perderá» (229-230). Según esta caracterización del género negro, todas las relaciones son contingentes y están amenazadas por la desconfianza y la traición (232). Este fenómeno no es ajeno a la contratación del héroe. No son pocas las novelas de Hammett y Chandler en que el cliente que contrata al héroe o el amigo que lo lleva a involucrarse en el conflicto lo amenazan de muerte o lo engañan o le tienden una trampa que pone en peligro su vida (cf. *El balcón maltés*, *Cosecha roja*, *Adiós, muñeca*, *El largo adiós*, etcétera). De manera análoga a lo que sucede en *Cosecha roja*, Humberto Lacava elimina a todos los *gangsters* y restablece el orden. Estas coincidencias no nos deberían hacer olvidar la importancia del cine en ese entonces.

Lila Caimari (2004) señaló que durante la década de 1930 el impacto del cine era tan fuerte que en muchas oportunidades las crónicas de los diarios en los años veinte y treinta trataban de asimilar los sucesos acaecidos en Buenos Aires con episodios de *gangsters* y ametralladoras, tal como los espectadores los podían ver en el cine.

1930 es empírica y simbólicamente un año de quiebre en el mundo y en la representación del crimen. En Estados Unidos, la gran depresión, el crack bursátil, la Ley de Prohibición, contribuyeron de manera determinante

con los cambios en la representación del crimen; y a partir del cine se fue construyendo y difundiendo en gran parte del mundo la figura del *gangster* como enemigo público (Warshow, 1964). En la Argentina, esta recepción se potenció por la popularidad que cobraron entonces algunos bandidos locales –Chicho Chico, Chicho Grande, Mate Cosido– y por cambios vinculados con las agencias de noticias –que dirigieron su atención, cada vez más, a las noticias estadounidenses (Caimari, 2012) –, la prensa gráfica –la presencia creciente del mundo del cine– y los cambios estructurales en el paisaje urbano, que reconfiguraron diferentes zonas de la ciudad (Gorelik, 1998). Por estos motivos, va perdiendo importancia en la prensa, en la literatura y en el cine un modelo de delito que podemos calificar como nocturno, en muchos casos rural y fundamentalmente vinculado con la vida doméstica. Esto trae aparejado, un desplazamiento en la representación del crimen y del criminal: el *gangster*, que se mueve en automóvil y utiliza el arma a repetición –la ametralladora–, pasa a ocupar el centro de la escena y queda desplazado el cuchillero de los arrabales, que poblaba el discurso de la prensa (a comienzos de siglo) y (una década después) el tango y la literatura.

Patricio Fontana ha analizado con detalle las aguas fuertes de Arlt vinculadas con el cine. En «El cine y los cesantes», frente al derrumbe económico mundial y local, Arlt encomia al cine como refugio de los desocupados, al que pueden acceder «por un módico precio» (101); en «Calamidades del cine», en cambio, censura a los padres que concurren a las salas con bebés (102) e impiden el disfrute silencioso del filme. Las películas de *gangsters* que invadieron las pantallas en la década de 1930 llegaron, como es natural, a la Argentina: «Los porteños también ven los futuros clásicos del género: *El enemigo público*, *Pequeño César*, *Scarface*. Todos los representantes del subgénero *pistolero*, relevantes e irrelevantes, son proyectados en los flamantes cines de Buenos Aires a poco de su estreno en Estados Unidos» (Caimari, 2012, 182). Roberto Arlt, «enteramente obsesionado por el mundo del delito, la tecnología y las utopías de enriquecimiento vertiginoso», «no es inmune a los encantos de los *gangsters* de película. A fines de los treinta, sus reseñas del delito

<sup>9</sup> Según la tesis de Piglia (*Crítica y ficción*), en la serie negra, el dinero es siempre el móvil, la causa eficiente y final de las acciones.



*El enemigo público* (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931)

estadounidense están salpicadas de palabras en inglés y personajes del hampa que usan ametralladoras, corbatas de seda, fuman cigarros y se llaman *Tony Berman* o *Frank Lombardo*» (Caimari, 182). Como es previsible, elementos de las crónicas pueden encontrarse también en las ficciones literarias. La frase inicial de «Un argentino entre gangsters» es un claro ejemplo: «Tony Berman descargó la ceniza de su cigarro sobre el piso encerado» (23).

También la temprana narrativa de Borges recibe una gran influencia del cine. Esto se muestra con claridad en *Borges y el cine*, de Edgardo Cozarinsky: «El cine (más bien una idea del cine) aparece asociado en Borges a la práctica de la narración, aun a la posibilidad misma de abordar la narración» (10). El propio Borges ha reconocido, de hecho, la significación del cine en sus comienzos como narrador. En el prólogo a *Historia universal de la infamia* afirma: «Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934. Derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros filmes de von Sternberg»

(Borges, I, 289). Como indican con precisión Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié, en ese libro, la acción propia de los folletines y las novelas de aventuras tiene una significación que se irá reduciendo, de manera paulatina, con el avance de los años y los libros: «todavía *Historia universal de la infamia* abunda en «riesgos físicos» y «aventuras corporales», y está más próxima al filme de malhechores y *gangsters* que los relatos de *Ficciones*, que exponen problemas ficcionales más cercanos al enigma del policial inglés» (17). En sintonía con esta idea, Aguilar y Jelicié ven en *Historia universal de la infamia* personajes que no están integrados en ninguna colectividad, pero que son capaces del coraje (18). En efecto, muchos de los protagonistas de las historias pueden ser descritos de ese modo (La viuda Ching, Monk Eastman, Billy

the Kid, el narrador anónimo de «Hombre de la esquina rosada»); otros practican sencillamente la abyección, la crueldad y la canallada (Lazarus Morell), o simplemente la ingratitud (el deán de «El brujo postergado»), el fraude o la estupidez (Tom Castro<sup>10</sup> y su compañero Bogle).

Más allá de las aventuras físicas y del coraje de la lucha corporal o armada, el libro ofrece una galería de personajes infames que no es ajena a la narración cinematográfica. También Borges se nutre del imaginario gangsteril generado y difundido por el cine. Esto se observa, por ejemplo, en «El proveedor de iniquidades Monk Eastman». Sin embargo, en este relato la condición de *gangster* de Eastman importa menos que su condición de guapo y compadrito. (De modo similar, la condición de *gangster* de Red Scharlach en «La muerte y la brújula» importa menos que su identificación con el detective Erik Lönnrot). De hecho, el desprecio de Borges por el *gangster*, por su carácter de hombres de

<sup>10</sup> Cf.: «persona de una sosegada idiotez» (Borges, I, 301).

negocios, se verifica en «El atroz redentor Lazarus Morrell»: «Al Capone y Bugs Moran operan con ilustres capitales y con ametralladoras serviles en una gran ciudad, pero su negocio es vulgar. Se disputan un monopolio, eso es todo» (Borges, I, 297-298). Robert Warshow ha remarcado la similitud del *gangster* cinematográfico con el hombre de negocios, al destacar su imposibilidad de establecer vínculos afectivos, su soledad inevitable y trágica, su consideración de los seres humanos como medios. El camino del *gangster*, nos dice, es ascender, ascender y ascender, ese es su único lema y en eso radica su éxito. «The World is Yours», reza el cartel luminoso que vemos desde el departamento de Scarface. Pero no hay un lugar al que llegar. Toda la vida del *gangster* es trabajo y finalmente muere asesinado, porque es un mundo en que las únicas relaciones posibles son las de dominación y sumisión. El sueño del *gangster* es, como afirma Warshow, infligir el máximo daño posible y dominar el mundo. La descripción de Al Capone y Bugs Moran, pero también el recorrido de Monk Eastman se aproximan con claridad al *gangster* cinematográfico descrito por Warshow. Así como el *gangster* está presente en este libro, también encontramos al *cowboy*, Billy the Kid. Como ha señalado Warshow, los géneros más exitosos del cine estadounidense: «Las dos creaciones más exitosas del cine norteamericano son el *gangster* y el *cowboy*: hombres con armas. Armas como objetos físicos y las actitudes asociadas con su uso conforman el centro visual y emocional de los dos tipos de films» (89).

Pero más allá de los temas, el influjo más vigoroso del cine lo podemos observar en los procedimientos. Esto explica que el texto en que cobra mayor peso la experiencia de Borges como espectador de cine sea el único de tema local de todo el volumen: «Hombre de la esquina rosada». Se trata del relato que inicia la serie de cuentos de cuchilleros y a la vez de su primer cuento en sentido estricto. Como sabemos, Borges conscientemente intentó realizar ese cuento como si fuera un pequeño filme. El cuento, nos dice, tiene un «propósito visual» (Borges, I, 289) y fue escrito voluntariamente como «una serie de imágenes» (Borges, en Charbonnier, 89), al modo «del Josef von Sternberg de *Underworld*, *The docks of New York*,

*The Dragnets*» (Charbonnier, 89). Es decir: el nacimiento de su narrativa está ligado de manera indisoluble con su experiencia como espectador de cine. En efecto, es fácil ver en este relato que toda la escena del ingreso de Francisco Real al baile y hasta su desafío a Rosendo Juárez parece escrita como una larga escena cinematográfica, en parte articulada mediante un montaje que analiza dramáticamente las acciones, en parte en una suerte de *travelling* o de cámara en mano. De este modo, acompañamos el avanzar del Corralero hasta Rosendo.<sup>11</sup> La infamia de Rosendo Juárez, así como la de muchos otros de los protagonistas del libro, está vinculada de manera estrecha con ese mundo de muerte, humillación y persecución del dinero y el poder que caracteriza a la serie negra. También más adelante encontramos en Borges cuentos con temas y motivos tomados del género negro (un ejemplo muy claro es «Emma Zunz»), más allá de que en sus textos críticos y teóricos haya defendido hasta el cansancio el policial de enigma y atacado la novela dura.

## Luis Saslavsky

El diálogo fluido entre el cine y la literatura criminales en Argentina explica que una de las primeras novelas nacionales de la serie negra haya sido escrita por un importantísimo director de cine de la época clásica, Luis Saslavsky. Se trata de *A sangre fría* (1947), su primera obra literaria. Es un texto por completo ignorado por la historia del género y de la literatura también. Anterior a su emigración motivada por sus disidencias con el peronismo, se inscribe en aquel contexto cultural —el de la Argentina de la década de 1940— en que la literatura y el cine policiales llegaron a un punto cumbre (Lafforgue / Rivera, 1977, Tassara, 1992). Asimismo, coincide con una época de intensa producción cinematográfica del autor, dentro de la cual encontramos varios filmes pertenecientes al *noir* o sencillamente al policial, tanto en

<sup>11</sup> Cabe añadir que muchos de los duelos presentes en la literatura de Borges (por ejemplo el de «El Sur»), así como las persecuciones («El jardín de senderos que se bifurcan») o las ejecuciones que cierran los relatos («El evangelio según Marcos», «El muerto», «La muerte y la brújula») entonan con esta articulación dramático-narrativa del cine de género.



sus películas argentinas como en las francesas: *La fuga* (1937), *Camino del infierno* (1946), *Las ratas* (1962), *La Neige était sale* (1952), *Les Louves* (1957).<sup>12</sup>

Esto explica, al menos parcialmente, que *A sangre fría* tenga estrechas relaciones con el cine negro y policial; menos predecibles, en cambio, son la temprana y nítida conciencia de los subgéneros literarios del policial o el posicionamiento contundente frente a la hegemonía del policial de enigma promovida por Borges y compañía. En este sentido, en cuanto a la tercera objeción que hemos formulado, cabe señalar que la propia edición de *A sangre fría* pone de manifiesto la escisión entre los dos modelos de literatura policial. El título de la novela, la ilustración de la tapa con la mano sangrante y, fundamentalmente, la solapa delantera del libro apuntan con claridad en esta dirección. Como enuncia la misma solapa,

existen, en verdad, dos tipos de novela policial [...] El primero es aquel en que se comete un robo o crimen, sin dar a conocer el autor del hecho. El lector irá desvelando paso a paso, capítulo tras capítulo, el misterio hasta que la incógnita sea resuelta un poco antes de finalizar la novela.

En el segundo tipo de novela policial, el lector no ignora quién es el ladrón o el asesino; por el contrario, participa en el planeo y en la ejecución del robo o el crimen, padece también las alternativas de la investigación, y las fatales e inesperadas consecuencias del delito.

Resumiendo, pueden definirse estos dos aspectos con dos frases: La primera, novela tipo: ¿Quién es el asesino? La segunda, novela tipo: El asesino es tal, pero ¿qué pasará? [...]

*A sangre fría* pertenece al segundo tipo de novela. Ha sido desarrollada con los resortes del género, pero tiene hallazgos novedosos e imprevisibles [...] pese a la simplicidad de sus medios de expresión los caracteres están descritos con un acento muy particular y a veces profundizados con sensibilidad.

A pesar de su misterio, sus incógnitas y su crimen brutal, *A sangre fría* se desenvuelve de pronto en un clima que hace comprensibles y humaniza a los seres que la habitan.



El lector no olvidará fácilmente a Elisa Dunkel, que continuará frecuentando su vida y sus recuerdos.

A diferencia de la novela de enigma o *whodunit*, orientada hacia el descubrimiento de los hechos pretéritos, el segundo tipo de novela, orientada hacia el futuro y cuya narración –como la del cine– está situada en un continuo presente, no es más que otra formulación de la oposición entre la novela clásica de enigma y la novela de la serie negra. En el mismo sentido se dirigen también los siguientes elementos: la insistencia en el ‘clima’ y los personajes –en contraste con la primacía de la trama en la novela de enigma–; la indicación del ‘crimen brutal’; el apellido germano y umbrío de la protagonista –Dunkel–; el carácter humano o ‘humanizado’ de los seres que habitan el mundo diegético, en contraste con el esquema abstracto de personajes que supone el policial de enigma.

Y, sin embargo, esta novela toma tanto o más del *film noir* que de la serie *noire*. *A sangre fría* narra el final de la vida de Elisa Dunkel, desde que sale de la cárcel –luego

<sup>12</sup> Sus últimas cuatro obras literarias, en cambio, tienen lugar en un momento en que su producción cinematográfica se hallaba reducida de un modo muy drástico (solamente realiza dos películas en los 31 años que van desde 1964 hasta su muerte en 1995, mientras que en los 10 años que van desde 1937 hasta 1947 realiza trece películas). La obra literaria (ficcional) de Saslavsky está compuesta –hasta donde han llegado nuestras averiguaciones– por cinco libros –*A sangre fría* (1947), *Psicoanálisis de una prostituta* (1966), *Camino para tres fantasmas* (1968), *El desenmascarado* (1983) y *La fábrica lloraba de noche* (1983)–, sin contar los textos publicados en diversos diarios y revistas que nunca han sido reunidos.

de haber cumplido cinco años de condena por colaborar con Raúl Machado en el robo de la joyería en que ella trabajaba como dependiente— hasta su muerte en el hospital, motivada por la traición de Fernando Zanni, quien la empuja desde un tren en movimiento. Estos dos caracteres masculinos, Raúl Machado y Fernando Zanni, son los personajes vinculados con la *dunkle Seite* [lado oscuro] de Elisa. Son a su vez los *hommes fatales* en su vida, que la conducen a la cárcel, en el primer caso, y a la muerte en el segundo. La alejan así de la ayuda divina inscripta etimológicamente en su nombre de pila.<sup>13</sup> Elisa es arrastrada al crimen por un doble motivo: 1) la pasión amorosa; 2) las condiciones materiales de su origen, que le niegan toda participación en la felicidad doméstica y en la felicidad sensual propia del imaginario femenino de la época, tal como se manifestaba por ejemplo en el cine, ya sea en las producciones hollywoodenses o en las nacionales: llevar vestidos hermosos, asistir a bailes, etc.

En el primero de los crímenes, la atracción por Machado la impulsa a colaborar con el robo; pero más importante aún, en tanto motivación, es su resentimiento contra la niña Cristina (enamorada también de Machado), a quien debe servir. En una escena bisagra en su biografía, Elisa debe permanecer en la cocina, ataviada para la fiesta, con un vestido de organdí celeste y flores rosas, escuchando cómo los niños y las niñas bien disfrutan y se divierten:

Vencida se entregaba, vencida se volvía a ver como tantas veces esperando en el office o en el ante-comedor de una casa rica [...] A veces le parecía que toda su adolescencia había sido eso: esperar... Hasta el día aquel... El día del baile de Cristina, de la niña Cristina.

¿Cómo pudo ser tan tonta? ¿Por qué creyó que estaba invitada? [...].

En la pensión, sobre la cama, estaba extendido el vestido de baile. ¿Era un vestido de baile? De organdí celeste con flores rosadas. [...] Llegaron temprano al baile de la niña Cristina. Esta cumplía dieciocho años y la presentaban en sociedad [...] La dueña de casa las recibió emocionada y amable. [...] pasaron al office donde la señora les hizo servir la comida. Luego, durante dos horas, contemplaron maravilladas, fuentes y más fuentes,

copas de champagne, licores y helados. Del baile oía los acordes de la orquesta y un rumor incesante de risas y charlas. (22–24)

Es precisamente esta exclusión del disfrute lo que hace nacer en ella un odio hacia la sociedad toda y, fundamentalmente, a su distribución clasista e inicua del placer. La motivación del crimen es muy clara: el odio por las determinaciones sociales que la excluyen del disfrute de los placeres. «¡Ojalá se mueran! ¡Ojalá se mueran todos! Todos los que dan grandes bailes, todos los que tienen vestidos de tul con perlas bordadas» (25). Elisa quiere una vida más allá de sus determinaciones económicas de clase, y el único medio para lograrlo lo encuentra, previsiblemente, en el dinero: «¡Dinero! ¿me oyes bien? Dinero» (33).

Pero los incentivos para el crimen no son únicamente materiales. Su voluntad de liberarse de esa vida de privaciones esconde un sentido más profundo, psicológico, vinculado al rechazo de sí. Por eso su pregunta —«¿Cómo librarme de ser lo que soy?» (32)— implica una motivación de carácter suicida, que va a signar su destino: «¡Y los que se sientan en un office entre el ruido de las bandejas y los platos y han creído ser invitados, ojalá se mueran también!» (25).

Como anticipamos, muchos son los elementos en que se puede advertir una alimentación mutua entre el cine y la literatura de Saslavsky: el personaje de la cantante Moreno así como el inspector Robles (en *La fuga*) anticipan no solamente en sus nombres a la cantante Moreno y al inspector Robledo (en la novela *A sangre fría*); el peso del pasado melodramático en *Camino del infierno* —que abre las ventanas inopinadamente y arrastra a los personajes al asesinato y la catástrofe— anticipa el rol del pasado melodramático en la novela. Asimismo, el desplazamiento en los papeles genéricos que hemos indicado en *A sangre fría* —los hombres fatales, en lugar de las mujeres fatales— tiene un claro antecedente en el policial cinematográfico *La fuga*, en que Daniel Benítez (interpretado por Santiago Arrieta) era el personaje fatal que llevaba a la muerte a Cora Moreno (interpretada por Tita Merello). Y un año después este juego con los roles genéricos recibe un tratamiento cómico

<sup>13</sup> Elisa: nombre femenino de origen hebreo que significa «La ayuda de Dios».

ejemplar y subversivo en *Vidalita* (1948), que parodia al mundo épico, heterosexual y machista del criollismo cinematográfico argentino de la primera mitad del siglo, presentando a Mirtha Legrand en el papel de una mujer que se traviste de gaucho, y se revela como el más valiente de los hombres. Por otra parte, en este diálogo fluido entre literatura y cine, la novela es llevada a la pantalla grande el mismo año de su publicación (*A sangre fría*, Daniel Tinayre, 1947),

En diálogo fluido con la tradición cinematográfica, la novela se aparta con decisión del modelo hegemónico de literatura policial contemporáneo, determinado en buena medida por el trabajo crítico, teórico y literario de Borges, Bioy Casares, Manuel Peyrou y Silvina Ocampo —quienes como antólogos, traductores, autores promovieron la literatura policial de enigma. Así, al seguir las pautas de la novela negra, la novela de Saslavsky es más contemporánea a la literatura mundial que la defensa de Borges del policial inglés de la edad dorada y de su desprestigio de la vertiente *hard boiled*.

## Conclusión

En contraste con la historiografía tradicional del género, en Argentina se desarrolló a partir de la década de 1930 una literatura policial diferente a la narración de enigma o novela-problema. Esto se debió a una importante conjunción de factores: los cambios en las agencias proveedoras de noticias, la difusión de celebridades criminales, la publicación desde 1929 del Magazine Sexton Blake y de otras colecciones del género como Misterio, y el decisivo influjo del cine. Así, como hemos mostrado, en la literatura de Arlt y de Borges, los *gangsters*, los muchachos duros y los asesinos fríos, sin pasión ni fervor, fueron arraigándose en tierra argentina. En esta serie heterodoxa de literatura policial podemos situar, además, algunos relatos de Víctor Guillot —«En la costa», «Una historia de muertos» (*Historias sin importancia*, 1920), «Un asesino» (*El alma en el pozo*, 1925) —, «La pierna de plomo» (1933), de Nicolás Olivari, hasta llegar a las novelas cortas de Viñas de 1953, que son,

en gran medida, películas de *gangsters* hechas novelas (Setton 2014). No hay espacio aquí para mostrar en detalle el desarrollo de esta serie. En cambio, cabe indicar que de manera simultánea el cine argentino fue desarrollando un diálogo enriquecedor con los géneros de Hollywood. *Fuera de la ley* (1937), de Manuel Romero, es una de las primeras películas de *gangsters* argentina: la recepción del género hollywoodense en la conformación del personaje y en la sintaxis del filme es evidente. *La fuga* (1937), de Luis Saslavsky, es una suerte de comedia gangsteril tanguera, en la que Tita Merello (en el personaje de Cora Moreno) informa a su amante Daniel Benítez (Santiago Arrieta), mediante la selección de los tangos que canta en un programa radiofónico, qué debe hacer para no ser atrapado por la policía. *Monte Criollo* (1935) y *Palermo* (1937), ambas de Arturo S. Mom, fusionan motivos del *film noir* y las películas de *gangsters* con elementos propios de la cultura popular argentina —los imaginarios del tango y del criollismo—. Así, algunos elementos son resignificados: por ejemplo, el dominio de la voz, que en la tradición cinematográfica y literaria —desde la novela gótica y el policial del siglo XIX— era identificado con el mal (específicamente como rasgo definitivo de la figura del villano), ahora es ennoblecido por la heroicidad local del cantor de tangos. Así, el cine criminal (en sus diversos subgéneros, *noir*, *gangster film*, *police procedural*) nutrió dos series narrativas diferentes y emparentadas, la literaria y la cinematográfica, desde la década de 1920 y al menos hasta la década de 1960. Estas tradiciones, a su vez, mantuvieron un intenso y productivo diálogo entre sí.<sup>14</sup> La novela *A sangre fría*, como hemos intentado mostrar, puede ser vista como la obra en que esas dos tradiciones se fusionan casi por completo.

<sup>14</sup> Mencionamos solamente algunos pocos ejemplos, de los muchos que se podrían ofrecer: las transposiciones de Torre Nilsson de «Emma Zunz» de Borges y «El perjurio de la nieve» de Bioy Casares; *Alias Gardelito* (1961), de Lautaro Murúa, sobre el relato «Toribio Torres, alias Gardelito» de Bernardo Kordon; *Los venerables todos* (1962), de Manuel Antín y los vínculos con la novela homónima, también de su autoría, pero también con la literatura de Julio Cortázar. Por una cuestión de espacio debemos dejar este desarrollo para otra ocasión.

## Bibliografía

- Arlt, Roberto. *El crimen casi perfecto*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, 1994.
- *Novelas. Obras*, tomo I. Buenos Aires: Losada, 1997.
- *Aguafuertes. Obras*, tomo II, Buenos Aires, Losada, 1998.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *Cuentos de crimen y misterio*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1964.
- *Historias de crimen y misterio*. Buenos Aires: Fraterna, 1990.
- Barcia, Pedro Luis. «Los orígenes de la narrativa argentina: la obra de Luis V. Varela». *Cuadernos del Sur*, 21/22, 1988/1989, pp. 13-24.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989, 3 tomos.
- Braceras, Elena y Cristina Leytour. *Técnicas narrativas en el relato policial*. Buenos Aires: La Obra, 1993.
- Caimari, Lila. *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina, 1880-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.
- «Sucesos de cinematográficos aspectos». Secuestro y espectáculo en el Buenos Aires de los treinta». *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Comp.: Lila Caimari. Buenos Aires: FCE-UdeSA, 2007, pp. 163-196.
- *Mientras la ciudad duerme. Pistoleritos, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Charbonnier, Georges. *El escritor y su obra. Entrevistas de Georges Charbonnier con Jorge Luis Borges*. México: Siglo Veintiuno editores, 1967.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur, 1974.
- De Rosso, Ezequiel. *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2012*. Buenos Aires: Liber editores, 2012.
- «El asalto», *Gran Guñol*, 22, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1922, pp. 3-7
- Fèvre, Fermín. *Cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Kapelusz, 1974.
- Fontana, Patricio. *Arlt va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.
- Giardinelli, Mempo. *El Género negro: ensayos sobre literatura policial*. Córdoba: Op Oloop, 1996.
- Gil Mariño, Cecilia. «El cine del puerto y del arrabal. Modernidad y tradición en la construcción de imágenes de lo nacional en los años treinta», *Imagofagia*, 5, 2012.
- Gorelik, Adrián. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- Juárez, Laura. ««Un argentino entre los gangsters»: El policial de Roberto Arlt en el contexto de los años treinta», *Iberoamericana*, XI, 43, 2011, pp. 111-128.
- Lagmanovich, David. «Paul Groussac, ensayista del 80». *Revista Interamericana de Bibliografía-Inter-American Review of Bibliography*, vol. XXXII, 2, 1982, pp. 28-46.
- «Perfil de la narrativa policial rioplatense», *Semiosis, nueva época*, 2(7), 2002, pp. 46-57.
- *La narrativa policial argentina*. Köln: Universität zu Köln, 2007.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. *Asesinos de Papel*. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- *El cuento policial. Antología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1987.
- *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Lemo, Matías. «Problematización de las apariencias y discursividad de la verdad en las novelas *La buella del crimen* (1877) y *Clemencia* (1877), de Raúl Waleis». *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 31, 2019, pp. 321-340.
- Mattalia, Sonia. *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- Pérez, María Laura. «Víctor Guillot: una aproximación temprana al policial negro», *PhiN. Philologie im Netz*, 73, 2015, pp. 101-118, <http://web.fu-berlin.de/phin/phin73/p73t5.htm>.
- Piglia, Ricardo. «Prólogo». *Las fieras*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, 1993.
- *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.



- Ponce, Néstor. «Una poética pedagógica: Raúl Waleis, fundador de la novela policial en castellano». *Literatura policial en Argentina. Waleis, Borges, Saer*. Néstor Ponce, Sergio Pastormerlo, Dardo F. Scavino. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 1997, pp. 7-15.
- *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. Paris: Éditions du temps, 2001.
- «Raúl Waleis». *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Ed. Darrell B. Lockhart. Westport/London: Greenwood Publishing Group, 2004, pp. 197-202.
- Saïtta, Sylvia. «Vientos de conspiración en «Los siete locos». «Los lanzallamas» de Roberto Arlt», *Fragmentos*, 2007, 32, pp. 39-50.
- Saslavsky, Luis. *A sangre fría*. Buenos Aires: Shapire, 1947.
- Sebreli, Juan José. «Dashiell Hammett o la ambigüedad». *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades: 1950-1997*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997, pp. 223-233.
- Setton, Román. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Madrid /Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- «Las primeras películas criminales de Manuel Romero y sus vínculos con las representaciones precedentes del crimen en el cine argentino». *Secuencias*, 45, 2017, pp. 37-56, <https://doi.org/10.15366/secuencias2017.45.002>.
- «Las biografías criminales de David Viñas». *Estudios filológicos*, 53, 2014, pp. 161-170, <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132014000100010>.
- Tassara, Mabel, «El policial. La escritura y los estilos». *Cine argentino. La otra historia*. Comp. Sergio Wolf. Buenos Aires, Editorial Letra Buena S. A., 1992, pp. 147-67.
- Tranchini, Elina Mercedes. «El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista». *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. César Maranghello, Elina Mercedes Tranchini y Emilio Daniel Díaz. Buenos Aires: Comisión de Cultura del Honorable Senado de la Nación / Federación Argentina de Industria Gráfica y Afines, 1999, pp. 101-174.
- Vilariño, Andrea. «La revista Sherlock Holmes y la configuración del lector de policial». *Orbis Tertius*, 24 (29), e106, 2019, <https://doi.org/10.24215/18517811e106>.
- Walsh, Rodolfo. *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette, 1953.
- Warshow, Robert. «The Gangster as Tragic Hero» y «Movie Chronicle: The Westerners». *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Anchor Books, 1964, pp. 83-88 y 89-106.
- Yates, Donald Alfred. *The Argentine Detective Story*. Ann Arbor: University of Michigan, 1960.

# Dinámicas del encierro

## Policial, asfixia y juego de la verdad en

### *La sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972)

Jorge Sala

Recibido: 30.10.2020 — Aceptado: 13.11.2020

#### **Titre / Title/ Titolo**

Dynamique de le confinement. Crime, suffocation et jeux de la verité dans *La sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972)

Confinement Dynamics. Crime, Suffocation and Truth Games in *La sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972)

Dinamiche de confinamento. Crimine, soffocamento e giochi di verità nel *La sartén por el mango* (Manuel Antín, 1972)

#### **Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto**

El escrito analiza la traslación cinematográfica que Manuel Antín efectuó de la obra teatral de Javier Portales *La sartén por el mango* (1972). Se examinará el modo en que el filme propone un cruce productivo entre el género policial y el drama psicológico. A su vez, se observará cómo la estrategia de puesta en escena que consiste en reducir la situación dramática a un único espacio cerrado se relaciona con la aparición de ‘el juego de la verdad’. Este procedimiento, de raíz teatral, permitirá establecer cruces entre estas obras con otros ejemplos contemporáneos del cine y el teatro.

Cet article analyse le traduction cinématographique que Manuel Antín a faite de la pièce de Javier Portales *La sartén por el mango* (1972). Nous examinerons la façon dont il film propose une croisement productive entre le film policier et le drame psychologique. Également, nous observerons comment se rapporte la stratégie de mise en scène qui limite l'action à un espace clos avec l'apparition des ‘jeux de la vérité’. Cette procédure, d'origine théâtrale, permettra d'établir croise entre ces pieces et autres exemples contemporains du cinema et du théâtre.

This study analyzes Manuel Antín's cinematographic translation made of Javier Portales's play *La sartén por el mango* (1972). It seeks to show the way

in which the film proposes a productive intersection between the police genre and the psychological drama. At the same time, we shall point out how the staging strategy that consists of reducing the dramatic situation to a single closed space is related to the appearance of ‘truth games’. This procedure, with theatrical roots, will make it possible to establish crosses between these works with other contemporary examples of cinema and theater.

Questo articolo analizza la traduzione cinematografica di Manuel Antín del testo teatrale di Javier Portales *La sartén por el mango* (1972). Esamineremo il modo in cui il film propone un incrocio produttivo tra il film poliziesco e il drama psicologico. Allo stesso tempo, osserveremo come si realizza la strategia di ridurre l'azione drammatica in uno spazio chiuso e i rapporti con i ‘giochi di verità’. Questa procedura, di origine teatrale, permetterà di stabilire incroci tra questi lavori e altri esempi contemporanei di cinema e teatro.

#### **Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave**

Reescritura cinematográfica, encierro, policial, años setenta.

Réécriture de film, confinement, film policier, 1970s.

Cinematographic translation, confinement, crime film, seventies.

Riscrittura di film, confinamento, film poliziesco, 1970s.

## El retorno a los géneros en el cine argentino de los años setenta

Luego del cimbronazo que marcó para la historia del cine argentino la consolidación —y el conflictivo vínculo con los sectores dominantes— de la modernidad cinematográfica iniciada a principios de los años sesenta, la década siguiente se recorta como un momento particular de redefinición de las relaciones al interior del campo artístico local. Signados por la intensificación de las luchas sociales, por el incremento de la violencia y la urgencia política, pero también por la aceptación que el gran público dio a algunas películas nacionales pro hijadas por los directores provenientes de dicho movimiento, los setenta o, más exactamente, los años previos a la instauración de la última dictadura cívico-militar en 1976, aparecen como una etapa rica en matices que todavía deben revisarse en profundidad.

Una de las razones de la aceptación masiva que alcanzaron ciertas películas de esos años tuvo que ver, con toda seguridad, con el acercamiento que ensayaron a los mecanismos estilísticos y narrativos provistas por los géneros tradicionales y que, a la sazón, habían sido desplazados del imaginario de los cineastas durante el estallido de la modernidad. Si el melodrama, las distintas variantes de la comedia o el policial fueron claves dentro del andamiaje del cine clásico durante sus años de oro entre los treinta y los cincuenta, estos fueron ampliamente cuestionados por aquellos ‘parricidas’ surgidos *a posteriori* que buscaron formular, ya sea una aproximación al relato realista de manera crítica o, también, unos filmes basados en la expresión de la intimidad mental y subjetiva de sus protagonistas. Esto no pretende afirmar, en modo alguno, que el cine de género haya desaparecido luego de la crisis del modelo clásico. En Argentina continuó teniendo sus adeptos en aquellos directores asociados a los parámetros industriales como fue el caso de Enrique Carreras con la comedia familiar o de Emilio Vieyra con el policial; a su vez, tampoco puede desconocerse que, en sus primeras incursiones, los directores moder-

nos a quienes se suele agrupar dentro de la ‘Generación del 60’ persistieron algunos rasgos genéricos, aunque el modo en que los encararon iba a contrapelo de un tratamiento ortodoxo de sus elementos. Simón Feldman, por ejemplo, utilizó la comedia para desarrollar su crítica política, a la manera de Luis García Berlanga, en su ópera prima *El negocio* (1959). Lo mismo cabe para la relectura del melodrama de la pareja imposible interclasista que se dibuja en los protagonistas de su segundo trabajo, *Los de la mesa 10* (1960). Sin embargo, como sugiere Domènec Font para el caso europeo, en Argentina «el cineasta moderno no respeta al pie de la letra los códigos genéricos, más bien los utiliza como colchones para trazar desde la condición pragmática del género un gesto propio que trasciende todo postulado clasicista» (62). Este es, por ejemplo, el tipo de acercamiento al melodrama ensayado por Leopoldo Torre Nilsson en sus trabajos junto a Elsa Daniel —*Graciela* (1956), *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1960) y *La mano en la trampa* (1961)— en los que las reminiscencias a los patrones genéricos sirven «de vehículo a cuestiones como las normas del orden social, los valores de la filiación política y generacional, los enfrentamientos de clase ocultos o desemozados» (Amado, 356).

Como se mencionó anteriormente, los cineastas de la «Generación» tomaron, en mayor o menor medida, distancia de los formatos preestablecidos para inclinarse, en cambio, por las exploraciones realistas o bien por el camino de la introspección subjetiva. Los primeros trabajos de Feldman, Rodolfo Kuhn, David Kohon, Manuel Antín, José Martínez Suárez y Lautaro Murúa revelaron en el país la posibilidad de conformación de un cine intelectual, emparentado con las innovaciones de las nuevas olas europeas en igual medida que con las transformaciones operadas en el teatro, la narrativa y el campo cultural locales. Y, al igual que lo que sucedió con muchos productos de los nuevos cines emergentes en los sesenta, su recepción fue acotada y en cierto modo quedó restringida a los circuitos no mayoritarios de exhibición.

Si este fue el panorama generalizado de la modernización cinematográfica en sus primeros años, la situa-

ción cambiaría paulatinamente hacia la segunda mitad de los sesenta. Y en esto, aunque no fue el único factor condicionante, tuvo mucho que ver la incorporación de las matrices genéricas en el desarrollo de los relatos. La primera incursión de los cineastas jóvenes alrededor de este problema fue la llevada a cabo por Rodolfo Kuhn en *Pajarito Gómez —una vida feliz—* (1965), en la que el director se valía de diversos recursos cómicos para elaborar una sátira sobre los *mass media* —la industria discográfica, las fotonovelas, la televisión y la radio— que tomaba como eje la vida de un cantante nuevaolero. Más allá de este filme, que abrió una nueva senda de reflexión crítica sobre las relaciones entre el cine con los medios masivos, el encuentro de los artífices con el gran público se produjo tiempo después. Torre Nilsson abrió un circuito de aceptación masiva a partir de la traslación del clásico de la literatura argentina *Martín Fierro* (1968). En la brecha abierta por este director se situaban algunas propuestas de los cineastas modernos que alcanzaron amplia repercusión en la platea: *El santo de la espada* (Torre Nilsson, 1970), una biografía del General José de San Martín que no desconocía su ligazón con el modelo del drama social-histórico tan en boga durante los años de oro de la cinematografía clásica vernácula, *Don segundo Sombra* (Manuel Antín, 1969), también basada en otro texto canónico de la gauchesca, *Con alma y vida* (David Kohon, 1970), una historia de delincuentes, *Güemes, la tierra en armas* (Torre Nilsson, 1971) y dos de los mayores éxitos de la cinematografía nacional del período: *Juan Moreira* (1971) y *Nazareno Cruz y el lobo* (1973), ambas de Leonardo Favio. Todas estas reconocen sin reparos sus deudas con los modelos genéricos —el drama histórico, la épica gauchesca, el melodrama—, buceando en sus aguas para allanar un camino de acceso al gran público.

En ese contexto se produce el estreno de *La sartén por el mango* (Antín, 1972). No se trató de una experiencia exitosa, sino todo lo contrario. Pese a sus pretensiones, visibles en el armado del elenco y en la difusión desplegada en la prensa, esta incursión fue un rotundo fracaso de taquilla. Por otra parte, Antín siempre la asumió como un trabajo de compromiso, una obra olvidable al punto que nunca se refirió a ella como parte de

lo que consideró lo significativo de su trayectoria. Y, no obstante, esta película conlleva algún interés histórico por varias razones. En primer lugar, se trata de la única traslación del director de una pieza teatral. Mientras su cine anterior se conjugó en gran medida emparentado con las búsquedas de la literatura del momento (Julio Cortázar y Augusto Roa Bastos), aquí decidió llevar a la pantalla casi inmediatamente lo que había sido un éxito en las tablas locales. En segundo lugar, este filme, construido en apariencia sobre la intriga policial del descubrimiento del responsable de un crimen (el tan mentado *whodunit*), se instala sobre la matriz genérica como excusa para apuntar hacia otros territorios ajenos, en su caso el drama psicológico ligado a la revelación de la verdad de los personajes. Este dato, contrariamente a lo que la crítica posterior ha visto al revisar la obra del director, permite enlazar *La sartén por el mango* con las búsquedas arrojadas en sus primeras películas. Por último, pero no menos importante, el retorno a lo intimista que define el tono del filme toma partido por el anclaje en dos procedimientos de asimilación cinematográfica de lo teatral, el encierro en un espacio único y la asunción del ‘juego de la verdad’, que fueron herramientas centrales dentro de la relación entre el cine y el teatro modernos del período (Sala, 2020) y que el filme lleva a un extremo a partir del trabajo de la puesta en escena. Sobre estos ejes se desarrollará el análisis de la reescritura de esta obra, procurando encontrar puntos de encuentro con otras producciones, tanto teatrales como cinematográficas, estrenadas contemporáneamente.

## El encuentro entre el autor y el director

En mayo de 1972 el actor Javier Portales, que ya contaba con alguna experiencia como guionista de televisión,<sup>1</sup> dio a conocer en el Teatro Olimpia la pieza de su autoría *La sartén por el mango* con una apreciable repercusión por

<sup>1</sup> A fines de los sesenta Portales colaboraba como guionista de libretos junto a Narciso Ibáñez Serrador; en 1970 tuvo a su cargo la autoría de un programa de unitarios: *Ciclosis*.



parte del público. En un clima social en el que la violencia hacía mella en la cotidianeidad de los espectadores de clase media (Carassai, 2013), el juego descarnado desarrollado en ella obtuvo una repercusión inusitada. Su historia, cercana al teatro realista cuestionador de los comportamientos de esa misma clase, era sencilla: cuatro amigos salen de copas celebrando la despedida de solteros de uno de ellos. Llegan al departamento del protagonista y deciden invitar a unas prostitutas para terminar la noche con ellas. Repentinamente una de las mujeres muere y José (el dueño de casa) decide encerrar a todos hasta aclarar quién es el responsable del misterioso crimen. No obstante, como se verá a continuación, esta será la excusa para establecer un juego de violencia interna en la que se busca revelar las verdades de los diferentes personajes.

Osvaldo Bonet dirigió la puesta que contó con las actuaciones del mismo Portales en el papel protagónico, acompañado por Enrique Liporace, Betiana Blum — los dos únicos nombres que más tarde permanecieron dentro del elenco de la versión cinematográfica— Virginia Ameztoy, Julio de Grazia, Silvia Merlino, Enzo Bai y Andrea Yasky. En el programa de mano, un escrito de Arnoldo Liberman proponía una orientación de lectura sobre la obra que esbozaba desde el principio la importancia de los vectores espaciales. Allí podía leerse:

Living-comedor y dormitorio a continuación, conformando un solo decorado. Es un departamento moderno ubicado en un séptimo piso. Hay un ventanal por el cual puede verse la ciudad. Sin dar sensación de abandono, salta a simple vista, por algunos detalles de su ambientación, que el mismo está habitado por un hombre solo. Estas palabras del autor son, quizá, un breve, desnudo anticipo de la esencia misma de la obra. Javier Portales (...) plantea así algo que trasciende en mucho las indicaciones técnicas: Un hombre solo, un ventanal a la ciudad, un grupo de hombres solos como los tantos que habitan esta ciudad que nos duele y nos empuja en medio de la incertidumbre y el abismo.

El encierro como mecanismo propiciatorio para la emergencia de la identidad oculta de los comportamientos ocultos tras un velo de apariencias fue un tópico insistentemente trabajado por los teatristas argentinos

a lo largo de los sesenta. Mientras en el plano internacional se daban a conocer propuestas que atendían esta temática —entre las más conocidas pueden mencionarse *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre o *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee<sup>2</sup>— los teatros porteños recuperaron dicha vertiente de manera productiva. La estrecha ligazón entre inmovilidad y efervescencia de las pasiones rindió sus frutos en piezas como *Solidad para cuatro* (Ricardo Halac, 1962), intensificándose en las puestas de *¿A qué jugamos?* (Carlos Gorostiza) y *Se acabó la diversión* (Juan Carlos Gené), ambas de 1968. El cine local, por su parte, también valorizó este tratamiento emparentado tanto con las ‘puertas cerradas’ de Sartre al igual que con *El ángel exterminador* buñueliano (1962) en películas como *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963) y *Los herederos* (David Stivel, 1970). En estos filmes, análogamente a lo que ocurre en la versión cinematográfica de *La sartén por el mango*, la asfixia experimentada por los sujetos en función de la imposibilidad de abandonar el lugar que los oprime termina propiciando el surgimiento de instancias de revelación de la verdad a partir del discurso descarnado de los personajes. En una reseña crítica sobre la versión teatral de la obra de Portales, el periodista bosquejaba las filiaciones entre esta obra y los respectivos trabajos de Jean-Paul Sartre y Luis Buñuel:

En “La sartén por el mango” hay mucho del infierno que está entre las cuatro paredes donde el filósofo francés aisló del mundo a sus personajes y también de la casa de los “prisioneros”, a la que nadie tiene acceso, pese a que tampoco nadie lo impide, utilizada por el cáustico director español para encerrar los prejuicios de los individuos.<sup>3</sup>

El encierro como factor desencadenante del juego de la verdad cobrará fuerza también en la medida en

<sup>2</sup> La obra se presentó por primera vez el 13 de octubre de 1962 en el Billy Rose Theatre de Broadway. En Buenos Aires fue montada en el circuito comercial por Luis Mottura en 1964 en el teatro Regina con un elenco conformado por Myriam de Urquijo, Ignacio Quirós, Selva Alemán y Emilio Alfaro. Pellettieri (142) vincula la trascendencia que tuvo esta puesta como motor que intervino en la configuración del hiperrealismo argentino de *¿A qué jugamos?* y *Se acabó la diversión*. En este sentido, el intertexto de Albee funcionó como un efectivo aliciente para el desarrollo de un teatro (y un cine) asociado al ‘juego de la verdad’.

<sup>3</sup> S/F: «Revelose un actor como autor teatral», *La Nación*, 23/05/1972.

que los amigos, desprovistos de un contexto que funcione como un elemento apaciguador o distractivo, se vean obligados a exponer sus miserias frente a los espectadores. Más que situados en un entorno específico, los personajes parecen desenvolverse en un espacio abstracto que busca dejar sentada la ahistoricidad del tema tratado a través de la negación de marcas de reconocimiento. Refiriéndose a los temas que atraviesan su obra, Portales reflexionaba años después:

El tema que a mí me preocupa es el hombre esencialmente. El hombre como ente comunicante. En sociedad. La amistad, las situaciones límite, sus reacciones atemporales. Y cuando digo atemporales, quiero decir exactamente eso: más allá de los condicionamientos históricos, el hombre es lo que lleva adentro. Es el alma. Son sus grandezas y sus miserias.<sup>4</sup>

La búsqueda atenta a escarbar en problemáticas trascendentales del ser humano, más allá de los apuntes históricos específicos constituye una de las razones que llevaron al autor a encerrar a sus criaturas como excusa que facilitaba analizar microscópicamente las conductas sin la necesidad de delinear trazos demasiado precisos sobre el contexto inmediato. En este punto, Javier Portales coincide, probablemente sin saberlo, con lo que Manuel Antín expresaba a principios de los sesenta, es decir, cuando este último recién iniciaba su carrera como director. En la época de sus primeros largometrajes, el cineasta manifestaba una preocupación similar en la que la coyuntura histórica, «el contorno», pasaba a segundo plano frente al protagonismo asumido por las vivencias de los sujetos en otro orden. «La realidad es una especie de cosa fantasmal que nos rodea y nos hace bien» decía Antín contraponiéndose a aquellos realizadores que, como Lautaro Murúa o Martínez Suárez, buscaban dejar la huella de los problemas sociales del presente en sus películas. Continúa: «Tanto en *La cifra impar* [(1962)] como en *Los venerables todos* [(1962)] esta realidad actúa de un modo abstracto: no es necesario decir que un vaso es un vaso, es necesario simplemente sugerirlo porque la presencia del vaso es

bien clara de por sí».<sup>5</sup> En esta idea de partir del realismo para construir un discurso que lo trasciende al evidenciar preocupaciones de otro orden es donde se produce el encuentro entre el cineasta y el autor dramático.

Después de haber favorecido un cambio de rumbo hacia la expresión más abierta de contenidos políticos y sociales en una película como *Castigo al traidor* (1966) y de *revisar* -en su doble acepción: como acción de retomar el pasado y como posicionamiento teórico-ideológico- la tradición literaria y la Historia nacional en otros dos títulos, *Don Segundo Sombra* y *Juan Manuel de Rosas* (1972), Antín decidió volver a los relatos intimistas de principios de los sesenta. Los resultados desastrosos en términos monetarios que tuvo que afrontar tras esta última incitaron al director a inclinarse hacia un tipo de ficción que no implicara apostar demasiado alto en lo referente a despliegue de producción y costos.

«Sé que éste fue un proyecto que desconcertó a todo el mundo —hasta a mí—, fundamentalmente porque no se confiaba en una obra tan seria de Portales, tradicionalmente un humorista»,<sup>6</sup> confesaba Manuel Antín en una entrevista durante el rodaje de la película. Sin embargo, pese al lugar anómalo en el que suele ubicarse a *La sartén por el mango* dentro de los estudios sobre su trayectoria filmica (Cfr. Oubiña; Torlucci) su única incursión en el terreno de la reescritura de obras de teatro conserva un interés por sellar el retorno a las formas menores e íntimas sin por ello renunciar a la necesidad de obtener una mayor aceptación por parte del público a través de los elementos provistos por el cine de género.

## Espacio claustrofóbico y 'juego de la verdad'

El propio Antín reconocía que, desde *Castigo al traidor*, su obra atravesaba por «una etapa menos fantasmagó-

<sup>4</sup> Ambas citas pertenecen al artículo de Franco Moggi: «Reportaje a Manuel Antín» *Tiempo de cine*, Año II, N° 12, diciembre de 1962. Para un análisis de las discusiones de los realizadores alrededor de la importancia otorgada al apego cinematográfico a la realidad y a sus implicancias en términos de configuración de un cine vinculado al presente histórico puede consultarse el trabajo de Jorge Sala (*Las nociones*, 93-106).

<sup>5</sup> S/F: «Habla Manuel Antín. 'Nadie esperaba esto de mí'», *Clarín*, 31/08/1972.

<sup>4</sup> Horacio Delmastro: «La televisión la hacen los que no saben», *Ahora*, 01/11/1984.

rica y personal, menos abstracta y onírica, más concreta y cercana a ciertos aspectos muy materiales de la realidad» (Sández, 82). Retomar una puesta teatral realista, próxima al psicodrama, cuyo *leitmotiv* es la inmovilidad de los cuerpos como factor desencadenante de la verdad resulta una solución lógica de la que surgen, conjugados, el deseo de objetividad material y la recuperación del intimismo. Un deseo, por otra parte, no carente de intenciones comerciales, como prueba el hecho de haberse valido de una pieza exitosa y, asimismo, de convocar para el papel protagónico a Claudio García Satur, por esa época en el apogeo de su fama como protagonista de la telenovela *Rolando Rivas, taxista*, quien ocupó el papel de José que en la puesta teatral encarnaba el propio Javier Portales. Un cambio que, no solamente alejaba al autor<sup>7</sup> del texto en el que se basaba la película, sino que también tendía a afinar los sentidos de un personaje pensado bajo otras características. Según el cartel publicitario de la película, el rostro en primer plano de García Satur intentaba capturar la atención de los fanáticos al tiempo que anticipaba una definición: «canchero, prepotente, ganador hasta la rabia y el odio», adjetivos totalmente ajenos a lo que podía significar la construcción estelar de Portales para el público y que, en cambio, en el galán televisivo cuajaban a la perfección o, por lo menos, generaban una incertidumbre que el visionado del filme vendría a resolver.

La película se instala como una suerte de síntesis, aunque fallida, entre el realismo subjetivo de sus primeros títulos y las prerrogativas comerciales que habían quedado abiertas en sus realizaciones históricas. Previo a su estreno, un artículo publicado en *Clarín* proponía una lectura tendiente a ubicar a *La sartén por el mango* como una continuación necesaria de toda su obra anterior:

La actual es para Antín hora de acercamientos masivos. Sin rajar en el enorme suceso que él y sus productores descontaban,

<sup>7</sup> Aunque en los reportajes realizados durante el rodaje de la película Antín declaró haber trabajado junto a Portales en la traslación del texto, este último no aparece en los rubros artísticos más que como autor de la pieza original. Según comentarios de Javier Álvarez, hijo de Javier Portales, su padre se limitó a vender los derechos de adaptación cinematográfica de la obra y no tuvo intervención alguna en una película que, por otra parte, nunca resultó ser de su agrado. Entrevista personal mantenida el 25 de octubre de 2014.

‘Rosas’ fue obra de grandes plateas. Como había sido ‘Don segundo Sombra’ y como, mediante un título, un elenco y una vigencia, también podría serlo ‘La Sartén por el mango’...<sup>8</sup>

La pieza de Portales se inicia, continuando con la premisa abierta en *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, con una situación festiva: al igual que George y Martha en la pieza de Albee, los cuatro amigos llegan borrachos al departamento de José y deciden llamar a las prostitutas para finalizar la noche. La distensión que define las acciones de los personajes en estos tramos iniciales permite pensar en primera instancia en una comedia con algunas dosis calculadas de erotismo. En la puesta, este prólogo opera como una instancia de base ajena al espacio único en el que se desarrolla el relato a la vez que como mecanismo introductorio de la prehistoria de las relaciones entre los personajes. Si en la obra de Albee la cena de camaradería de los académicos permanecía como un momento anterior al presente de las acciones, en el caso de *La sartén...* los festejos aparecen efectivamente mostrados al principio, aunque esbozados en un espacio indefinido que no interfiere en la unidad de lugar propuesto para el resto de la pieza. Las didascalias que abren un cuadro que en el texto se denomina ‘momento primero’ marcan esta introducción del exterior como forma de contraste con el encierro que se experimentará a continuación:

La calle, una cualquiera. A criterio del director la escena puede desarrollarse con el telón bajo y frente al mismo, o en caso contrario ocuparse un sector del escenario para ambientar el decorado anteriormente citado. Cuando la luz ilumina la escena a poco comienza a escucharse de entre cajas, voces que acercándose cantan. Estas suenan de manera especial. No guardan un orden, desafinadas, monocordes, agudas. Es el producto que dejó una comida abundante y una bebida copiosa (2).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Carlos Moreno: «Manuel Antín: A la búsqueda del gran público y la tutela de sus creencias», *Clarín*, 01/10/1972.

<sup>9</sup> El texto dramático de *La sartén por el mango* nunca fue publicado. El párrafo citado y todas las referencias siguientes pertenecen al original mecanografiado, fechado en Buenos Aires, el 19 de octubre de 1971. Una copia del mismo fue facilitada por Javier Álvarez. Aprovecho este espacio para agradecerle la generosidad que tuvo al acercarme este material, al igual que la posibilidad de acceder al archivo personal de su padre.

La reescritura de Antín recobra en su iconografía la antítesis espacial formulada en la apertura de la obra teatral. En el prólogo de la película las imágenes urbanas, los autos y las luces del centro se contraponen a la clausura que impera tras la llegada de los hombres al lugar donde los esperan las mujeres convocadas anticipadamente por José. Si un atisbo de referencialidad surgió en el hecho de hacer circular a los cuatro hombres por la calle, esto se verá depurado a partir del ingreso al departamento. La puesta en escena, desde este momento, no abandonará la unicidad espacial.

Idénticamente al efecto de contraste establecido por la presencia del espacio abierto (la calle) al inicio de la obra, el *strip-tease* de Carmen que precede a su fallecimiento marca un límite en el que la teatralidad subrayada cede su lugar frente al avance del realismo más descarnado. En la puesta original, la situación se conjugaba como un momento de aparición de teatro dentro del teatro en la que los personajes observan atentos el espectáculo de la desnudez femenina:

JOSÉ: ... (Llama la atención golpeando las manos. Habla como un locutor profesional) Bueno... y ahora, señoras y señores, vamos al número central de la noche (señala a Carmen). Carmen... la exquisita Carmen nos brindará un Streep-tease...

TODOS: Muy bien... bravo!!

LUCY: Después lo hago yo...

CARLOS: Si... si... Después lo hacemos todos!!

JOSÉ: (Toma de una mano a Carmen y la lleva al sitio donde esta hará su número) Un aplauso para la artista!! (14)

Antín recobra el mismo disparador incorporándolo en una escena que realza, en consonancia con la disposición del original, la teatralidad de la situación. Lo cinematográfico y lo teatral aparecen con fuerza complementándose con una única salvedad: en virtud del traspaso al cine, la escena adopta la fisonomía de un «momento de teatro» (Tesson, 44-49), enmarcado por los límites de la pantalla. En la película de Antín, el montaje y los movimientos de la cámara impugnan la acusación de haber caído en el «teatro filmado». No obstante, reconociendo la procedencia de esta escena, los hombres y mujeres quedan dispuestos en los sillones

del living como el público de una puesta teatral; son filmados en varios planos de espaldas, con una cámara colocada a gran distancia que reencuadra la imagen de Carmen desvestiéndose rodeada por unos espectadores atentos. Fortaleciendo la idea de un espectáculo dentro de otro, la actriz (Elizabeth Makar) se desnuda y en varios momentos mira directamente a la cámara incitando con sus gestos a una posible participación de la platea, aquella situada al mismo tiempo adentro y fuera de la pantalla.

Tras una muerte que define, continuando con la lógica anteriormente descrita, la cesura de lo impostado, de lo teatral entendido como espectáculo pasatista y, podría pensarse, como sede de lo artificial, sobreviene el imperativo de abandonar la literalidad de la desnudez real y avanzar hacia la desnudez simbólica de los sujetos. La frase de Carlos «Si... si... Después lo hacemos todos!!», el personaje que a la postre terminará más afectado por las verdades puestas en juego, cobra otro significado cuando la trama abandona su afincamiento inicial en la comedia picaresca para adentrarse en la vía sinuosa del drama psicológico.

Con la muerte como testigo presencial —el cuerpo de Carmen permanece todo el tiempo en la escena, solo tapado por una manta— la obra busca develar la identidad de los personajes. Asumiendo un giro al policial, el relato pretende hacer surgir la realidad que permaneció hasta entonces oculta tras diversas máscaras. Según el juego propuesto por la pieza, esto solo es posible una vez que se establece la clausura del espacio. La imposibilidad de salir genera no sólo un clima opresivo. Así, la concentración de la situación en un lugar del que no se puede escapar funcionará como motor desencadenante de las acciones:

JOSÉ: (...) Pero es necesario que todos asumamos la responsabilidad (Pequeña pausa, lo miran). Me explico, verdad?

NENÉ: Qué querés decir...?

JOSÉ: En el momento que Carmen murió, todos estábamos presentes... (Mientras dice esto último ha ido caminando lentamente hasta la puerta de salida del departamento y queda allí).

CARLOS: Mirá con la novedad con la que salís ahora...

LUCAS: (Cortante) Querés callarte!!



ESTEBAN: (Intrigado) Y eso que tiene que ver...?

JOSÉ: (Firme) Que nadie saldrá de aquí hasta que avisemos a quien corresponda sobre esta muerte!! (Hace girar la llave de la puerta del departamento y termina por guardarla en uno de sus bolsillos. Sorpresa general)

(...)

ANDREA: (Sin entender) Qué pasa ahora...? Por qué nos encerrás?

JOSÉ: (Seguro) Ya se los dije. Lo único que hago ahora es asegurarme que nadie saldrá del departamento, al menos por esta puerta. No hay otra salida como no sea esa ventana;... y estamos en un séptimo piso. (21-22)

Apuntando al imperativo de asumir las responsabilidades, José, quien provoca la muerte de Carmen envenenándola, encierra a los demás induciéndolos a experimentar el juego de la verdad. A diferencia de otros filmes y puestas teatrales en los que este tópico aparecía -*La terraza* o *Los herederos, ¿A qué jugamos?* o *Se acabó la diversión*- en la pieza de Portales y en la reescritura de Antín la emergencia de la verdad conjuga una demanda psicologista/teatralista de desenmascaramiento con un procedimiento de índole policial. Lo que se trata de descubrir en la trama de *La sartén por el mango* es, en primera instancia, al culpable de la muerte. Una vez atravesado esto, aparecerá la cuestión de la revelación de las identidades como tema predominante. Como gesto intolerable, la situación límite convoca la aparición de la honestidad en unos personajes desesperados. La revelación de los rostros ocultos tras las máscaras de las convenciones, expresada tanto en la obra teatral como en la fílmica mediante una catarata de insultos y gritos, deja traslucir el odio existente entre todos. A medida que avanza el relato, el policial pierde densidad, la muerte se desvanece para dar paso al reproche y la venganza de José, convertido en justiciero por mano propia de las tropelías cometidas contra él.

Se trata, en suma, de un conflicto original en tanto no necesita recurrir a instancias metafísicas (como en Sartre) o inexplicables (como en Buñuel) que justifiquen la clausura a la que se ven arrojados los sujetos. Al no haber constricciones externas que impongan la inmovilidad, esta surge como producto de la situación dramática misma. Aquí el realismo más llano se impo-

ne: los personajes no pueden abandonar el lugar justamente porque son presas de las máscaras impuestas por sus propias convenciones sociales. Esto queda puesto de manifiesto desde el principio: entre todos deciden que lo mejor es no llamar a la policía para no quedar en evidencia frente a los demás de lo incómodo de reconocerse como unos hombres que intentaron divertirse ilícitamente con unas prostitutas (fuera de sus esposas y de sus vidas de profesionales respetables); ellas, por su parte, conocen de antemano la condena que pesa sobre lo que hacen y prefieren eludir la intervención de la ley. Todos podrían abandonar el lugar, puesto que nadie es culpable de la muerte de Carmen, pero ¿cómo hacerlo sin dejar rastros de otras situaciones también oprobiosas que los incriminan?

En la película, el efecto de contraste entre la mascarada de la vida de los personajes respecto al momento crítico que atraviesan a lo largo del relato queda determinado a partir de la inclusión sistemática de *flashbacks*. Estos rompen con la unidad temporal formulada por la pieza teatral apelando a una literalidad brindada por la oposición cromática: las imágenes en colores del presente se mezclan con los recuerdos en blanco y negro de los personajes. Cuando Esteban (Alberto Argibay) constata que Carmen no respira, inmediatamente sobreviene un corte abrupto que presenta una escena en exteriores. Lo bucólico de la representación de su esposa e hijos corriendo por una plaza para encontrarse y abrazarse con él plantea un enfrentamiento abierto con su realidad de testigo/cómplice de un crimen.

La incorporación de escenas en sepia funciona toda vez que los personajes rememoran algún momento anterior. En algunos casos se utiliza para situar un instante plácido en comparación con la tensión que domina las acciones formuladas en presente; en otros, el blanco y negro enmarca la rememoración de fragmentos del pasado que conducen a la asunción de la verdad. A través de este recurso, al que se adhiere una banda sonora que amplifica las voces como un eco profundizando el extrañamiento, sucede, por ejemplo, la toma de conciencia de Lucas de la traición a José en la empresa en la que trabajaban.

El uso constante de *flashbacks* en la película busca traducir lo que en la jerga teatral se conoce comúnmente como «momento privado». Gustavo Geirola, definiendo el término de manera cercana a la noción de *fantasma*, concibe que este se produce

cuando el sujeto no piensa en sí mismo, sino en alguna cosa particular de sí mismo que difícilmente compartiría con otra persona. No es algo inconsciente, es algo que él ve de sí mismo, como si fuera actor y espectador de una misma escena. Son cosas, pues, que el sujeto puede hacer privadamente y que solo él conoce. (16)

En la obra de Portales, así como en la recuperación que efectúa Antín, estos recuerdos funcionan, a la vez que como contrapeso por su carga moral positiva con relación al presente ominoso, como un alivio dramático frente a la tensión. Asimismo, su aparición hace partícipe al espectador de una verdad sobre los personajes que nunca se torna visible para ellos mismos. La solución que el cineasta encuentra, por otra parte, no deja de provocar cortocircuitos por su artificiosidad con relación a un discurso anclado en el realismo. Pero, con todo, el cruce entre color y sepia o, más exactamente, el pivote entre presente y pasado se integra a esta lógica de una manera menos arbitraria que los apartes y, en general, la verborrea que dominan la puesta teatral. A través de este mecanismo, los personajes comienzan a desandar el nudo de sus conflictivas relaciones interpersonales:

LUCAS: (habla como para sí) Pienso lo que sería de mí si se enteraran... ¿Quién era yo hace unos años? Un don nadie... (sonríe amargo) Boleto de ómnibus a las siete de la mañana...; una ficha que marcaba el sueldo básico con salario familiar incluido... (se vuelve hacia Esteban y Carlos que no lo escuchan. Cada cual en su mundo) o me fue fácil ocupar el lugar que tengo... Todo lo conseguí a fuerza de pulmón... luché... le peleé a la vida... le gané... me gané lo que soy! Hasta hoy aquello había quedado atrás... como un mal sueño (casi grita histérico) Y no estoy dispuesto a revivirlo...! No quiero...! (31-32)

Los momentos privados y las instancias de reconocimiento de la verdad son trasladados a la pantalla a partir del uso de primeros planos. En cada una de las

ocasiones en que los diferentes personajes atraviesan por este proceso, la cámara los aísla del resto del conjunto. Cuando, en cambio, la puesta en escena opta por los planos de conjunto, la narración cinematográfica se resiente dejando paso a una franca teatralidad que convierte al espacio por momentos en un falso escenario de caja a la italiana y en otros a un plató de televisión.

Lo más endeble de la reescritura cinematográfica es el hecho de no cuestionar el efectismo de la situación original y la carencia de matices con las que transforma un aparente relato enmarcado en el género policial en un drama psicológico. Como señala David Oubiña,

nunca se siente la presencia del cuerpo muerto gravitando en el ambiente: más que horrorizarse por el asesinato o asombrarse por las revelaciones de quien creían un viejo amigo, los personajes parecen molestarse por los inconvenientes prácticos que la situación les ocasiona. (41)

La muerte, elemento clave del género que la película explota en un primer momento, pierde todo espesor en la medida en que se desencadenan las revelaciones de los cuatro hombres. De este modo, el desfase existente entre las alusiones al policial y la emergencia del relato intimista (aunque expansivo por lo exasperado de las actuaciones y por el quantum dramático que portan cada una de las intervenciones) hacen que el filme pierda densidad en su definición del tono, naufragando en la incertidumbre entre las referencias genéricas y su ruptura. No se trata, como señalaba Domènec Font en la cita del principio, de un uso personal de los géneros, sino de carencias de otro tipo: ya sea por el desconocimiento sobre los fundamentos constitutivos de todo filme basado en un crimen o bien por una decidida falta de interés por otorgarles una mayor jerarquía.

Recordando su participación dentro de la ‘Generación del 60’ Antín proponía que una marca común a todos los integrantes del grupo radicaba en el alejamiento de las formas tradicionales: «Nosotros no veníamos de la industria y no teníamos moldes previos ni rutinas aprendidas. Éramos vírgenes» (Peña, 34). Esta negación del pasado implicó dinamitar, entre otras cosas, los formatos genéricos (los «moldes previos») que

fueron uno de los núcleos fundantes del cine anterior. Para los directores, supeditar la construcción de una visión personal a unos moldes preestablecidos implicaba una claudicación. De ello se traduce que *La sartén por el mango*, entendida como el intento de Antín por retornar a su primer cine, se juegue entre la alusión al crimen y su distanciamiento.

## Un cine a puertas cerradas

Son famosas, aunque lamentablemente poco recordadas, las ideas que tenía Alfred Hitchcock sobre los modos de llevar a la pantalla grande una pieza teatral. En la célebre entrevista mantenida con François Truffaut (184-185), el director inglés proponía una política de la reescritura cinematográfica de la puesta en escena teatral -que él mismo llevó a la práctica en títulos como *La soga* (*Rope*, 1948) y *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954)- en la que imperaba la explotación de la concentración de las situaciones en un espacio único como una estrategia que le permitía desarrollar procedimientos cinematográficos como el plano secuencia. Según Hitchcock, el principal error de los cineastas consistía en su necesidad de expandir los espacios, de explicitar lo que en el teatro exclusivamente quedaba aludido o se intuía como parte de una extraescena que nunca debía actualizarse en imágenes.

Pese a su condición de película fallida, *La sartén por el mango* se erige como un ejemplar interesante de los postulados hitchcockianos sobre la reescritura fílmica de un texto dramático. En ella, las dinámicas del encierro cobran un sentido que trasciende lo temático para orientarse, como pudo comprobarse, en las búsquedas de una puesta en escena organizada en función de los encuadres provistos por la cámara. Aunque en algunos tramos la narración opera sobre la base de la bifurcación temporal a través de la inclusión de *flashbacks*, hay en este filme una persistencia en el sustento de la unidad espacial. En esta voluntad, reñida en cierto modo con las innovaciones propiciadas por la modernidad cinematográfica de la década anterior, radica el lugar

singular de este filme dentro de la Historia del cine argentino.

Para los cineastas locales surgidos a principios de los sesenta el abandono de los platós de filmación significó un punto de quiebre con el pasado pautado por el imperativo de acercamiento al contexto inmediato. Este nuevo confinamiento entre cuatro paredes ensayado por Antín debe leerse, entonces, no como la claudicación de una prerrogativa central de la modernidad, sino como el producto de una síntesis en la cual la querrela contra las mecánicas del cine clásico quedaba dejada de lado. Superados los escollos entre dos bandos en disputa fue factible volver al encierro en estudios para resignificar algunos de sus rasgos característicos.

Lo mismo cabe para las referencias marginales que *La sartén por el mango* utiliza del policial. Las películas de la 'Generación del 60', más ligadas a las prerrogativas realistas, a las crisis identitarias propiciadas por el existencialismo y a la falta de certezas de las acciones de los personajes no podrían haber concebido una relación productiva con los géneros canónicos. En los setenta, como se señaló al principio, el panorama había cambiado. Al igual que sucedió con varias novelas de esa época, que en Manuel Puig u Osvaldo Soriano tuvieron a sus representantes más notables en lo que refiere al desarrollo de narraciones sobre la base de matrices genéricas archiconocidas, el cine de avanzada también fue parte de este proceso de resignificación. Una tendencia que no fue otra cosa que una forma de adaptación o de asunción de las prerrogativas de la cultura popular. No solo los directores modernos fueron más permeables a su utilización, sino que los propios géneros en su continua transformación (Altman) también habilitaron los roces, los acercamientos —a veces orgánicamente y no pocas veces insospechados— con procedimientos ajenos a sus propias reglas constitutivas. En un contexto como ese, *La sartén por el mango* pudo fundar su propia lógica partiendo de la necesidad de revelación de la culpabilidad sobre un crimen para abordar, sin solución de continuidad, un estudio psicológico sobre personalidades en crisis arrojadas al vacío de asumir sus propias verdades en juego.

## Bibliografía

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Amado, Ana. «Conflictos ideológicos, inscripciones textuales. El espacio doméstico en los melodramas filmicos y literarios de los 50». *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983, Tomo I*. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, pp. 356-363.
- Carassai, Sebastián. *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.
- Font, Domènec. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Geirola, Gustavo. «Aproximación lacaniana a Stanislavski: La novela familiar del Sistema». *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 10, 2009 <https://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero10/articulo/227/aproximacion-lacaniana-a-stanislavski-la-novela-familiar-del-sistema.html> Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Oubiña, David. *Manuel Antín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.
- Pellettier, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- Peña, Fernando. *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: MALBA/Fundación Constantini, 2003.
- Portales, Javier. *La sartén por el mango*. Buenos Aires, Original mecanografiado (inédito), 1971.
- Sala, Jorge. «Las nociones de compromiso y praxis en el cine de los sesenta y la reevaluación de las prácticas emergentes» *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Eds. Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 93-106.
- *Escenas de ruptura: Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2020.
- Sández, Mariana. *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2010.
- Tesson, Charles. *Cine y teatro*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Torlucci, Sandra. «Manuel Antín. El lenguaje y sus inexplorados laberintos» *Cine argentino, modernidad y vanguardias (1957-1983), Tomo II*. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, pp. 102-111.
- Truffaut, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974.





# Risas en la comodidad del hogar

## Un análisis de las comedias para adultos realizadas para el mercado del video hogareño en Argentina hacia fines de la década de 1980 y comienzos de 1990

Fabio Nicolás Fianza

Recibido: 30.10.2020 — Aceptado: 28.11.2020

### Titre / Title/ Titolo

Rires dans le confort de la maison. Une analyse des comédies pour adultes réalisées pour le marché du vidéo domestique en Argentine à la fin des années 80 et au début des années 90

Laughter in the Comfort of Home. An Analysis of the Adult Comedies Made for the Video Home Market in the late 1980's and the early 1990's in Argentina  
Risate nel comfort domestico. Un'analisi delle commedie per adulti realizzate per il mercato del video domestico in Argentina alla fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90

### Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En una serie de breves comentarios, Jesús Martín-Barbero (1987), postula lo cómico, junto con el melodrama, como una de las matrices de la cultura popular latinoamericana. Esta matriz cultural fue reelaborada por distintas disciplinas entre las que se destaca el cine. Cuando este la incorpora, y la reformula, da vida a diversas variantes entre las que se encuentra un tipo de comedia, centrada en lo sexual, que logró convertirse en uno de los subgéneros más populares de toda Latinoamérica. En la Argentina esta vertiente fue desde sus inicios una de las producciones cinematográficas más exitosas. Este modo, que emergió en los sesenta, continuó produciéndose hasta fines de los años ochenta y comienzos de los noventa cuando abandona los cines nacionales. Sin embargo, lejos de desaparecer encuentra refugio en el campo del video hogareño. Partiendo de estas consideraciones, la intención de este trabajo es abordar el desembarco del cine picaresco en el campo del video con el fin de analizar las continuidades y las rupturas que se produjeron en el traspaso a un nuevo medio, las reformulaciones que llevó a cabo de elementos de otras producciones con

características similares (programas cómicos televisivos, el «Teatro de la Calle Corrientes») y los vínculos que estableció con otros géneros de la industria del video local como el *video concert*.

Dans une série de brefs commentaires, Jesús Martín-Barbero (1987) postule la comédie, avec le mélodrame, comme l'une des matrices de la culture populaire latino-américaine. Cette matrice culturelle a été retravaillée par différentes disciplines, parmi lesquelles le cinéma se démarque. Lorsqu'il l'incorpore et le reformule, il donne vie à diverses variantes parmi lesquelles un type de comédie, centré sur le sexuel, qui a réussi à devenir l'un des sous-genres les plus populaires de toute l'Amérique latine. En Argentine, cet aspect a été dès le début l'une des productions cinématographiques les plus réussies. Ce mode, apparu dans les années 1960, a continué à être produit jusqu'à la fin des années 1980 et au début des années 1990, lorsqu'il a quitté les cinémas nationaux. Pourtant, loin de disparaître, il trouve refuge dans le domaine de la vidéo domestique. À partir de ces considérations, l'intention de ce travail est d'aborder l'atterrissage du cinéma picaresque dans le domaine de la vidéo afin d'analyser les continuités et les ruptures survenues dans le transfert vers un nouveau support, les reformulations qu'elle a effectuées d'éléments d'autres productions présentant des caractéristiques similaires (émissions de télévision comiques, le «Teatro de la Calle Corrientes») et les liens qu'elle a établis avec d'autres genres de l'industrie vidéo locale comme le concert vidéo.

In a series of brief comments, Jesús Martín-Barbero (1987), posits comedy, along with melodrama, as matrix of Latin American popular culture. This cultural matrix was reworked by different disciplines, among which

cinema stands out. When the movie industry incorporates it, reformulating it, it gives birth to different variants among which a type of comedy, focused on sex, managed to become one of the most popular subgenres in all Latin America. In Argentina, this type of comedy was one of the most successful film productions since its beginning. Said kind of comedy, which emerged in the 1960s, continued to be produced until the late 1980s and early 1990s when it abandoned the national movie theaters. However, far from disappearing, it found shelter in the home video market. Based on these considerations, the intention of this work is to address the landing of picaresque comedy into the home video market in order to analyze the continuities and the ruptures that occurred in the passage to a new media, the reformulations of elements from other productions with similar characteristics (television comic programs, the «Teatro de la Calle Corrientes») that was carried out, and the links established with other genres of the local video industry such as the video concert.

In una serie di brevi commenti, Jesús Martín-Barbero (1987), postula la commedia, insieme al melodramma, come una delle matrici della cultura popolare latinoamericana. Questa matrice culturale è stata rielaborata da diverse discipline, tra le quali spicca il cinema. Quando quest'ultimo lo incorpora, e lo riformula, dà vita a diverse varianti, tra cui un tipo di commedia, incentrata sul sesso, che è riuscita a diventare uno dei sottogeneri più popolari di tutta l'America Latina. In Argentina, questa variante è stata una delle produzioni cinematografiche di maggior successo sin dal primo momento. Tale modalità, emersa negli anni '60, continuò ad essere prodotta fino alla fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90, quando abbandonò i cinema nazionali. Tuttavia, lungi dallo scomparire, ha trovato rifugio nel campo del video domestico. Sulla base di queste considerazioni, l'intento di questo lavoro è quello di trattare lo sbarco del cinema picaresco nell'ambito del video domestico per analizzare le continuità e le rotture che si sono verificate nel passaggio a una nuova tecnologia, le riformulazioni che ha effettuato di elementi di altre produzioni con caratteristiche simili (programmi di commedie televisive, il «Teatro de la Calle Corrientes») e i legami che ha stabilito con altri generi dell'industria video locale come il video concerto.

### **Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave**

Comedia, cine, video, intermedialidad, géneros cinematográficos.

Comédie, cinéma, vidéo, intermédialité, genres cinématographiques.

Comedy, cinema, video, intermediality, film genres.

Commedia, cinema, video, intermedialità, generi cinematografici.

Jesús Martín-Barbero señala que existen una serie de matrices culturales constitutivas de la cultura popular-masiva latinoamericana que, dada su fuerte capacidad de interpelar al público de sectores populares, tienen la particularidad de poder ser reformuladas dando vida a nuevas producciones. Para este autor, la matriz que atraviesa gran parte de la cultura popular y masiva de la región es el melodrama. Sin embargo, en una serie de breves comentarios postula «lo cómico como la otra vertiente de la matriz popular» (130). Afirmo que los cómicos populares han interpelado históricamente a un público plebeyo que podía verse reflejado en los antihéroes torpes y grotescos que, con su lenguaje burdo y soez, se burlaban de la corrección y de los buenos modales de las clases dominantes. Esta segunda matriz cultural fue reelaborada por distintas disciplinas creando narrativas masivas que circularon por distintos medios de comunicación y por diversas producciones artísticas. Cuando el cine la incorpora, y la reformula, da vida a diversas variantes entre las que se encuentra un tipo de comedia centrada en lo sexual que logró convertirse en uno de los subgéneros más populares de toda Latinoamérica.

En Brasil fueron conocidas como *porno-chanchadas*, un término despectivo que la crítica local le puso debido al alto contenido sexual que primaba en ellas, y en México como *sexycomedias* o «cine de ficheras», nombres que también dejan en claro que lo sexual tenía un peso importante en estas películas. En la Argentina, se las llamó comedias picarescas, y fueron desde sus inicios una de las producciones más exitosas del cine argentino. Si bien cada cinematografía le imprimió su sello propio, existieron una serie de rasgos comunes en estas producciones. Este tipo de comedia comenzó a producirse en momentos en los que la industria se encontraba en crisis y necesitaba tanto ahorrar costos como producir éxitos que la sacaran del estancamiento en el que se estaba. Es por ello que estas películas compartieron un modo de producción similar: presupuesto reducido y pocas semanas de rodaje con el fin de explotar el producto lo más rápido posible. A su vez compartieron temas, espacios, personajes y estructuras narrativas. Fueron protagonizadas por comediantes populares y por actrices y vedetes cuya

escultural belleza funcionaba como un atractivo para el público masculino. Sus comienzos pueden remontarse a la década del sesenta y setenta, y su productividad se extendió hasta fines de los años ochenta y principios de los noventa.<sup>1</sup> Sin embargo, lejos de desaparecer, en Argentina este modo encontró refugio en el campo del video, un espacio que, hacia el final de la década del ochenta, emergió como un ámbito propicio para continuar desarrollando esta modalidad cómica.

Partiendo de estas consideraciones, la intención de este trabajo es abordar el desembarco del cine de género picaresco en el campo del video con el fin de analizar las continuidades y las rupturas que se produjeron en el traspaso a un nuevo formato. Para pensar el devenir de la picaresca en el audiovisual argentino consideramos que puede ser útil la propuesta de Rick Altman (2000) en relación con los ciclos de los géneros cinematográficos. Para este autor los géneros no son estáticos ni permanecen inmutables, sino que, por el contrario, son el resultado de un proceso de transformación continuo que se da como resultado de las mutaciones en las demandas y gustos del público y de las necesidades de los estudios y de las productoras. Cuando una variante del género fue explotada al máximo se da el cierre de un ciclo. A partir del agregado de nuevos materiales se da vida a nuevos ciclos para continuar con la explotación. Es posible pensar entonces que hacia fines de los ochenta, en el ámbito de la comedia cinematográfica argentina, se produjo el cierre de un ciclo de este modo cómico, para luego iniciar uno nuevo en el campo del video. El desarrollo de esta versión de la picaresca no debe ser entendido como una mera adaptación a otro dispositivo<sup>2</sup> sino como un

fenómeno con características intermediales. Siguiendo a Rajewsky (2005, 51) entendemos que lo intermedial está dado por un proceso de hibridación de elementos de distintos medios. La producción directa a video, en tanto campo en construcción, recurrió a la combinación de recursos temáticos y narrativos de otros medios con mayor desarrollo como lo eran el cine, la televisión y el teatro. Esta nueva picaresca reconfiguró narrativas, temas y formas de representación de la versión cinematográfica y las combinó con mecanismos de otros medios en los que se desarrollaban géneros similares, como la televisión y el teatro.

Geoff King (2002) señala que la comedia debe ser pensada en relación con sus contextos políticos, económicos y culturales. Es por ello que para comprender las transformaciones que una matriz cultural, como lo es la comedia picaresca, sufre en el medio local en su traspaso a un nuevo dispositivo, es necesario tener en cuenta una serie de factores relacionados tanto con el campo de la producción como de la recepción (Martín-Barbero, 1987). Es decir que para comprender acabadamente el derrotero de este género debemos prestar especial atención a la situación de la industria audiovisual en el país y a los cambios producidos en los hábitos de consumo de los espectadores. Para poder dar cuenta de estas transformaciones, analizaremos en primer lugar la situación económica del país y de la industria audiovisual en los últimos años del gobierno de Raúl Alfonsín para luego adentrarnos en el análisis de las formas que la picaresca adquirió en su paso al video hogareño y los vínculos que estableció con otras producciones cómicas en video.

## Situación de la industria audiovisual durante el gobierno de Raúl Alfonsín

Hacia fines de la década del ochenta el gobierno de Raúl Alfonsín atravesaba una crisis institucional grave, fundamentalmente debido al fracaso de los diversos planes económicos que la administración radical implementó sin éxito. Durante 1989, el último año de su

<sup>1</sup> Sobre *pornochanchada* véase Camarero, 2017 y Kessler, 2009. Sobre *sexycomedias* véase Lemus Martínez, 2015 y Ramírez Ferreiro, 2017.

<sup>2</sup> Siguiendo la propuesta de Gustavo Galuppo (2012) entendemos el video como un dispositivo tecnológico, como una tecnología de registro de imágenes, cuyo uso no es unívoco sino, por el contrario, diverso. A grandes rasgos podemos decir que su empleo en el campo del audiovisual transita entre dos polos. Uno de ellos, el polo artístico, buscó expandir las posibilidades expresivas del dispositivo por medio de la experimentación con las herramientas que brindan las cámaras de video. El otro, un polo comercial, que utilizó las novedades que el dispositivo introdujo con el fin de revitalizar las fórmulas y los formatos estandarizados que el cine y la televisión explotan. En este artículo nos concentraremos en el análisis de producciones que pueden pensarse como parte del segundo grupo.



gestión, se profundizó la inestabilidad económica, debido a una serie de picos hiperinflacionarios, es decir una gigantesca escalada de precios, que provocó una devaluación en el poder adquisitivo de la población empobreciendo a gran parte de las clases medias y bajas (Gerchunoff y Llach, 1998). Esta situación afectó profundamente a la industria cinematográfica local dado que el constante aumento de precios dificultaba tanto la producción de películas como la distribución y la recaudación. Durante la gestión de Manuel Antín al frente del Instituto Nacional de Cine, que duró todo el gobierno de Alfonsín, el cine argentino había mostrado signos de recuperación. A partir de 1989 en cambio, la producción de largometrajes comenzó a caer provocando también una reducción en la cantidad de estrenos nacionales.<sup>3</sup> A su vez, la crisis económica produjo una baja en la asistencia a las salas cinematográficas por parte del público de clase media y media baja que, ante la imposibilidad de afrontar el precio de una entrada de cine, redireccionó sus consumos culturales hacia otras ofertas audiovisuales que comenzaban a ganar terreno (Getino, 1995, 122). Entre ellas se destacó el video hogareño.

Entre las principales innovaciones tecnológicas que se dieron durante la primera mitad de la década del ochenta se encuentra la aparición de la videocasetera. En un principio fue un consumo de lujo, introducido por las clases medias porteñas que, gracias a la política cambiaria aplicada por el ministro de economía José Martínez de Hoz, pudieron comprar tecnología barata en sus viajes al exterior. Pero hacia fines de los ochenta se fue masificando. A medida que aumentó el parque de videocaseteras las urbes se poblaron de videoclubes –negocios de compra, venta y alquiler de VHS– que fueron creciendo y diversificándose por el territorio argentino hasta que, al igual que otros negocios de moda, desaparecieron cuando el público centró su atención en un nuevo tipo de consumo. Pero durante

casi dos décadas fueron un negocio muy redituable.<sup>4</sup> Las revistas de la época registraron el crecimiento del rubro, publicaron entrevistas a dueños que hablaban de expandirse, a editores que contaban entusiasmados los próximos lanzamientos, y a consumidores que comentaban cuáles eran sus preferencias.<sup>5</sup>

A diferencia de la oferta brindada por la televisión abierta y por el cable,<sup>6</sup> los videoclubes ofrecían a sus socios una diversidad de material audiovisual mucho mayor. Los catálogos, a medida que la industria editora crecía, se volvieron amplios y diversos creando la posibilidad de la apertura de videoclubs especializados para el espectador exquisito. A su vez los kioscos de diarios y revistas comercializaban una gran cantidad de títulos en video que acompañaban a diversas publicaciones, que iban desde documentales sobre la fauna local hasta material condicionado, lo que permitía que el público fuera construyendo, a partir de sus preferencias, una videoteca propia. Como señala Oscar Landi (178), la masificación del video permitió a los videoclubes cumplir una función favorable en la difusión de películas para un público que tenía un vínculo escaso con el cine.

<sup>4</sup> De acuerdo a Octavio Getino (1995, 245) en la segunda mitad de la década del ochenta se produjo un crecimiento exponencial de locales de alquiler de videocasetes que se mantuvo durante los primeros años de la década del noventa. El país pasó de tener 500 videoclubes habilitados en 1986 a tener 7000 en 1993. A su vez, Susana Velleggia (1990, 53) señala que para 1989 la venta de películas en video por parte de las video editoras a los videoclubes ascendía a 40 millones de dólares y la sumatoria de todos los alquileres del país arrojaba una cifra de 100 millones de dólares. Es necesario señalar que el crecimiento de la TV por cable afectó profundamente la comercialización de VHS. Para 1996, de los 7000 videoclubes que había tres años antes, solo quedaban 3300. Entre 1992 y 1996 se produjo un descenso tanto del número de películas editadas como alquiladas (Getino, 1995, 215).

<sup>5</sup> A mediados de los ochenta surgieron varias revistas que se ocuparon de cubrir el campo del video. Se destacan las publicaciones *Video para usted*, *Video Club*, *Prensario del video* y *Video News*.

<sup>6</sup> De acuerdo a Ulanovsky, Itkin y Sirvén (1999, 503) los comienzos de la televisión por cable, en la Argentina, pueden remontarse a comienzos de la década del sesenta. Empezó siendo una alternativa para aquellos lugares, alejados de los centros urbanos más populosos, a donde la televisión de aire no llegaba. Para comienzos de la década del ochenta, dos empresas locales (Cablevisión y Video Cable Comunicación) comienzan a expandir el negocio con el fin de desembarcar en la Capital Federal y competir con la televisión de aire. En 1986 se autoriza la recepción de señales satelitales lo que le permite a las empresas prestadores de cable diversificar su programación y volverla más atractiva para el público de clase media porteño. El principal atractivo de la programación era la variedad de material audiovisual (cine y series) lo que convirtió a este servicio en un competidor de la televisión por aire, las salas de cine y los videoclubes. En 1987 el número de abonados en todo el país era alrededor de 900 mil. Este fue creciendo a lo largo de la década del noventa, gracias a las políticas reguladoras que aplicó el gobierno de Carlos Menem, llegando a ser de 4.7 millones en 1996 (217).

<sup>3</sup> Entre 1989 y 1994 el promedio de estrenos cayó abruptamente en relación al período 1983-1989. Se pasó de un promedio de 22 títulos anuales a uno de 12. Con respecto a la cantidad de espectadores se pasó de 63 millones en 1984 a 19 millones en 1995 (Getino, 1995, 177).

Otra ventaja del video sobre el cine era que otorgaba la posibilidad de consumir imágenes en movimiento en la soledad del hogar en el momento en el que los socios lo desearan, a diferencia de los cines que promovían el visionado en espacios compartidos y con horarios impuestos por los exhibidores. Poco a poco el consumo en el hogar se impuso.

A medida que el mercado se desarrollaba y el video se convertía en un objeto de consumo redituable, muchos productores ávidos de incrementar sus ganancias vieron un espacio favorable, no solo para la edición de material nacional o extranjero, sino también para la producción de material realizado exclusivamente para ser consumido en el hogar. La inversión requerida para realizar un video de bajo presupuesto era diez veces inferior a la necesaria para realizar una película en filmico. El gasto de producción era escaso y la posibilidad de que el mismo video fuera alquilado por muchas personas hacía que la producción de películas para el hogar fuera una actividad potencialmente redituable (Getino, 1995, 216). Esto hizo que muchas editoras independientes comenzaran a realizar películas en este soporte con el fin de ampliar el espectro de su negocio. Para que este resultara fructífero era necesario que el material producido fuera atractivo para el público de los video-clubes. Es por ello que a la hora de lanzarse a producir decidieron incursionar en el ámbito de lo cómico, un tipo de producción muy popular en el video.<sup>7</sup>

## La comicidad popular llega al video

Antes de adentrarnos en el análisis de la picaresca en video consideramos necesario ahondar en el campo de lo cómico producido para el mercado audiovisual hogareño dado que entendemos que las distintas producciones que fueron diseñadas para ser comercializadas en este dispositivo prepararon el terreno para el desembarco de la comedia para adultos a este nuevo ámbito.

<sup>7</sup> Velleggia (1990, 53-54) señala que en el bienio 1987-1988 alrededor del 20% de lo editado eran clasificado por las editoras como comedias.

Entre los formatos desarrollados podemos mencionar, en primer lugar, los registros en vivo de una serie de obras pertenecientes a lo que Osvaldo Pellettieri (227) denominó circuito del «Teatro de la calle Corrientes», el cual incursionaba, en general, en la comedia de raigambre popular y tenía por protagonistas a figuras popularizadas por la televisión. Muchos de estos *shows* fueron escritos, dirigidos y protagonizados por artistas que se destacaron en la comedia sexual, entre ellos Jorge Porcel, uno de los comediantes más populares en su versión cinematográfica y televisiva. La buena recaudación en boletería y la popularidad de los protagonistas resultaron atractivos suficientes para las incipientes productoras y distribuidoras locales de video para lanzarse al registro de estas obras. La masividad de los comediantes que encabezaban estos *shows* garantizó una buena recepción para los videos, lo que a su vez permitió que las productoras pensaran en desarrollar otro tipo de producciones audiovisuales dentro del campo de lo cómico.

Al segundo tipo de material lo denominaron *video concert*. Este consistió en el registro de la performance de diversos cómicos populares realizados especialmente para el campo del video. No son registros de una función de una obra teatral sino más bien una recreación de una puesta teatral (Sánchez Noriega, 73). En distintas notas periodísticas, en donde se abordó el fenómeno del *video concert*, se señala que estos *shows* cómicos tienen la particularidad de no haber sido concebidos ni como espectáculos teatrales ni como programas de televisión sino como productos únicos que mezclaban elementos del *café concert*<sup>8</sup> y recursos del mundo televisivo.<sup>9</sup> Estos comentarios permiten pensar que el video, como nuevo espacio de producción, era considerado por el periodismo, aunque también por editores, productores

<sup>8</sup> El *café concert* surgió en Argentina a mediados de la década del 60 de la mano de un conjunto de jóvenes artistas que buscaban realizar un teatro y un humor diferente al que imperaba en la escena nacional. Se instalaron en espacios alternativos a los teatros más populares de la época, espacios pequeños que generaban una comunidad con el público que asistía. Practicaron un humor mordaz contra los discursos legitimados por la sociedad, contra la moral de la clase media y contra la política nacional. En estos espectáculos se mezclaban monólogos, *sketches* humorísticos y canciones. Podían ser tanto unipersonales como realizados por un elenco reducido (Sanz, 2011).

<sup>9</sup> s/f (1988), «El boom del video concert», *Video para usted* n°19, diciembre 1988.

y realizadores como un medio más cercano a la televisión antes que al cine. Es decir que estos videos no se limitaron a registrar la performance del cómico sino que llevaron a cabo una adaptación pensando en que el espectador ideal era un televidente, alguien acostumbrado a ver programas de televisión antes que teatro. Sin embargo, no dejaron de tener elementos del mundo teatral (un escenario en donde transcurre la acción, una interpretación teatral por parte del cómico, la presencia de público durante la función, la interacción del comediante con la audiencia). Por lo tanto, la puesta puede ser pensada como el resultado de la hibridación de elementos formales de ambos medios, como un producto intermedial.

La decisión de emparentar los videos a la televisión puede explicarse por diversas razones. Por un lado, los *video concerts* eran productos audiovisuales pensados para ser vistos en la privacidad del hogar y no en espacios públicos como los cines; su destino era ser reproducido en un televisor. Por otro lado, la televisión local, y el periodismo especializado, estaba familiarizada con el video hacía tiempo. Los canales lo adoptaron en 1960 como soporte para grabar sus programas cuando las emisoras, públicas y privadas, dejaron de priorizar la transmisión en vivo de sus programas (Varela, 2015, 119). A mediados de los setenta, gracias a las innovaciones de las cámaras, el video fue incorporado como una herramienta novedosa por diversos programas periodísticos lo que familiarizó al público con este tipo de tecnología (Barbarena, 18).<sup>10</sup> Para la década del ochenta este soporte se había vuelto de uso común en la televisión local.

Hacia fines de la década del ochenta las estanterías de los videoclubes se poblaron con estos shows cómicos. Revistas especializadas llegaron a hablar del «boom del *video concert*»<sup>11</sup>. Luego de este pico de éxito el interés del público mermó, por lo que finalmente desapareció. A pesar de su corta vida, fueron un producto importante tanto para quienes trabajaban dentro del campo

del humor como para las productoras y editoras. En lo que respecta a los comediantes fue un espacio propicio para que figuras consagradas y emergentes, tanto del *café concert* como de la televisión, pudieran difundir su trabajo.<sup>12</sup> Para los productores fueron una forma de obtener ganancias, por alquiler y venta de casetes, pero también un antecedente importante a partir del cual pensaron el pasaje de la comedia picaresca al video. Su concepción sobre el video como un dispositivo intermedial, cercano a la televisión, fue luego retomada por aquellos que pensaron la nueva versión de este modo cómico.

## Picaresca directo a video

La comedia picaresca fue durante casi dos décadas una de las producciones culturales más populares del campo audiovisual argentino. Sus comienzos pueden remontarse a la década del sesenta con las películas de hoteles alojamientos que, producto de la modernización del campo cultural y de los cambios producidos en las costumbres y los consumos de la clase media porteña, llevaron a la pantalla grande las inquietudes sexuales de dicha clase. Estas películas lograron construir una fórmula –comicidad centrada en lo erótico y lo sexual, elencos integrados por figuras popularizadas de diversos ámbitos, presencia de mujeres con poca ropa para disfrute del espectador masculino– que fue luego repetida y reformulada a lo largo de los años por diversas figuras cómicas (Valdez, 2005).<sup>13</sup> Cerrado este primer ciclo, comenzó a mediados de los setenta, un nuevo ciclo de comedias picarescas de la mano de dos de sus máximas estrellas, Alberto Olmedo y Jorge Porcel. Estas narraron las desventuras de dos amigos que, aburridos de su vida rutinaria y obsesionados con el

<sup>10</sup> Entre ellos podemos mencionar al programa *Videoshow* cuya popularidad fue en parte gracias a las notas realizadas en formato video desde lugares remotos.

<sup>11</sup> s/f (1988), «El boom del video concert», *Video para usted* n°19, diciembre 1988.

<sup>12</sup> El *video concert* fue un espacio diverso en el cual convivieron una diversidad de comediantes. El *café concert* aportó nombres como los de Carlos Perciavalle, Edda Díaz y Enrique Pinti. El teatro de revistas a José Marrone y Juan Verdaguer. La televisión a Jorge Corona, que fue uno de los más exitosos en este terreno. Entre 1987 y 1996 realizó once videos.

<sup>13</sup> Se destacan, entre otras, *La cigarra no es un bicho* (Daniel Tinayre, 1963), la película que da inicio al ciclo, y *Hotel alojamiento* (Fernando Ayala, 1966).

sexo, recorrían las calles de la ciudad intentando conquistar mujeres.<sup>14</sup> Dada su popularidad, este modelo logró convertirse, por más de una década, en un modelo cómico hegemónico (D'Antonio, 2015). Sin embargo, hacia fines de la década del ochenta y principios de los noventa, producto de cambios culturales y de transformaciones en el campo audiovisual local, desaparecieron de las salas de cine.<sup>15</sup>

Como señalamos en la introducción, este subgénero, lejos de desaparecer, encontró refugio en el campo del video. Se produjo el cierre de un ciclo, el de la picaresca cinematográfica, para dar comienzo a uno nuevo, el de la picaresca en video. Siguiendo a Altman (2000), entendemos que este nuevo momento de la comedia sexual retomó elementos del momento previo y los reformuló pensando en el nuevo campo. Esto es lo que hizo que en su desembarco en el video la comedia picaresca sufriera una serie de modificaciones. El entramado intermedial en el cual este modo cómico estaba inserto, a la vez que el incipiente mundo del video, sirvieron como fuentes de recursos para reformular elementos y otorgarle una nueva forma a la comedia picaresca.

Uno de los primeros en realizar comedias en el ámbito del video fue el productor y distribuidor Juan Carlos Muruzeta, que muy tempranamente produjo la película *Esto es vida* (Fernando Siro, 1982) con el fin de ampliarla a 35mm y estrenarla en salas cinematográficas. Lamentablemente no pudo cumplir con su objetivo por lo que la película permanece aún inédita (Manrupe y Portela, 213). Cuando Muruzeta intentó adentrarse en el campo del video todo era muy nuevo e inestable. No había ninguna garantía de poder recuperar lo invertido. Hacia fines de los ochenta la situación era distinta.

<sup>14</sup> Podemos mencionar, entre otras, *Los caballeros de la cama redonda* (Gerardo Sofovich, 1973), que inicia la saga, *Los hombres piensan solo en eso* (Enrique Cahen Salaberry, 1976) y *Las mujeres son casas de guapos* (Hugo Sofovich, 1981). En los años ochenta se destacan las películas del cómico Tristán entre las que se encuentra *Camarero nocturno* (Gerardo Sofovich, 1986).

<sup>15</sup> La última película del género, *Enfermero de día, camarero de noche* (Anibal Di Salvo), se estrena en 1991. No se vuelven a realizar largometrajes de este tipo hasta 1997 cuando Hugo Sofovich filma *La herencia del tío Pepe*. Esta película fue un fracaso de taquilla. El público ya no respondía ante este tipo de producciones aunque si lo hacía ante productos televisivos en los que Sofovich explotaba el mismo humor.

La venta de videocaseteras crecía, los videoclubes se expandían y los catálogos se ampliaban. En este contexto editoras como Arrakis (de Roberto Sena) o Buena Onda Home Video (de Pablo Bellini), y más tarde productoras como Pictoris cinematográfica (de Héctor Bailez), se lanzaron a realizar películas. A diferencia de Muruzeta que había optado por la comedia costumbrista, Sena, Bellini y Bailez se adentraron en el mundo del humor adulto elaborando una reversión del cine picaresco acorde al presupuesto que manejaban. De los tres, el más experimentado era Bailez, que hacía más de treinta años que se dedicaba a la producción, y que conocía el género al haberlo abordado en los años en los que estuvo al frente de Cinematográfica Victoria.<sup>16</sup> Sena y Bellini no habían filmado previamente pero conocían el negocio de la distribución y comercialización. A pesar de las diversas trayectorias los tres tenían un mismo objetivo: realizar películas que resultaran atractivas para el público de la picaresca pero con un presupuesto reducido. El propósito de estos productores era ampliar las fronteras de la explotación comercial de un modo cómico cuya popularidad todavía gozaba de buena salud.

En su formato cinematográfico las comedias picarescas siempre fueron producciones de bajo presupuesto realizadas velozmente. Esta característica se vio redoblada en su paso al video en donde se produjo un cambio en los ritmos de producción. De ser filmadas en un promedio de cuatro semanas pasaron a ser hechas a contrarreloj en jornadas extensas de pocos días. Cuantos menos días de rodaje implicara el rodaje menos costosa resultaba la producción del video. La necesidad de reducir costos, producto de la compleja situación económica que atravesaba el país, llevó a los realizadores a poner en práctica un tipo de puesta en escena sin riesgos, cercana a la de los programas de ficción cómica que poblaban la televisión en el período.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Cinematográfica Victoria S.R.L. fue creada a comienzos de los años setenta por Héctor Bailez que venía del negocio de la exhibición. Entre 1969 y 1990 produjo 29 películas que van desde la comedia familiar al cine testimonial aunque también por la picaresca. Luego de presentar la quiebra, Bailez armó Pictoris cinematográfica S.A. que produjo una serie de películas directo a video.

<sup>17</sup> La crisis del país afectó profundamente el proyecto de las productoras de video.



Incluso aquellas producciones que fueron dirigidas por directores con amplia experiencia en el cine, como Carlos Galettini o Emilio Vieyra, fueron pensadas para un espectador de televisión antes que para el público del cine.

Diversos elementos son los que emparentan estas comedias al formato televisivo. Serge Daney (125) define a la televisión como el reino del campo único, como un tipo de imagen en donde el fuera de campo parece no existir. En los programas televisivos toda la acción sucede dentro del cuadro y está concentrada en su centro. La cámara permanece, en general, fija y los movimientos que realiza se limitan al reencuadre por medio del *zoom*. Pierre Sorlin (204), por su parte, señala que la televisión, por motivos económicos, se caracterizó por recurrir a tomas de larga duración y por evitar la fragmentación de una escena en planos. Cuantas menos tomas se hacen, menos tiempo se usa la sala de montaje y por lo tanto se gasta menos dinero. Todo lo señalado por Daney y Sorlin podemos encontrarlo en las comedias directo a video. Tomemos como ejemplo la escena del bar, entre el camarero y el cliente en *Maestro de pala* (Emilio Vieyra, 1993). Como la comicidad gira en torno a la torpeza del mozo, para que esta sea apreciada, Vieyra encuadra toda la escena por medio de un plano general que permite ver los movimientos del cómico. Sin embargo, como toda la interacción entre ambos personajes está encuadrada por medio del mismo plano las reacciones del comensal ante las acciones cómicas del protagonista no pueden apreciarse haciendo que lo reidero pierda parte de su efecto. Estas decisiones de puesta repercutieron en el tipo de comicidad que los comediantes se vieron habilitados de practicar.

En declaraciones a la revista *Video para usted*, a raíz del lanzamiento de *Más loco que un crucero* (1989), Roberto Sena afirmaba que esta comedia formaba parte de un proyecto más ambicioso que implicaba la realización de cuatro películas con alto presupuesto para ser distribuida en el mercado internacional. Sin embargo, no pudo cumplir con sus propósitos en sus siguientes películas. De alquilar un crucero de lujo y filmar en exteriores en distintas ciudades del Uruguay, Sena pasó a ambientar sus películas en los interiores de un hotel alojamiento de baja categoría. Un caso extremo de esta situación es la corta obra de Alfredo Lepore que dirigió, escribió y protagonizó dos comedias para el campo del video. Ambas fueron filmadas en un solo espacio, un estudio que simulaba ser el *living* de un departamento, que funcionaba como el lugar en donde se sucedían los conflictos de los matrimonios que estelizaron ambos vodeviles.

Esto los llevó a descartar el trabajo con la imagen y a recurrir al humor verbal. Se le dio tal primacía a los diálogos que el sentido quedó ligado a la palabra (Sorlin, 209). Si bien no hay cabezas parlantes, porque la utilización de primeros planos es reducida, sí encontramos cuerpos parlantes. Cuerpos que hablan más de lo que hacen. En estos videos la palabra está por encima de la acción.<sup>18</sup>

El uso de la palabra que se puede apreciar en estas comedias es opuesto al que realizaba la picaresca cinematográfica. Este tipo de comedia tuvo siempre un fuerte contenido sexual. La comicidad se sostenía, en gran parte, sobre chistes que hacían referencia al sexo. La risa era provocada por el uso que los actores hacían de lo no dicho, de lo sugerido, de eufemismos creativos que les permitían hablar de aquello que la censura consideraba inmoral. Un uso del lenguaje que tiene profundas raíces en tradiciones de la cultura popular. En palabras de Martín-Barbero (75) era:

un lenguaje en el que predominan, en el vocabulario y los ademanes, las expresiones ambiguas, ambivalentes, que no sólo acumulan y dan salida a lo prohibido, sino que al operar como parodia, como degradación- regeneración, contribuían a la creación de una atmósfera de libertad.

La picaresca se caracterizó entonces por un uso lúdico del lenguaje, es decir por la creación de juegos de palabras que recurren a la multiplicidad de significados que un significante puede despertar y que requiere de la capacidad del espectador para interpretar rápidamente estas reorientaciones del sentido (Ortiz, 2014). En su paso al video este uso del lenguaje se transformó y lo que antes era sugerido de forma creativa pasó a estar explicitado. Desaparecieron las metáforas sexuales dando lugar a la grosería y el insulto.

Podemos ver un ejemplo de ello en la película para video *Experto en ortología* (Andrés Redondo, 1991) que, ya desde su título, realiza un juego de palabras que recurre a la homofonía y el equívoco. El protagonista

<sup>18</sup> Otro elemento que emparenta estos videos con los programas cómicos es la duración. Duran entre 50 minutos y una hora veinte, una duración similar a la que tenían las telecomedias y los programas cómicos.

de esta comedia es un médico especializado en «ortología». Asistimos entonces a una situación dentro del terreno del absurdo dado que la ortología es una rama de la lingüística y no de la medicina. A lo largo del filme veremos que este es en realidad un proctólogo. Por lo tanto, no es un especialista en la pronunciación correcta de las palabras sino un experto en ortos, argentinismo vulgar para referirse a las nalgas de una persona. Al comienzo de la comedia vemos como el cómico lleva a cabo la defensa de su tesis doctoral, que no versa sobre una parte del cuerpo sino sobre el uso en el lenguaje cotidiano de palabras referidas al cuerpo. Toda la disertación está construida sobre juegos de palabras que, lejos de sugerir, recurren al uso de términos que el buen gusto prohíbe. Así como la puesta acerca a la picaresca a la televisión, el uso de groserías e insultos la aleja. Si bien este medio, producto del fin de la censura que había imperado en dictadura y del «destape cultural»<sup>19</sup> que imperó en los ochenta, se había vuelto más permisivo todavía seguía siendo un espacio controlado. El video, en cambio, permitía otras libertades. La grosería y la explotación del sexo podían abordarse de otra forma. No en vano, muchos de estas comedias eran publicitadas con el eslogan «lo que no se puede ver en televisión».

La concepción del video, como un campo cercano a la televisión, antes que al cine, también fue compartida por varios realizadores y productores del campo televisivo que lo entendieron como un espacio propicio para continuar con la explotación de sus productos. Jorge Porcel, quien hacia fines de los ochenta había abandonado el cine para concentrarse en el teatro y la

<sup>19</sup> Entendemos por «destape» a la explosión de manifestaciones artísticas y culturales que abordaron de manera desprejuiciada, para los cánones de la época, asuntos del mundo de la política, de la economía y de la cultura a partir de 1983, con la vuelta de la democracia y como resultado de la eliminación de la censura. El término fue impulsado por la prensa local que vio en la transformación que experimentó la sociedad española, una vez terminado el franquismo, un modelo a partir del cual leer lo que acontecía en la Argentina de los años ochenta (Manzano, 2019, 139). Uno de los temas que más explotaron las obras del «destape» fue el sexo, en particular aquellas pertenecientes al ámbito de lo popular-masivo como el cine, la televisión o el humor gráfico. Como señala Mariana Milanesio (2019, 93) se produjo «una avalancha de imágenes sexuales y de narrativas que se caracterizaron por alcanzar nuevos niveles de explicitación visual y discursiva sobre el sexo y el cuerpo, tópicos que la dictadura había considerado de mal gusto, inmorales, incontrolables y, por todas esas razones, peligrosos».

televisión, realizó dos especiales para el mundo del video hogareño. En ambos optó por reproducir la puesta que llevaba adelante en sus *sketchs* televisivos para lo que contrató a Wilfredo Ferrán, el director de cámaras de sus programas,<sup>20</sup> y a Fernando Siro, director y actor con experiencia tanto en cine como en televisión. En ellos podemos encontrar una serie de elementos propios de lo que Damián Fraticelli (2013) denomina neo-humor televisivo. En este tipo de programas cómicos, que emergieron en la década del ochenta, propusieron una serie de innovaciones en relación a la comicidad televisiva previa al romper con la transparencia de la enunciación televisiva y desvelar al público que está frente a una ficción. Entre los elementos característicos del neo-humor presentes en los videos de Porcel podemos mencionar la mirada cómplice a cámara por parte del capocómico, la interacción de este con los técnicos —en *A la cocina con Porcel* (1991) son constantes las discusiones con el director de cámaras a quien Porcel termina «asesinando»—, y la mostración del público que presencia la grabación del video —Porcel los reta ya sea por no aplaudir o por aplaudir demasiado—.

## Consideraciones finales

A partir de lo expuesto podemos concluir que luego del cierre del ciclo del género picaresco cinematográfico protagonizado por Olmedo y Porcel hubo una serie de intentos por parte de la industria local por buscar nuevos caminos a través de los cuales explotar este modo cómico. Esta insistencia en la explotación del género se debió a la popularidad que las comedias de este tipo tenían entre los sectores más populares, lo que las convertía en una inversión potencialmente redituable. El video, en plena expansión, apareció entonces como un espacio favorable para continuar con su desarrollo.

Si bien, hacia fines de los ochenta el mercado del video crecía, todavía no existía una producción local bien establecida. Existían apenas unas pocas producciones

<sup>20</sup> Nos referimos a *Las gatas y los ratones de Porcel* (1987-1990) y *Las bebidas y bebotes de Porcel* (1990)

entre las cuales se destacó el *video concert*. Este producto audiovisual fue importante para el desarrollo del nuevo ciclo de la picaresca en tanto preparó el terreno para su explotación. Estos *shows* cómicos instalaron al humor local como un objeto posible de ser explotado en el campo del video. A su vez su concepción del video como un dispositivo televisivo antes que cinematográfico fue luego retomada por los productores que se lanzaron a realizar comedias picarescas.

Los productores emergentes (Sena, Bellini, Bailez) no vieron en el video un nuevo dispositivo cuyas posibilidades expresivas explotar sino, por el contrario, un medio para continuar desarrollando formatos audiovisuales estandarizados provenientes del cine y de la televisión que habían agotado su vida comercial. Este nuevo ciclo de la picaresca estableció vínculos intermediales distintos a los que el ciclo previo había desarrollado. El iniciado por Olmedo y Porcel se caracterizó por sus vínculos con el teatro de revistas y el vodevil, en cambio el nuevo, si bien mantuvo relaciones con diversos ámbitos —con el *video concert* entre otros—, desarrolló un fuerte lazo con la televisión, en particular con los programas cómicos televisivos. Este último ciclo, aunque apuntó a un espectador televisivo antes que cinematográfico, no dejó de explotar narrativas y temas propios de este modo cómico. Continúo haciendo uso de un humor centrado en lo sexual, recuperó espacios tradicionales de este tipo de comicidad como lo eran los hoteles alojamiento y siguió teniendo una fuerte presencia de desnudos femeninos. Sin embargo, el acercamiento a la televisión reconfiguró a la picaresca transformado su puesta en escena y con ella los recursos cómicos explotados por sus estrellas. Podemos concluir que este pasaje a un nuevo dispositivo permitió continuar con la explotación, por un tiempo acotado, de este modo pero a la vez implicó una transformación del mismo que repercutió en su identidad. Los realizadores llevaron adelante una estrategia por medio de la cual la acercaron a la televisión al mismo tiempo que buscaron diferenciarse de este medio con el fin de no perder su esencia.

## Bibliografía

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Barbarena, Martín. *La inserción del video en el ámbito doméstico y su incidencia en el desarrollo de la cultura audiovisual*. Facultad de periodismo y comunicación social-Universidad Nacional de La Plata (Tesis), 2010. Mimeo.
- Camarero, Emma. «De lo banal a lo indispensable. Pornochachada y Cinema Novo durante la dictadura brasileña (1964-1985)». *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 2017, pp. 95-108.
- Daney, Serge. «Como todas las viejas parejas, el cine y la televisión terminan por parecerse». *Cine, arte del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004, pp. 125-129.
- D'Antonio, Deborah. «Paradojas del género y la sexualidad en la filmografía durante la última dictadura militar argentina». *Revista Estudios feministas*, 23 (3), 2015, pp. 913-937.
- Fratlicelli, Damián. «Una periodización de los programas cómicos: Paleo, Neo y Humor Post-televisivo». *Imagofagia*, 8, 2013, pp. 1-19, <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/421> Recuperado el 1 de octubre de 2020.
- Galuppo, Gustavo. «Video, el cine por otros medios». Comps. Jorge La Ferla y Sofía Reynal, Sofía (Comp.). *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, 2012.
- Gerchunoff, Pablo y Lucas Llach. *El ciclo de la ilusión y el desencanto*. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Getino, Octavio. *Las industrias culturales en la Argentina: dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.
- Kessler, Cristina. «Erotismo à brasileira: o ciclo da pornochachada». *Sessões do imaginário*, 22, 2009, pp. 14-20.
- King, Geoff. *Film comedy*. Nueva York: Wall Flower Press, 2002.
- Landi, Oscar. *Devórame otra vez*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1992.

- Lemus Martínez, Violeta. «Erotismo, sexualidad e iconografía en el cine mexicano de Ficheras de los años 1970». *América. Cahiers du CRICCAL*, 46, 2015, pp. 161-168.
- Manzano, Valeria. «Tiempos de destape: sexo, cultura y política en la Argentina de los ochenta». *Mora*, 25, 2019, pp. 135-154, <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8526> Recuperado el 1 de octubre de 2020.
- Manrupe, Raúl y Alejandra Portela. *Un diccionario de filmes argentinos (1930-1995)*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Milanesio, Natalia. «Sex and Democracy: The Meanings of the Destape in Postdictatorial Argentina». *Hispanic American Historical Review*, 99 (1), 2019, pp. 91-122, <https://doi.org/10.1215/00182168-7287984> Recuperado el 1 de octubre de 2020.
- Ortiz, María Florencia. «Juegos de palabras». Coord. Ana Flores. *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2014, pp. 99-108.
- Pellettieri, Osvaldo. «Remanencia del sistema premoderno». Ed. Osvaldo Pellettieri. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen V: el teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 2001, pp. 227-255.
- Rajewsky, Irina. «Intermediality, intertextuality and remediation: a literary perspective on intermediality» *Intermedialités*, 6, 2005, pp. 43-64.
- Ramírez Ferreiro, Jesús. «¿La industria inexistente? (“cine de ficheras” en los ochenta)». *Navegando*, 6, 2017, pp.4-14.
- Sanz, María de los Ángeles. «Historia del café-concert en Buenos Aires. De la música al humor». *Teatro y representación*. Ed. Roger Mirza, Editor. Montevideo: Universidad de la República, 2011.
- s/f. «Aquí podemos hacerlo». *Video para usted*, 31, 1989.
- s/f. «El boom del video concert». *Video para usted*, 19, 1988.
- s/f. «Perciavalle con todo». *Video Club*, 27, 1985.
- Sánchez Noriega, José Luis, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Sorlin, Pierre. *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca, 2010.
- Ulanovsky, Carlos, Silvia Itkin y Pablo Sirvén. *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta, 1999.
- Valdez, María. «Sábanas para el amor: el cine de hoteles». *Cine argentino. Modernidad y Vanguardias. 1957/1983. Vol. I*. Dir. Claudio España. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005, pp. 256-257.
- Varela, Mirta. *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa, 2015.
- Velleggia, Susana. *Cine y espacio audiovisual argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1990.





# El intertexto genérico en el documental latinoamericano contemporáneo

Pablo Lanza

Recibido: 30.10.2020 — Aceptado: 25.11.2020

## Titre / Title/ Titolo

L'intertext générique dans le documentaire latino-américain contemporain  
The Generic Intertext in Contemporary Latin American Documentary  
L'intertexto generico nel documentario latinoamericano contemporaneo

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En las últimas décadas los estudios sobre el cine documental han hecho hincapié en el progresivo borramiento de las fronteras con la ficción y caracterizaron a las producciones como objetos híbridos. Si bien estas líneas nunca fueron tan rígidas como suele señalarse, es cierto que el alto nivel de estilización se ha convertido en una constante del documental actual. El presente artículo analiza una serie de documentales latinoamericanos producidos en las últimas dos décadas a partir del diálogo que los films establecen con distintos géneros cinematográficos: el cine de terror, la *road movie*, y el *film noir*. La apropiación de estructuras narrativas, procedimientos e iconografías de los distintos géneros le proporciona al documental una serie de herramientas claves para la transmisión de historias personales y colectivas.

Au cours des dernières décennies, les études sur le cinéma documentaire ont mis l'accent sur le brouillage progressif des frontières avec la fiction et caractérisé les productions comme des objets hybrides. Bien que ces lignes n'aient jamais été aussi rigides qu'on le note souvent, il est vrai que le haut niveau de stylisation est devenu une constante dans le documentaire d'aujourd'hui. Cet article analyse une série de documentaires latino-américains produits au cours des deux dernières décennies à partir du dialogue que les films établissent avec différents genres cinématographiques: cinéma d'horreur, road movie et film noir. L'appropriation des structures narratives, des procédures et des iconographies des différents genres fournit au documentaire une série d'outils clés pour la transmission d'histoires personnelles et collectives.

In the last decades, studies on documentary cinema have emphasized the progressive blurring of borders with fiction works and characterized such

productions as hybrid objects. Even though the borders between the two domains were never as rigid as it is often pointed out, it is true that a high degree of stylization has become a constant feature in contemporary documentary film. This article analyzes a number of Latin American documentaries produced in the last two decades by taking into account the dialogue the films establish with different cinematographic genres: horror cinema, road movie and film noir. The appropriation of narrative structures, procedures and iconographies of the different genres provides documentaries with a series of key tools for the articulation of personal and collective stories.

Negli ultimi decenni, gli studi sul cinema documentario hanno evidenziato il progressivo offuscamento dei confini con la fiction e caratterizzato tali produzioni come oggetti ibridi. Anche se le linee tra i due ambiti non sono mai state così rigide come spesso si segnala, è vero che un alto livello di stilizzazione è diventato una costante nel documentario attuale. Questo articolo analizza una serie di documentari latinoamericani prodotti negli ultimi due decenni a partire dal dialogo che tali film instaurano con diversi generi cinematografici: cinema *horror*, *road movie* e *film noir*. L'appropriazione di strutture narrative, procedure e iconografie dei diversi generi fornisce ai documentari una serie di strumenti chiave per la trasmissione di storie personali e collettive.

## Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave

Cine documental, géneros cinematográficos, hibridación, América latina, intertexto.

Film documentaire, genres cinématographiques, hybridation, Amérique latine, intertext.

Documentary film, film genres, hybridization, Latin America, intertext.

Film documentario, generi cinematografici, ibridazione, America Latina, intertesto.

Documental y ficción han sido tradicionalmente abordados como poéticas opuestas. Desde sus orígenes, algunos de sus principales realizadores y teóricos remarcaron las diferencias entre ambos como una forma de posicionamiento.<sup>1</sup> No obstante, en ninguna etapa de sus respectivas historias, el cine documental y el de ficción se caracterizaron por la pureza, incluso en las obras de aquellos que tomaban una posición fuerte en sus escritos. En este sentido, podemos afirmar que tanto el cine de ficción como el documental se han caracterizado en distintos momentos por sus rasgos híbridos.<sup>2</sup>

El teórico Fredric Jameson se refiere a la hibridez como una de las características de la era posmoderna, y compara su funcionamiento con el de un virus para explicarlo:

la hibridación no es una síntesis entre razas o tradiciones, ni un término intermedio o mediador en el que se seleccionan y combinan rasgos de ambos lados de la frontera. (...) En este nuevo proceso posmoderno lo que sucede evidentemente es que se selecciona un único fragmento característico de un gen y se inserta en otro, más o menos como se implanta un virus en una célula (316)

Podemos hacer dos observaciones en relación a este postulado. Primero, que la hibridación no consiste en una amalgama superadora, sino que denomina a una mezcla. Segundo, si la hibridez consiste en la introducción de un elemento foráneo en otro cuerpo, las formas en la que el cine de no ficción puede abordar el intertexto con los géneros son múltiples —personajes, estructuras, iconografías, etc—. Si bien se pueden hallar ejemplos de filmes de carácter híbrido a lo largo de la historia del cine, es decir que no se trata de «un nuevo proceso» exclusivo de la era posmoderna, es cierto que «la hibridación es ahora el rasgo distintivo de la actualidad. Los límites entre realidad y ficción se han lleva-

do al límite en varios formatos fácticos populares que mezclan géneros de ficción y no ficción» (Hill, 2007: 2).

En este caso nos interesa abordar las formas en las que documentales recientes de América Latina recurren a cierta matriz de los géneros de la ficción cinematográfica en su representación. Esta operación ha sido una constante de las últimas décadas del documental global y la producción latinoamericana no constituye una excepción.<sup>3</sup> En este sentido, el artículo pretende ser una introducción a la temática y brindar un panorama que proporcione ejes posibles de investigación.

Ahora bien, cabe preguntar por qué se produce este tipo de mixtura en el cine de no ficción y cuál es el atractivo del cine de género para el mismo. Para intentar contestar estas cuestiones, nos detendremos en algunos aspectos de la teoría de los géneros. En su trabajo sobre los géneros retóricos, Carolyn Miller argumenta que el entendimiento de los mismos puede «ayudar a explicar la forma en que encontramos, interpretamos, reaccionamos y creamos textos particulares» (151). Esto se relaciona con la importancia de la clasificación y la tipificación y, en este sentido, los géneros constituyen un aspecto clave de la racionalidad cultural. En el caso de los géneros cinematográficos, nos interesa señalar un funcionamiento similar: el reconocimiento de sus características ofrece indicadores a los espectadores sobre cómo interpretar los objetos culturales a la vez que permiten vincularlos a lo comunal. La relevancia de los géneros en nuestras culturas, entendidos estos como fenómenos transnacionales (o de la globalización), han incidido en las formas en la que los seres nos relacionamos con el mundo y nuestros pares.

El cine popular de ficción ha sido tradicionalmente agrupado en torno a géneros, entendidos como categorías, que el público reconoce con relativa facilidad, por lo que han funcionado como una de las herra-

<sup>1</sup> Robert Flaherty escribía en 1937 que «el filme de espectáculo debe someterse a determinados imperativos de método que invalidan su autenticidad y ocultan la realidad (...) [las cuales] demuestran de forma indirecta las ventajas del documental» (151). En uno de sus más famosos manifiestos, Dziga Vertov, exponía: «NOSOTROS declaramos que los viejos films novelados, teatralizados y demás tienen la lepra» (37).

<sup>2</sup> Para el caso del documental latinoamericano véase Chanan (2009).

<sup>3</sup> Alisa Lebow señala al respecto, «el documental del siglo XXI encontró la receta del éxito siguiendo las fórmulas de las películas de género de ficción. *Man on Wire* (género de atracos) ganó el Oscar a la Mejor Película Documental en 2009, *In the Shadow of the Moon* (género de ciencia ficción), ganó el Premio del Público de Cine Mundial del Festival de Sundance en 2007 y *Paradise Lost 3: Purgatory* (género judicial) fue nominada a un Premio de la Academia en 2011, por nombrar solo algunas» (472).

mientas más efectivas de publicidad para los filmes. Sin embargo, los géneros no constituyen categorías fijas y han probado ser difíciles de definir. Rick Altman, autor de uno de los trabajos más influyentes sobre la temática, propone un sistema de análisis de los géneros al que denomina semántico-sintáctico-pragmático. El enfoque semántico «se centra en los bloques constructivos del género, mientras que la perspectiva sintáctica privilegia las estructuras en que éstos se disponen» (296), y el abordaje pragmático analiza el contexto sociocultural particular; es decir, propone una fusión de temas y estructuras con su contexto. Dado que nuestro corpus no pertenece justamente a un género, ni puede enmarcarse dentro de una industria cultural, sino que trabaja sobre la apropiación de algunos de sus elementos tanto sintácticos como semánticos, recuperaremos algunos aspectos de esta propuesta y dejaremos de lado otros.

Altman observa que los géneros cinematográficos son fáciles de mezclar ya que la concepción popular de los mismos suele relacionarse a uno o dos elementos, «lo que permite evocar al género con un material mínimo» (181). Justamente el término hibridación permitiría dar cuenta de su carácter mutante,<sup>4</sup> es decir que en términos representacionales su naturaleza es impura. Por supuesto que el documental, como ya mencionamos, también posee estas posibilidades de combinación, y las has practicado desde los primeros largometrajes de Robert Flaherty. Sin embargo, esto no niega su existencia como objeto, ni equivale su condición a la ficción. Como señalara Jacques Rancière para la película documental «lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad» (183). Si bien no coincidimos con su postura que considera al documental como «una modalidad de ficción» (183), la

noción de «aislar el trabajo artístico de la ficción» (183) resulta productiva para nuestro planteo.

Como indican María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara (2016), el documental en América Latina ha experimentado una especie de boom en las dos últimas décadas, marcado por una «innovación sostenida en las prácticas de realización de documentales. Prácticas cada vez más reflexivas y metacinemáticas que difuminan la línea que separa tradicionalmente el documental del cine de ficción» (1-2). En este artículo nos ocuparemos entonces de la hibridación documental-ficción a partir del intertexto con el cine de géneros en América Latina en el corriente siglo, momento en el que el alto nivel de estilización se ha convertido en una constante del cine de lo real. Para eso nos centraremos en tres modelos: el terror, la *road movie* y el *film noir* considerando en cada caso un ejemplo argentino y un segundo de otra nacionalidad. Estos distan de ser los únicos ejemplos de cruces actuales con los géneros, también podemos nombrar documentales que beben del melodrama en filmes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2003, Brasil) y *Perdida* (Viviana García Besné, 2010, México), el musical con *Las enfermeras de Evita* (Marcelo Goyeneche, 2015, Argentina) e incluso la ciencia ficción en *Branco Sai, Preto Fica* (Adirley Queirós, 2014, Brasil).<sup>5</sup>

## El miedo es la clave: el documental de terror

El diálogo entre el cine de terror y el documental no es novedoso. En las formas actuales industriales el subgénero de *found footage* ha gozado de mucha visibilidad, en especial a partir del estreno de *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair Witch Project*, Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, 1999). Sin embargo, este subgénero consiste en filmes ficcionales que utilizan los elementos de la puesta en escena del documental o las *home movies*, es decir,

<sup>4</sup> Janet Staiger (2012) propone hablar de endogamia para la combinación de géneros en filmes de ficción, ya que no esta no implica el diálogo entre dos objetos de naturaleza distinta. Creemos que en la combinación que trabajaremos, el término híbrido es correcto en tanto documental y ficción, si bien pueden compartir elementos, son dos discursos distintos.

<sup>5</sup> También en este período el cine de ficción ha entablado un diálogo inverso a partir de las películas basadas en documentales. Dos ejemplos son las brasileñas *Ônibus 174* (José Padilha, 2002) y *Última parada 174* (Bruno Barreto, 2008) y *Man on wire* (James Marsh, 2008) y *The Walk* (Robert Zemeckis, 2015). En ambos casos la recepción de los documentales fue mucho más positiva.

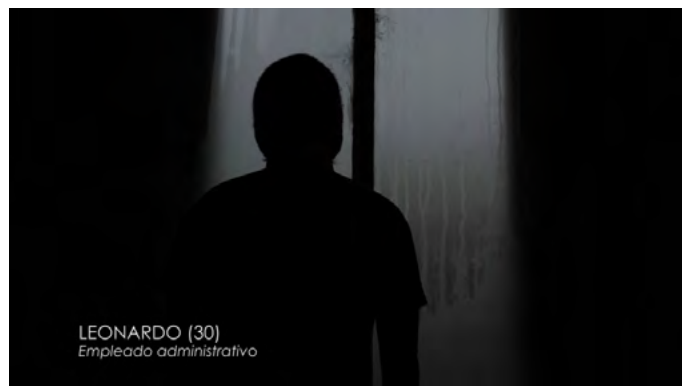


el diálogo inverso al que nos interesa analizar. Probablemente el antecedente documental más reconocido sea *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, Benjamin Christensen, 1922), película silente que alterna entre el documental de carácter expositivo y recreaciones ficcionales para retratar la persecución de brujas durante la inquisición y exponer las creencias de aquel momento.

En el caso del documental latinoamericano, puede observarse un breve conjunto de filmes de los últimos años que abordan estos cruces. Entre ellos podemos mencionar *Ataque de pánico* (Ernesto Ardito, 2017, Argentina), *Alucardos, retrato de un vampiro* (Ulises Guzmán Reyes, 2011, México), *La libertad del diablo* (Everardo González, 2017, México), y el falso documental *Filmefobia* (Kiko Goifman, 2008, Brasil). Nos focalizaremos, a continuación, en los dos primeros, ejemplos muy disímiles entre sí que recurren a una imaginería y procedimientos de terror con propósitos muy distintos.

*Ataque de pánico* es la primera realización firmada en solitario por Ernesto Ardito,<sup>6</sup> y aborda el problema del trastorno de ansiedad en la sociedad actual, una aflicción cada vez más común. Tanto el nombre del filme como su subtítulo, «Esclavos del miedo a la muerte», permiten apreciar un acercamiento a la temática del terror. El documental emplea una amplia gama de recursos estilísticos para exponer la historia de esta enfermedad y analizar las razones de su crecimiento exponencial en la actualidad. Se trata, en parte, de un documental expositivo que hace uso de un relato en voz *over* que guía la interpretación de las imágenes, a la vez que presenta entrevistas de autoridad a diversos profesionales de la salud. Sin embargo, el tratamiento de las imágenes remite a cierta iconografía que se asocia al género del terror.

El documental presenta testimonios de diversos pacientes del trastorno en cuestión, pero sus rostros no son exhibidos a la cámara, sino que se muestran sus siluetas en habitaciones filmadas en penumbras. Estos relatos son ilustrados con tormentas y sonidos de true-



*Ataque de pánico* (Ernesto Ardito, 2017)

nos, planos acelerados de la ciudad y de hospitales. De forma llamativa, Ardito no apela a reconstrucciones para exponer los episodios, sino que recurre a la manipulación de las imágenes cotidianas y la utilización de otras más perturbadoras pertenecientes a la ciencia que adquieren un valor simbólico.

La hipótesis principal del filme es que este trastorno no es individual sino colectivo. El relato *over* que comienza la película expone los síntomas: «Temblores, ahogo, sudoración, palpitaciones, opresión, náuseas, mareo, despersonalización, escalofríos y sofocaciones. El aumento de estos síntomas y la pérdida de control desencadenada conlleva a creerse morir. A creer tener un infarto, un ACV, o creer volverse locos». A partir del *collage* sonoro y de imágenes que buscan *shockear* al espectador, asigna gran parte de estas responsabilidades a los medios de comunicación y el sistema capitalista global. Los ataques de pánico se relacionan con la ansiedad, y el constante bombardeo de noticias trágicas e inseguridad de los medios de

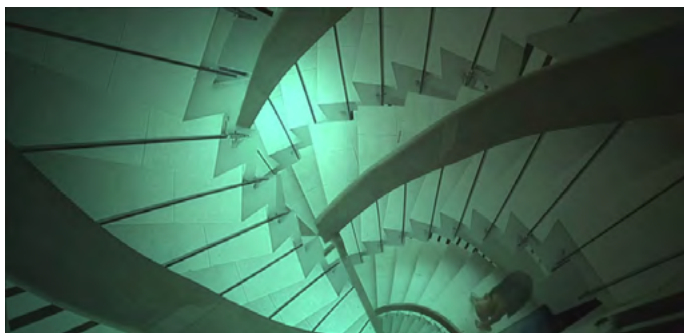
<sup>6</sup> Junto a Vilna Molina, su pareja, la dupla ha realizado una serie de reconocidos documentales —*Raimundo*, *Corazón de fábrica*, entre otros—, que pueden enmarcarse dentro de un cine militante social. El caso de *Ataque de pánico* es particular, en tanto Molina participa en múltiples rubros, pero está firmada por Ardito en solitario.

comunicación y las redes sociales resulta en un exceso de información que mucha gente no puede asimilar. El documental cita una de las más famosas frases del escritor de terror H.P. Lovecraft, «el terror más grande viene de lo que no se ve, lo que no se conoce», el cual se relaciona rápidamente con una de las máximas expuestas por el relato *over*, «los capitales financieros son invisibles, espectrales, desconocidos y los trabajadores del sector privado dependen absolutamente de ellos». Si la recurrencia al género de terror comenzaba como una forma de transmitir las sensaciones del ataque de pánico, con el transcurso del metraje se convierte en una herramienta de denuncia que termina asignándole a la película el carácter militante habitual de la obra de Ardito.

El documental mexicano *Alucardos, retrato de un vampiro* es un exponente muy distinto a *Ataque de pánico*. En este caso, el diálogo con el género de terror es mucho más explícito y no se circunscribe sólo a ciertos procedimientos, sino que se relaciona más explícitamente con la historia narrada. El título hace referencia a la película de culto de terror *Alucarda, la hija de las tinieblas* (Juan López Moctezuma, 1978) y a dos de sus protagonistas, Lalo Cazares y Manolo Durán, los autodenominados *alucardos*, en honor al filme. A estas dos historias de vida se suma la biografía de López Moctezuma, una figura notoria de la cultura mexicana de aquella época: conductor de televisión, locutor de radio y productor de filmes como *El topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970). Estas tres líneas narrativas, separadas al comienzo de la película lentamente se entrelazan en una historia, como suele decirse, más extraña que la ficción.

En el caso de la reconstrucción biográfica del realizador, se apela a testimonios de familiares y entrevistas a figuras reconocidas de la cultura mexicana (Carlos Monsiváis y Jorge Ayala Blanco), imágenes de archivos y fragmentos de sus películas para reconstruir su vida. Todas estas secuencias se acomodan a las expectativas de un documental clásico, mientras que las pertenecientes a los *alucardos* se distinguen por la utilización de reconstrucciones de las experiencias narradas. Manolo, obsesionado con el filme de López Moctezuma desde chico, y Lalo cuentan episodios de su infancia que son escenificados de manera estilizada siguiendo la imaginería del cine de terror. Valga como ejemplo el relato de Lalo cuando vio un cadáver en un hospital, mientras esperaba a su tío que trabajaba ahí. Si bien su relato no posee elementos sobrenaturales, las imágenes del filme muestran a una mujer desnuda caminando por los pasillos vacíos del sanatorio que aparece y desaparece, el niño la sigue hasta llegar a la morgue mientras la banda sonora apela a sonidos aciagos. Una vez ahí, el cuerpo sin vida de una mujer que, como cuenta Lalo, le recordaba a su madre, se exhibe en plena autopsia con las vísceras afuera mientras el niño «Lalo» lo toca, y concluye cuando ella abre los ojos y lo mira. La reconstrucción no coincide exactamente con el relato oral, sino que se asemeja a una especie de pesadilla, pero encuentra su justificación a partir de la fascinación que profesan por la película de terror de López Moctezuma y sus historias de vida: en el caso de Lalo revelará más adelante que su madre fue asesinada por su padre exhibiendo para la cámara las fotos del expediente policial, mientras que Lalo tuvo cierto grado de hermafro-

*Alucardos, retrato de un vampiro* (Ulises Guzmán Reyes, 2011)



ditismo y episodios de *bullying* de chico. Estos motivos, como afirman ellos mismos, los convirtieron en parias de la sociedad.

Como mencionamos, todas estas historias terminarán entrecruzándose. Manolo y Lalo trabaron una fuerte amistad, y el primero transmitió su obsesión por *Alucarda*, filme al que no pudieron acceder por un largo tiempo. Para ese entonces, López Moctezuma había caído en desgracia por una serie de eventos y se encontraba internado en un psiquiátrico sin tener conocimiento de su identidad. Tras recibir una misteriosa llamada de una supuesta secretaria del director, viajan al hospital y deciden sacar a su ídolo bajo su expreso pedido. Durante este episodio, los dos fanáticos decidieron mostrarle sus películas y llevarlo a las locaciones donde había rodado *Alucarda*, con Manolo vestido con el atuendo de la protagonista. Sorprendentemente, esto consiguió que López Moctezuma recobrar el conocimiento y que, al morir dos años después, les legara los derechos a su obra. Una vez más, se presentan reconstrucciones estilizadas, e incluso animaciones, para narrar todo esto. Las entrevistas en conjunto a los protagonistas se desarrollan en un bosque, que

luego se revelará como el lugar del rodaje y del secuestro, con ellos vestidos de negro como figuras fantasmales.

En una de sus intervenciones, Monsiváis cuenta que, según López Moctezuma, las historias de vampiros «incursionaban en las profundidades de la psiquis». El profundo efecto que la película tuvo en los protagonistas del documental da cuenta del impacto que los géneros cinematográficos pueden tener en las biografías. Manolo dice,

*Alucarda* fue parte del nexo que nos unió. Porque *Alucarda* en ese entonces representaba el misterio, la libertad. Le platicué [a Lalo] que *Alucarda* tenía una novia, que era Justine, que se enfrentaban al mundo porque el mundo que las rodeaba no estaba de acuerdo con su amor.

Lalo expresa que ellos *son* Alucarda y Justine, a veces una y a veces otra: «hay una afinidad entre el mundo de Alucarda y el mío». El cine de género, en este caso, muestra su potencial para ser tanto una forma de conexión con otros como una herramienta que permite comprender la posición de uno en el mundo.

En estos ejemplos podemos observar que el terror es reapropiado en el documental a partir de ciertos pro-

*Alucardos, retrato de un vampiro* (Ulises Guzmán Reyes, 2011)





cedimientos, situaciones e imágenes con el objetivo de transmitir sensaciones y climas a los espectadores. El género se convierte así en una herramienta para la comprensión del comportamiento humano.

## Los caminos de la vida: el documental y la road movie

La intersección del documental con el género *road movie* ha resultado ser una de la más transitadas en la no ficción contemporánea. Como género de ficción, la *road movie*, suele considerarse más cercano a la modernidad (Corrigan, 1991), si bien pueden encontrarse ejemplos tan tempranos como *Lo que sucedió aquella noche (It happened one night)*, Frank Capra, 1934).

Con respecto al enfoque sintáctico, Devin Orgeron (2008) argumenta que el género se caracterizó históricamente por las aspiraciones de estabilidad y formación de comunidades, estas serán justamente las temáticas de los dos documentales que abordaremos. Pablo Piedras y Nadia Lie mencionan las siguientes características recurrentes del género: «el motivo del viaje, la centralidad del coche, el protagonismo de parejas de personajes o sea *buddies* y el uso frecuente de travelling shots para evocar la sensación misma del desplazamiento» (79). En el caso de su relación con el documental, como señala Pablo Piedras («The Contemporary Documentary Road Movie»), se puede mencionar como una de las más tempranas modalidades del cine de no ficción los *travelogues*, las películas sobre viajes y exploraciones, un modelo temático de gran productividad, por lo menos hasta el fin del período silente. En América Latina, la hibridación con el género tal como se practica en los ejemplos a analizar debe ubicarse a comienzos de la década del noventa con el influyente filme *The Devil Never Sleeps (El diablo nunca duerme)*, Lourdes Portillo, 1994) y, en especial en los albores del siglo XXI.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Entre otros múltiples títulos podemos mencionar *The illusion* (Susana Barriga, 2008, Cuba), *Pachamama* (Eryk Rocha, 2008, Brasil), *Familia tipo* (Cecilia Priego, 2009, Argentina), *Diario de Uma busca* (Flávia Castro, 2010, Brasil), *Ciclo* (Andrea Martínez Crowther, 2013, México), *My Way or the Highway* (Silvia Lorenzini, 2017, Colombia) y *Las cintas de mi madre* (Stefany Cristell Cobián Ramírez, 2019, Perú).

El documental *Return to Bolivia* (Mariano Raffo, 2008) exhibe un carácter transnacional desde su mismo título, el cual hace referencia no solo al viaje central del filme (Argentina-Bolivia), sino que tiene la peculiar característica de estar escrito en inglés. Probablemente, esto se explique con el subtítulo presente en los carteles con los que se promocionó: «una *road movie* etnográfica»; a su vez, este epíteto brinda las claves para abordarlo, haciendo referencia a la mixtura de la que hace gala a lo largo de su metraje y que no se circunscribe meramente a este género.

La película de Mariano Raffo narra el retorno al país de origen de la familia Quispe Cuiza, conformada por Brian, Janeth y sus tres hijos, tras ocho años de su partida. El motivo del viaje se relaciona con la búsqueda de empleados para su verdulería ubicada en el barrio de Liniers en la ciudad de Buenos Aires. La primera sección exhibe la vida cotidiana de la familia mediante escenas de corte observacional y entrevistas en las que Brian expone su agotadora rutina diaria y se dejan ver algunas discusiones familiares con su esposa. A la necesidad de la ayuda laboral como justificación del viaje, se suma la añoranza por volver a ver a sus familias. Este deseo es representado en un sueño que Brian tiene viajando en un colectivo en el que aparecen sus padres refiriéndose a la soledad en la que viven y sus anhelos de volver a verlos; se trata del primer recurso estilístico que manifiesta el carácter híbrido del documental.

La segunda sección consistirá en el retorno familiar y el reencuentro con sus familiares. Es en este punto que el documental comienza a dialogar con la *road movie* a partir del motivo del viaje, pero lo hace con múltiples salvedades que exhiben la apropiación de un modelo con orígenes foráneos. El carácter episódico queda patente en la parada que hacen antes de llegar a su destino final en Villazón, donde vive la familia de Janeth, y que presenta momentos de reencuentros con familiares, visitas al cementerio, un partido de fútbol, y la celebración de un cumpleaños. A su vez, esto permite la inclusión de escenas de corte etnográfico en los que se exhiben mercados y se muestra el trabajo rural. Tras la llegada a Cantón Capunata, donde concluye el viaje, se muestra





*Return to Bolivia* (Mariano Raffo, 2008)

la faena de un cordero, con la cámara focalizando en los rostros de los niños que no han presenciado una práctica semejante. En otra escena, el abuelo les narra a los niños una leyenda, que es representada en el filme mediante animaciones. En ellas se pone de manifiesto el choque cultural entre distintas generaciones de una misma familia que poseen distintas costumbres, producto del desarraigo.

*Return to Bolivia* se aleja de algunas convenciones claves del género, a partir de la ausencia del automóvil que, como señala Piedras, «representa la independencia y la autodeterminación en la *road movie* canónica, [y aquí] es reemplazada por el transporte público» («The Contemporary Documentary Road Movie», 223). A lo largo de su trayecto, la familia viajará en buses, tren, y micros particulares. Es por este motivo que faltan en el filme los planos de los vehículos en la ruta y el camino, y los *travellings* tan típicos del género, en cambio vemos solo a la familia y los paisajes filmados a través de las ventanillas. Finalmente, el regreso al hogar de la familia sin haber convencido al hermano de Brian que los acompañe a Argentina. Las últimas imágenes los muestran en su verdulería con un cartel que dice «Se necesita ayudante».

*Hija* (María Paz González, 2011) es un documental chileno en primera persona, una modalidad del cine de no ficción que experimentó una explosión en América Latina a principios del corriente siglo pero posee múltiples antecedentes, especialmente durante los años ochenta. A diferencia de *Return to Bolivia*, se trata de uno

de los ejemplares que se acomoda de forma más idónea con el género que usa de intertexto, si bien señalaremos algunas cuestiones que permiten apreciar su carácter híbrido.

El filme cuenta el viaje emprendido por la realizadora, María Paz González, con su madre, Eliana, por Chile desde la ciudad de Temuco hasta Antofagasta en automóvil. El mismo posee un doble objetivo interrelacionado: buscar a la hermana de Eliana e intentar contactar al padre de María, es decir, dos intentos de sanar historias familiares. Eliana expone en una entrevista de radio en Antofagasta que fue dada en adopción de niña por sus padres biológicos, motivo por el que está buscando a su hermana para contarle la verdad, a la vez que intenta averiguar datos sobre sus progenitores. A su vez, se revela prontamente que Eliana le ha ocultado una parte

*Hija* (María Paz González, 2011)



de su historia a su hija de niña, inventándole una nueva identidad tras la separación con su padre para guardar las apariencias (González no es su verdadero apellido). En este sentido, se puede apreciar nuevamente una de las temáticas propias de la *road movie*, el establecimiento de vínculos familiares.

De esta manera, el documental plantea una estructura narrativa clásica, con objetivos claros para sus personajes, pero abiertos a la filmación, característica típica de los «documentales de búsqueda», categoría propuesta por el teórico brasilero Jean-Claude Bernardet. En el caso de *Hija*, ninguna de estas búsquedas concluye de la forma esperada y el filme expone esta tensión en la conversación telefónica entre María y su padre. Tras rastrear los datos de su padre en una comisaría, donde puede ver su rostro por primera vez en la pantalla de la computadora, consigue localizarlo y le pregunta si está dispuesto a encontrarla a mitad de camino en su viaje. En un incómodo momento, escuchamos cómo su padre le solicita dinero para atender a la reunión concluyendo la conversación con ella en lágrimas. La siguiente escena, de corte performativo, presenta la voz en *off* de la directora leyendo el guion sobre el planeado encuentro con su padre mientras la imagen muestra una mesa vacía en un bar; así queda de manifiesto el poder de reparación que posee el cine y la diferencia entre las leyes del cine de género y el documental de búsqueda, basado en la ausencia de control.

En el caso de la madre, logra reunirse con su hermana, pero decide no revelarle sus verdaderas identidades, presentándose, en cambio, como una antigua amiga. El final de *Hija* no ve la restitución de esos lazos familiares, sino el fortalecimiento de los ya existentes. La última conversación entre madre e hija, filmada desde el asiento trasero, sigue así:

- ¿Qué le dijiste que andabas haciendo acá? ¿Le inventaste una historia?
- Le dije que tú eras periodista y andabas haciendo unas investigaciones y andabas con un equipo, haciendo tomas, fotos, qué se yo... Y yo te había acompañado. Que era un viaje... que habíamos salido de Temuco hasta acá.
- Entonces no le mentiste.
- No, le hice un híbrido ahí. Un híbrido.



*Hija* (María Paz González, 2011)

A partir de estos casos podemos apreciar que el género *road movie* le aporta al documental una base sólida en la cual anclar sus relatos, ya sean de carácter individual o apelando a un sentido de colectividad. Una vez más, el género prueba ser una herramienta fácilmente adaptable a las distintas realidades.

## Píntalo de negro: el documental y el film noir

El último de los diálogos que abordaremos en este trabajo es el del documental *noir*. Una vez más, se trata de un ejemplo que ha tomado gran impulso en la actualidad, pero que posee algunos antecedentes. Probablemente el más renombrado sea *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988) gracias a las escenas que reconstruyen el asesinato de un policía.<sup>8</sup> En el ámbito latinoamericano, una vez más, el documental de Portillo *El diablo nunca duerme* resulta un exponente clave en su mezcla de *road movie*, *film noir* y melodrama narrado en primera persona.

Uno de los ejes principales en los estudios sobre el cine negro es la pregunta sobre si constituye un género o no. La principal objeción radica en que las películas que se categorizan bajo ese epíteto no fueron reconocidas

<sup>8</sup> Las críticas a este tipo de reconstrucciones, como las que ensayó Francois Niney han quedado en desuso frente al cine de no ficción actual: «Demasiado fuerte, demasiado bello como para ser verdad» (468), se trata de un documental «travestido completamente en ficción» (466).

como tales hasta un tiempo después, gracias al esfuerzo de la crítica francesa. Al respecto, señala Marc Vernet, «como un objeto o grupo de filmes, el *film noir* no pertenece a la historia del cine, pertenece a la historia de la crítica cinematográfica» (26). Este no es el ámbito para profundizar sobre este problema, pero podemos coincidir con Gonzalo Pavés en que los filmes del período clásico en Estados Unidos funcionan como guía para películas que, hoy pueden inscribirse en un género denominado *film noir*. Algunos de sus elementos recurrentes son el estilo fotográfico de alto contraste, la utilización de *flashbacks* y cámaras subjetivas, el relato en *off* del protagonista y personajes como el detective privado y la *femme fatale*. En el caso de los filmes que analizaremos a continuación, la apelación al *film noir* incluye tanto los elementos estructurantes como algunos iconográficos; en este sentido, el intertexto reviste un carácter más profundo que el de los casos anteriores. 33 (Kiko Goifman, 2002) y *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003) entablan su diálogo, nuevamente, de distintas maneras, si bien comparten tres elementos claves: la adopción de la primera persona como eje narrativo, la apropiación de elementos iconográficos y la puesta en escena de una investigación.<sup>9</sup>

En 33, el director Kiko Goifman, se planea encontrar a su madre biológica. En el apartado anterior, mencionamos la categoría de «documental de búsqueda», que Bernardet postuló justamente en relación a este film. Goifman desarrolla su investigación en tiempo presente frente a la cámara sin tener conocimiento de cuáles serán los resultados posibles. Se trata de un documental que toma el estilo *noir* con humor, motivo por el que el realizador se pone una serie de reglas u obstáculos: con motivo de su cumpleaños número 33, tiene esa cantidad de días para desarrollar su investigación. En el filme se hacen presentes algunas de las características mencionadas del género: la fotografía en blanco y negro de alto contraste, la narración en *off* y la presencia de múltiples detectives. Como señala Bernardet, «su problema per-

sonal pasa por el molde de un género industrial hiper-codificado, que es el *film noir*, donde todo coincidió con el perfil de su película (el color, la tonalidad, las calles nocturnas, la lluvia, el asfalto, los detectives, etc.)» (123).

El filme presenta múltiples referencias visuales y citas a ejemplos del género detectivesco. Desde los bustos de Sherlock Holmes que se exhiben el escritorio de un detective privado que aconseja a Goifman, la cita del escritor de Dashiell Hammett que abre la película hasta la mención que hace en el relato en *off* al filme *El halcón maltés* (John Huston, 1941) basado, justamente, en la novela de aquel autor: tras esconder un papel con los datos de su nacimiento bajo un pavo de cerámica dice «El pavo sería mi halcón maltés». A su vez, señala las diferencias entre los personajes de estas ficciones y él; después de una noche en la que bebe alcohol, dice que recuerda «la literatura clásica de detectives [en la que] que solían beber y despertarse bien a la mañana siguiente. Mi cuerpo no tenía -la reacción deseada».

El realizador/detective prueba múltiples estrategias para intentar llegar a la verdad: entrevistas a familiares, al portero del edificio donde lo entregaron, visita la casa donde nació y revisa archivos, visita a una *médium* pero ninguno le ofrece revelaciones. Un detective le sugiere *pinchar* el teléfono de su madre adoptiva, que le «lave el cerebro» atosigándola con preguntas con el objetivo

33 (Kiko Goifman, 2002)



<sup>9</sup> Algunos otros exponentes de esta modalidad son *Imagen final* (Andrés Habegger, 2008), *El rascacielos latino* (Sebastián Schindel, 2012), *Agosto final* (Eduardo Sánchez, 2016) y el falso documental *Los corroboradores* (Luis Bernárdez, 2018).





33 (Kiko Goifman, 2002)

que llame a alguien y le cuente lo que sabe. En este punto, Goifman manifiesta preocupación por herir a una persona, uno de los dilemas éticos del documental que lo separa de la ficción. Finalmente, decide utilizar los medios de comunicación y exhibe su proyecto en la televisión esperando que alguien lo contacte. El hijo de la mujer que se ofreció de intermediaria en la adopción lo llama, y en una entrevista le dice que su madre murió y con ella ese secreto. 33 concluye con la voz de Goifman en *off*:

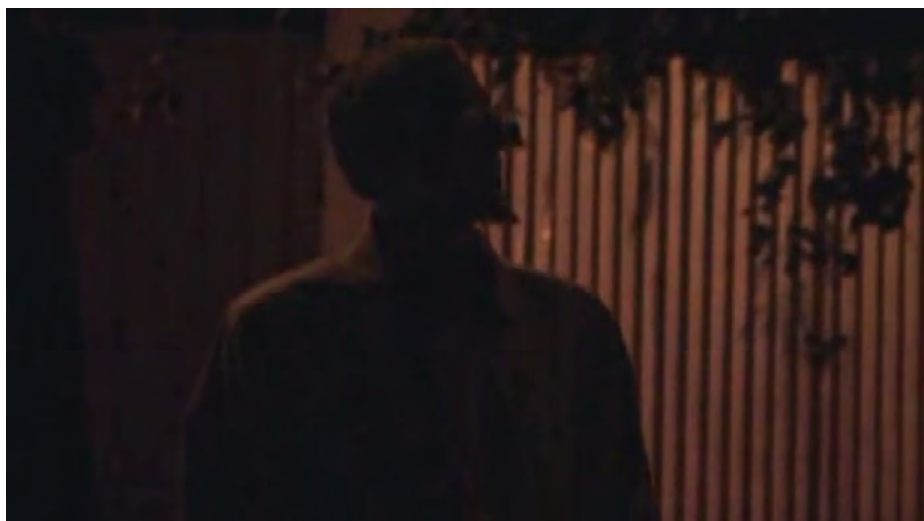
El sentimiento fue el de muchos de los detectives creados por Dashiell Hammett, Paul Auster, James Ellroy o Manuel Vázquez Montalbán: Cuando llega el cliente paga la suma acordada y se detiene la búsqueda. El cliente que creé fue el tiempo. La búsqueda, si por casualidad continúa, no será pública.

*Yo no sé qué me han hecho tus ojos* también se estructura en torno a una investigación llevada a cabo frente a cámara por uno de sus directores, Sergio Wolf, quien ofrece una interpretación de sí mismo. La pesquisa gira en torno a la figura de

Ada Falcón, una popular cantante de tangos y actriz de la década del treinta que dejó de lado la fama y se internó en un convento. Siguiendo la clasificación de los usos de la primera persona en el documental ofrecida por Pablo Piedras (*El documental en primera persona*), se trata de una primera persona *epidérmica*, en tanto el objeto de su investigación no se encuentra relacionado a su biografía, sino que se trata de una excusa narrativa. Wolf como personaje se construye iconográficamente a la manera de un detective privado del cine negro estadounidense, utilizando un sobretodo. Thomas Sobchack señala en relación al cine de género que:

la iconografía, al igual que las situaciones familiares de la trama y los personajes estereotipados, proporciona una forma abreviada de comunicaciones mutuamente reconocibles sobre las que ni el cineasta ni el público necesitan reflexionar (...) La caracterización en una película de género a menudo utiliza la abreviatura de iconografía. Conocemos a una persona por lo que viste y no por lo que dice y hace (106-107).

Mientras efectúa unas llamadas telefónicas para averiguar sobre el filme que protagonizó Falcón que se encuentra perdido, el plano lo presenta a Wolf con una fotografía de la actriz colgando de la cortina. La composición del mismo remite a una de las imágenes más

*Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003)





*Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Lorena Muñoz y Sergio Wolf, 2003)



*Laura* (Otto Preminger, 1944)

icónicas del cine negro: el detective obsesionado con el cuadro de *Laura* (Otto Preminger, 1944).

A su vez, Wolf utiliza la narración en *off*, un procedimiento, como ya mencionamos en relación a *33*, recurrente del cine negro. Mediante ella va uniendo la información recopilada a la vez que busca justificar la investigación del personaje:

Dejar todo por una convicción, eso es lo que me obsesiona, ir al revés de lo que dice la época, la cruzada espiritual, eso es lo que me une a la historia de Ada. Hay muchas películas posibles sobre las vidas de las cancionistas, pero la de Ada Falcón es la única que me invade, la única que me intriga, la única que vuelve una vez, otra vez, otra vez. Es la historia la que no me deja, no soy yo el que no puedo dejarla.

Como señala Daniel Link, el detective «invierte de sentido la realidad brutal de los hechos, transformando en indicios las cosas, correlacionando información que aislada carece de valor, estableciendo series y órdenes de significados que organiza en campos» (7).

El documental se divide claramente en dos partes: la primera es la que se articula en relación al cine negro, la segunda consiste en una entrevista a Falcón en sus últimos días de vida en un convento en la provincia de Córdoba. Si bien la narración del filme transcurre en un tiempo presente con el espectador asistiendo a la pesquisa de Wolf, el rodaje de la entrevista tomó lugar primero. Este es un punto central para marcar las dife-

rencias en relación al documental de Goifman, que se caracterizaba por la apertura a lo desconocido, mientras que aquí las escenas que remiten al género en cuestión son pensadas desde una puesta en escena controlada.

El *film noir* brinda una matriz generica clave tanto en la estructura de los relatos, a partir de la noción del misterio, como en la generación de imágenes. En ambos casos podemos apreciar un tono lúdico en el intertexto que permite al documental alejarse de la noción del discurso de sobriedad.

## Conclusiones

A lo largo de este texto pudimos observar en el corpus abordado una multiplicidad de formas en las que los documentales se han apropiado del sistema de géneros sin, por eso, negar su carácter. En el caso del cine de terror, los filmes utilizan principalmente elementos iconográficos y procedimientos estilísticos que buscan un efecto de *shock* en el espectador. En *Alucardos* podemos apreciar también las maneras en la que el cine de género puede impactar en la biografía de los seres humanos, moldeando sus deseos, actitudes y comportamientos. El intertexto con la *road movie*, por otro lado, suele basarse más en la apropiación de estructuras narrativas y temáticas. La noción de movilidad, tan cara al documental

contemporáneo, y el tópico del viaje suponen la excusa perfecta para esa combinación. Una vez más, podemos argumentar que la estructura genérica le permite en el caso de la realizadora de *Hija* encarar una importante parte de su historia e intentar brindarle un cierre. Por último, los dos ejemplos del documental *noir*, con sus respectivas características, nos permiten apreciar una fusión sintáctica-semántica en la relación con su intertexto. Tanto la iconografía como las estructuras del género son recuperadas en estos documentales en primera persona.

En una gran parte de los ejemplos analizados, también pudimos observar que la noción de la imaginación juega un rol importante: escenas que representan sueños, lecturas de guiones que no llegaron a concretarse en la realidad, reconstrucciones de eventos que quizás nunca sucedieron. El poder del cine y los géneros también permite escenificar las subjetividades de los sujetos.

Si bien poseen múltiples elementos fijos que se repiten de obra en obra, las fronteras de los géneros han probado ser elásticas asegurando su continuidad a la vez que se permiten atravesar distintas culturas sin perder su atractivo. En definitiva, los géneros funcionan como estrategias de mediación y codificación entre los sujetos y el mundo real; frente a la inconmensurabilidad de la realidad, la posibilidad de organizar y hacer familiar lo desconocido supone un atractivo innegable para el documental.

## Bibliografía

- Altman, Rick. Los géneros cinematográficos. Barcelona: Paidós, 2000.
- Arenillas, María Guadalupe & Michael J. Lazzara. «Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium». *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. Eds. Arenillas, María Guadalupe & Michael J. Lazzara. New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 1-19.
- Bernardet, Jean-Claude. «Documentales de búsqueda: 33 y Pasaporte húngaro». *El cine de lo real*. Eds. Labaki, Amir & María Dora Mourão. Buenos Aires: Colihue, 2011, pp- 117-128.
- Chanan, Michael. «The Space between Fiction and Documentary in Latin American Cinema: Notes toward a Genealogy». *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*. Ed. Haddu, Miriam & Joanna Page. New York, Palgrave Macmillan, pp. 15-24.
- Corrigan, Timothy. *A Cinema without Walls. Movies and Culture after Vietnam*. Londres-New York, Routledge, 1991
- Flaherty, Robert. «La función del documental». *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Romaguera i Ramió & Homero Alsina Thevenet. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 139-147.
- Hill, Annette. *Restyling Factual TV. News, Documentary and Reality Television*. New York, Routledge, 2007.
- Jameson, Fredric. «Globalization and hybridization». *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Ed. Āurovičová, Natasa & Kathleen Elizabeth Newman. Londres-New York, Routledge, 2010, pp. 315-319.
- Lebow, Alisa. «The unwar film». *A Companion to Contemporary Documentary Film*. Ed. Juhasz, Alexandra & Alisa Lebow. Oxford, Wiley Blackwell, 2015, pp. 454-474.
- Lie, Nadia & Pablo Piedras. «Identidad y movilidad en el cine documental latinoamericano contemporáneo: Familia tipo (2009) e Hija (2011)». *Confluencia*, Vol. 30, N° 1, 2014, pp. 72-86. <https://doi.org/10.1353/cnf.2014.0009> Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Link, Daniel. «El juego silencioso de los cautos». *El Juego de los Cautos. La literatura policial: De Poe al caso Ghibileo*. Comp. Link, Daniel. Buenos Aires, La marca editoria, 1992, pp. 5-11.
- Miller, Carolyn R. «Genre as social action» *Quarterly Journal of Speech*, 70, 1984, pp. 151-167. Recuperado el 10 de octubre de 2020.
- Niney, François. *La prueba de lo real en la pantalla: ensayo sobre el principio de realidad documental*. México, UNAM-CUEC, 2009.
- Orgeron, Devin. *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.
- Pavés, Gonzalo M. *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*. Madrid, T&B Editores, 2003.

- Piedras, Pablo. «The Contemporary Documentary Road Movie in Latin America: Issues on Mobility, Displacement, and Autobiography». *The Latin American Road Movie*. Ed. Verónica Garibotto & Jorge Pérez. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Paidós, 2014.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Sobchack, Thomas. «Genre Film: A Classical Experience». *Film Genre Reader II*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1995, pp. 114-128
- Staiger, Janet. «Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History». *Film Genre Reader IV*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 2012, pp. 203-217
- Vernet, Marc. «Film noir on the Edge of Doom». *Shades of Noir. A reader*. Ed. Copjec, Joan. Londres-New York, Verso, pp. 1-32.
- Vertov, Dziga. «Nosotros (variante del Manifiesto)». *Textos y manifiestos del cine*. Ed. Romaguera i Ramió & Homero Alsina Thevenet. Madrid, Cátedra, 1993, pp. 37-40.

# Temor y temblor: antes y después del terror cinematográfico en el videojuego

Diego Maté

Recibido: 30.10.2020 — Aceptado: 01.12.2020

## Titre / Title/ Titolo

Peur et tremblements: avant et après l'horreur cinématographique dans le jeu vidéo

Fear and Shiver: before and after Film Horror in Videogames

Paura e tremore: prima e dopo l'orrore cinematografico nel videogioco

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El videojuego mantiene todo tipo de intercambios con el cine. El terror es un campo especialmente interesante para atender a los diálogos, los vaivenes y los silencios entre los dos medios. En los años 80, el videojuego trabaja con iconografías y motivos del terror cinematográfico. Se notan intentos precarios de imitar formas del sobresalto propias del género en cine pero sin llegar a apropiarse de recursos del lenguaje del cine y sin establecer un género videolúdico. El crecimiento de los motores gráficos en 3D de los 90 permite replicar recursos del lenguaje cinematográfico. La operación que condensa esta transformación es el *jumpscare*, elemento que modeló la enunciación del género. El *survival horror* se afianza como la primera forma estable de terror videolúdico. Después de 2010, el videojuego entra en un nuevo período y ensaya estrategias de shock por fuera de su relación con el cine. Algunos juegos abandonan el realismo tridimensional y los recursos cinematográficos para volver sobre desarrollos estilísticos previos y explorar el registro incierto y la vacilación de lo fantástico. Cada etapa reúne estrategias textuales que movilizan, en el plano de la enunciación, distintas formas de conmoción. El terror cinematográfico funciona como condición de producción de los dos primeros momentos, mientras que el tercero reenvía hacia el propio pasado mediático del videojuego y procura allí los insumos expresivos para desplegar nuevas formas de sobresalto.

Le jeu vidéo a toutes sortes d'échanges avec le cinéma. La terreur est un domaine particulièrement intéressant pour assister aux dialogues, aux hauts et aux bas et aux silences entre les deux médias. Dans les années 80, le jeu vidéo fonctionne avec des iconographies et des motifs de terreur cinématographique. On note des tentatives précaires d'imiter des formes de choc typiques du genre au cinéma, mais sans s'approprier les ressources du langage cinématographique et sans établir un genre vidéoludic. La croissance des moteurs graphiques 3D des années 90 permet de reproduire les ressources du langage cinématographique. L'opération qui condense cette transformation est le *jumpscare*, un élément qui a modelé l'énonciation du genre. Le *survival horror* est établie comme la première forme stable de jeu vidéo d'horreur. Après 2010, le jeu vidéo entre dans une nouvelle période et répète des stratégies de choc en dehors de son rapport au cinéma. Certains jeux abandonnent le réalisme tridimensionnel et les ressources cinématographiques pour revenir à des développements stylistiques antérieurs et explorer le registre incertain et l'hésitation du fantastique. Chaque étape rassemble des stratégies textuelles qui mobilisent, au niveau de l'énonciation, différentes formes de choc. La terreur cinématographique fonctionne comme une condition de production des deux premiers moments, tandis que le troisième renvoie au passé trémédiatique du jeu vidéo et y cherche les apports expressifs pour déployer de nouvelles formes de choc.

Videogame maintains all kinds of exchanges with cinema. Terror is a particularly interesting field in attending to the dialogues, the ups and downs and the silences between the two media. In the 80s, videogames works with iconographies and motifs of cinematic terror. Precarious attempts to imitate forms of shock typical of the genre in cinema are noticeable, without an appropriation of the resources of cinema language or the establishment of a proper genre. The growth of 3D graphic engines in the



90s allows to replicate resources of film language. The operation condensing such transformation is the jumpscare, the element that modeled the enunciation of the genre. Survival horror is consolidated as the first stable form of videoludic terror. After 2010, videogame enters a new phase and practices shock strategies outside its relationship with cinema. Some games abandon three-dimensional realism and cinematographic resources to return to previous stylistic developments and explore the uncertain register and vacillation of the fantastic. Each stage brings together textual strategies that mobilize, on the level of enunciation, different forms of shock. Cinematographic terror functions as a production mode for the first two phases, while the third one refers back to the mediatic past of videogame, seeking there the expressive supplies for the deployment of new forms of shock.



Il videogioco mantiene varie tipologie di intercambio con il cinema. Il terrore è un campo particolarmente interessante per analizzare i dialoghi, gli andirivieni e i silenzi tra i due media. Negli anni '80, il videogioco utilizza iconografie e motivi del terrore cinematografico. Notiamo tentativi precari di imitazione delle forme di shock tipiche del genere cinematografico, ma senza una appropriazione delle risorse del linguaggio cinematografico e senza la definizione di un genere videoludico. Lo sviluppo dei motori grafici 3D degli anni '90 permette di replicare le risorse del linguaggio cinematografico. L'operazione che condensa questa trasformazione è il *jumpscare*, elemento che ha modellato l'enunciazione del genere. Il *survival horror* si afferma come la prima forma stabile di orrore da videogioco. Dopo il 2010, il videogioco entra in una nuova fase e prova strategie d'urto al di fuori del suo rapporto con il cinema. Alcuni giochi abbandonano il realismo tridimensionale e le risorse cinematografiche per tornare agli sviluppi stilistici precedenti ed esplorare il registro incerto e le vacillazioni del fantastico. Ogni tappa riunisce strategie testuali che mobilitano, a livello di enunciazione, diverse forme di shock. Il terrore cinematografico funziona come modo di produzione per i primi due momenti, mentre il terzo rimanda al passato mediatico del videogioco e cerca lì le modalità espressive per dispiegare nuove forme di soprassalto.



### **Palabras clave / Mots-clé / Key words / Parole chiave**

Videojuego, cine, terror, enunciaci3n, survival horror.



Jeu vid3o, cin3ma, terreur, 3nonciation, Survival horror.



Videogame, cinema, horror, enunciation, survival horror.



Videogioco, cinema, terrore, enunciazione, survival horror.



De los intercambios del videojuego con otros medios y lenguajes, los realizados con el cine son especialmente numerosos y diversos. Si hubiera que hacer un resumen muy somero, habr3a que referirse a por lo menos cuatro modalidades dominantes: la transposici3n, en la que el medio se apropia de materiales emplazados inicialmente en el cine<sup>1</sup>; la cinemática, en la que el videojuego suspende la interacci3n y replica el lenguaje del cine; la representaci3n tridimensional y fotorrealista, que trabaja un punto de vista semejante al de una c3mara; juegos recientes, como *Her Story* (2015) o *Telling Lies* (2019), en los que hay que manipular fragmentos de registro audiovisual.

Algunas transformaciones especialmente interesantes se produjeron en el campo del videojuego y el terror. En este trabajo, desde una perspectiva sociosemiótica (Ver3n, 1998; Steimberg, 2013), nos ocuparemos de dar cuenta de las distintas formas de relaci3n que el videojuego mantuvo con el terror f3lmico y c3mo fue que el primero elabor3 distintas estrategias mediáticas para replicar elementos del lenguaje cinematográfico. Cada una de estas estrategias supone una gramática discursiva con un repertorio de operaciones estable que organiza una zona determinada de la producci3n del videojuego. A su vez, cada una resume distintos modos de apropiaci3n mediante los cuales el videojuego *ley3* el terror cinematográfico. Nos concentraremos, entonces, en tres etapas: la primera, en la que el videojuego toma apenas algunos pocos rasgos iconográficos y semánticos del terror f3lmico; una segunda, en la que se asienta el g3nero *survival horror* y se replican recursos del lenguaje cinematográfico; y una tercera, en la que emerge un nuevo terror videolúdico que ya no tiene como modelo el cine sino la propia producci3n mediática de momentos tecnológicos previos.

Ese recorrido estar3 signado, a su vez, por la operaci3n del *jumpscare* y su funcionamiento enunciativo, es decir, por la forma en la que los casos, a trav3s de ese recurso,

<sup>1</sup> Con «cine» me refiero a la producci3n cinematogrática de mayor proyecci3n social. Metz (1974) ya hab3a advertido que la clasificaci3n «cine» remite socialmente a una zona espec3fica de la oferta mediática, esto es a los g3neros narrativos y, tal vez, a una pequeña área del documental.

despliegan una propuesta de contacto, una escena comunicativa. En este sentido, la pregunta que nos formulamos es plenamente discursiva y no psíquica o emotiva, apunta a textos entendidos en su materialidad y no al trabajo de la cognición. La aclaración se debe a que en los estudios sobre el terror, cinematográfico o de otros lenguajes, suele predominar el abordaje cognitivo o centrado en las emociones del receptor; *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, de Noël Carroll, es un ejemplo paradigmático de estos enfoques, de los que tomamos distancia.

Respecto del corpus elegido, el criterio para la selección de los ejemplos varía ligeramente en cada uno de los momentos analizados. En el primero se tomaron tres juegos que condensan las estrategias de un medio todavía en sus inicios a la hora de tematizar el terror. En el segundo, dedicado al *survival horror*, se trabaja con los tres juegos que establecieron el género en los 90. En el tercero, ya no se trata de sintetizar una zona regular de la producción, sino de mostrar una serie de quiebres, por eso los tres casos presentan muchas diferencias entre sí y comparten el hecho de tematizar el terror y el de remitir a estilos videolúdicos del pasado. Dar cuenta, aunque sea de manera muy resumida, de las aperturas que efectúa este tercer y último período requería de un corpus menos rígido y un poco más volátil.

En relación con la procedencia del corpus, la mayoría pertenece a estudios o desarrolladores estadounidenses. Son varios los motivos que explican la elección: uno, que la producción estadounidense es la que posee mayor proyección en el mercado Occidental; dos, que la escena del videojuego de terror (pero también de otros géneros) tiene rasgos distintos en Oriente, sobre todo en Japón, por lo que eso implicaría seguramente un estudio muy diferente. Finalmente, respecto de los juegos de origen japonés trabajados (*Resident Evil* y *Silent Hill*), hay que decir que tuvieron una amplísima circulación en Occidente y que rápidamente contribuyeron a establecer allí el género de *survival horror*. Por eso es que, más allá de su procedencia, se los incluye en una «serie» occidental; en contraposición, atender a las formas en las que esos juegos incidieron en la producción asiática supondría un panorama seguramente muy distinto.

## Terror cinematográfico

Como es sabido, se habla de *películas de terror* desde los comienzos de la historia del cine (Prince, 2004). Las definiciones del género y sus variantes son numerosas, lo mismo que sus periodizaciones. A los fines de trazar los contornos elementales del cine de terror al que refieren los primeros juegos *survival horror*, resulta útil la periodización de Isabel Pinedo (2004). La autora divide la historia del género en dos grandes momentos bien diferenciados que denomina clásico y posmoderno. Como suele suceder en este tipo de periodizaciones, el segundo momento se construye en franca oposición con el primero. Según Pinedo, el terror clásico se caracterizó por trabajar alrededor de la representación de un monstruo (o de un conjunto de ellos), ubicando la fuente del mal en algún sitio lejano, separado de los espacios cotidianos. El relato es claro y escenifica un conflicto nítido entre las fuerzas de la razón y de lo sobrenatural; la exposición narrativa privilegia esa colisión hasta que las primeras se imponen neutralizando o expulsando lo sobrenatural con la ayuda de instituciones como la ciencia o, a veces, la religión. Finalmente, la incertidumbre y la conmoción producidas por el conflicto ceden ante la restauración del orden. Este período coincide con la Era Dorada de Hollywood: las películas del estudio Universal y su perenne repertorio de criaturas son algunos de sus signos más distintivos.

Lo que Pinedo llama terror posmoderno empieza alrededor de las décadas de 1970 y 1980 y marca un quiebre en varios niveles. La amenaza ya no se origina en lugares lejanos o exóticos sino que emerge de espacios conocidos y familiares. Los oficios del ser humano ya no alcanzan a contener el mal y ese fracaso habilita el asedio de la vida cotidiana. El abanico semántico se expande permitiendo el despliegue de nuevos temas, por ejemplo, el del temor a un semejante que pudiera estar contaminado o poseído por un invasor externo. La tensión entre lo científico y lo sobrenatural se atenúa, así lo evidencian, según la autora, figuras como la de Jason, de la saga *Viernes 13*, Michael Myers, de *Halloween*, y otros *slashers* de moda que encarnan una maldad ciega,

sin razones ni propósitos, a la que solo queda combatir en sus propios términos violentos. El conflicto abierto ya no vuelve a cerrarse, la amenaza nunca se disipa del todo; al final se restaura un nuevo equilibrio narrativo en el que ya no es posible el gobierno la razón.

Esta periodización admite sin dudas reparos y matices, pero resulta de utilidad para delimitar de manera global los rasgos de la producción a la que remiten los juegos de los dos primeros momentos analizados.

## Flashback

Durante las dos primeras décadas de vida del videojuego, hubo juegos que se apropiaron de uno u otro elemento asociado al terror cinematográfico y sus variantes, pero esa apropiación siempre fue parcial, localizada y no incluía la propuesta enunciativa, el contrato de lectura (Verón). Estos juegos imitaban algunas operaciones de superficie del terror fílmico pero no desplegaban la misma escena comunicativa. En la década del 80 se asienta el primer sistema de géneros del medio con la estabilización de géneros como el juego de plataformas, de lucha, de *puzzle*, el *shooter* o la aventura gráfica (Kent, 2001), pero hasta la década siguiente no habrá nada parecido a un terror videolúdico.

Uno de los primeros juegos en remitir al universo del terror es *Haunted House* (1981). El espacio es una casa de

cuatro pisos dividida en habitaciones por las que hay que desplazarse en busca de cálices (condición para la victoria), fósforos (que permiten ver en la oscuridad) y bastones mágicos (que ahuyentan fantasmas). *Haunted House* replica una iconografía y un *setting* asociados al terror que incluye algunos de sus motivos de mayor proyección cultural como la casa embrujada, monstruos, alimañas o la alternancia entre luz y oscuridad (Pinedo, 2004). Lo más parecido a una operación enunciativa lo constituye el ataque subrepticio de la criatura. Esto delimita una propuesta de contacto signada por la tensión y la amenaza constante, el texto no ofrece instantes de reposo o seguridad, cada momento del trayecto alberga el peligro de un ataque y la posibilidad de una huida improvisada.

Por supuesto, se trata de una tensión muy diferente a la trabajada por el género de terror en el cine. Sin embargo, a pesar de esas diferencias, que competen a la dimensión de las materias de la expresión, de la sensorialidad (Metz, 1974), el juego consigue replicar, aunque sea de manera tenue, la inquietud que el género construye en el cine.

A *Haunted House* le siguen algunos otros juegos que trabajan a partir de ese mismo efecto. En *Halloween* (1983), transposición de la película de John Carpenter, hay que moverse a través de un espacio dividido horizontalmente en busca de un arma para enfrentar a Michael Myers. Mientras tanto, se debe ayudar a escapar a niños acechados por el asesino. El ataque sorpresivo proviene ahora de los límites laterales de la pantalla o

*Haunted House*



*Halloween*



de algunas de las puertas: cada vez que Myers aparece, siempre de manera imprevista, el *leitmotiv* musical de la película irrumpe y signa el clima de peligro.

En *Friday the 13th* (1985), otra transposición de una franquicia de terror fílmico, la premisa es ligeramente distinta: en el campamento de Lake Cristal, compuesto por un espacio de grandes proporciones, se encuentra Jason disfrazado. El juego consiste en descubrir al asesino antes que este aniquile al grupo. En la versión para Commodore 64, una vez que se llega a ciertos lugares del camping, el juego es interrumpido por el sonido de un grito y una imagen fija, por ejemplo, con calaveras o con los restos destrozados de uno de los campistas. Estos momentos buscan replicar el *jumpscare* del cine de terror disponiendo un *shock* audiovisual que interrumpe el flujo lúdico.

El *jumpscare*, en tanto recurso que parece haber signado la vida del terror fílmico y de sus subespecies (Bishop), no ha sido objeto de muchos estudios<sup>2</sup>. El término pertenece a la cultura popular y designa una operación mediante la cual se busca sobresaltar al espectador, muchas veces mediante la aparición de un monstruo o de un ataque sorpresivo (Draven, 2013; Muir, 2013). En un filme, esta operación suele consistir en la irrupción imprevista y agresiva de algún elemento en el campo visual o sonoro. Hanich propone una tipología de seis formas en las que el cine de terror puede sobresaltar al espectador: nos centraremos en el tipo que Hanich denomina *horror shock*<sup>3</sup>, y que consisten en la «revelación abrupta de un monstruo o de un acto de violencia» (131). A su vez, el autor describe tres vías



*Friday the 13th*

mediante las cuales puede elaborarse el efecto: corte abrupto, ingreso al plano desde el espacio *off* y movimiento dentro del plano. Casi todos los casos analizados construyen el *jumpscare* a través de la segunda vía: mediante del ingreso imprevisto de un monstruo en el campo visual<sup>4</sup>.

Si bien se lo suele asociar con el terror contemporáneo, el *jumpscare* puede rastrearse al menos hasta la producción cinematográfica de la década de 1920 (Rivello). En el presente, el término puede referirse además a distintas formas de generación de sobresaltos en el videojuego o en textualidades breves de internet (como videos cortos o *gifs*) que tienen como condición de producción el efecto cinematográfico.

Los casos mencionados sugieren una tendencia temprana: el videojuego, sin poder todavía imitar operaciones de la audiovisualidad cinematográfica, se apropia del terror de manera predominantemente iconográfica y temática, pero no enunciativa. Los juegos trasladan historias prototípicas y motivos como los de la casa maldita o relatos del cine reciente, a un formato

<sup>2</sup> Hanich (2010) se pregunta por la curiosa escasez de estudios respecto de un procedimiento tan ubicuo y encuentra que no solo los investigadores y los críticos ignoran o denostan el *jumpscare*, sino que hasta incluso directores de terror que lo emplean con frecuencia reniegan del recurso.

<sup>3</sup> Un breve comentario respecto de los términos *shock* y *jumpscare*, que empleo de la siguiente manera: el *jumpscare* refiere a una operación retórica (la aparición de un monstruo o de un peligro insospechado, la irrupción de la banda sonora, un cambio visual brusco, etc.), mientras que el *shock* da cuenta de un rasgo enunciativo, un elemento que modela las figuras del dador del texto, del destinatario del texto y la relación entre los dos. La noción de *shock* sintetiza la gestión de una escena comunicativa que persigue, siempre en términos discursivos y no empíricos (no hablamos de sujetos sino de posiciones textuales), el sobresalto, la intemperividad, la conmoción. Por supuesto, este es el uso que yo hago de los términos para diferenciar dos niveles de análisis (retórico y enunciativo), y puede que los autores mencionados los utilicen con otras acepciones, o que no distinguan entre uno y otro término.

<sup>4</sup> La única excepción la ofrece *Friday the 13th*: la irrupción de alguna de las imágenes mencionadas, que ocupan toda la pantalla, ya no hace entrar en el campo visual un elemento inesperado sino que procede por algo parecido al *jump cut*, es decir, como si fuera un corte, una operación de montaje.



que privilegia el despliegue del espacio y sus trayectorias por sobre cualquier rasgo narrativo o mimético, explotando las posibilidades expresivas de ese momento mediático del videojuego. Este estado de cosas se mantiene más o menos estable hasta comienzos de la década del 90.

## Un nuevo género

En otro espacio propuse una periodización del videojuego atendiendo a dimensiones semióticas relativas al dispositivo, los géneros y los estilos y las remisiones al pasado mediático (Maté, 2020). Esta periodización tiene cuatro momentos. El primero comprende la producción inicial, que llega hasta finales de la década del 70, todavía algo caótica y dispersa, en la que el videojuego transpone formas lúdicas preexistentes mientras desarrolla otras nuevas que no terminan de estabilizarse. El segundo momento abarca la década del 80, cuando los moldes de la previsibilidad social pasan a organizar la producción del medio y se establece un primer sistema de géneros (que no incluye el terror, como acabamos de observar en el apartado anterior). El tercer momento empieza en los 90, cuando la expansión de los motores gráficos en tres dimensiones señalan una ruptura respecto de la producción previa: con el lanzamiento de juegos como *Wolfenstein 3D* (1992) y *Doom* (1993), la confluencia y mixtura de estilos de los 80 confluye en una carrera hacia el realismo tridimensional y fotorrealista que rápidamente se impone como la dominante estilística del período. Esto significa que en la mayoría de los géneros se da un viraje hacia un modo de representación tridimensional y fotorrealista; es en este momento cuando se reconfiguran sensiblemente las relaciones entre videojuego y terror cinematográfico<sup>5</sup>.

*Alone in the Dark*, lanzado en 1992, sería leído como el iniciador de un nuevo género, *el survival horror*. Este género constituye el primer reconocimiento videolúdico sostenido en el tiempo del terror cinematográfico.

<sup>5</sup> Volveremos más adelante sobre la presentación del cuarto momento de la periodización, que es el momento de aparición de los últimos casos del corpus.

Tanto el surgimiento como los antecedentes y la clasificación del género han sido problematizados desde los inicios del campo de los *game studies* (Krzywinska, 2002; Rouse, 2009; Taylor, 2009; Therrien, 2009; Pruett, 2011; Perron, 2018).

Tomo partido por la designación *survival horror*, en tanto es esa clasificación la que parece haber organizado (y seguir organizando) el intercambio social en torno a estos juegos, sin olvidar que distintas indagaciones sobre los recorridos del género (como las de Perron, de una gran precisión) muestran un mapa complejo de relaciones, transformaciones y préstamos. A los fines de este trabajo, alcanza con decir que el *survival horror*, en tanto género, supone un desvío respecto de un macrogénero como el juego de acción, que mixtura géneros preexistentes como la aventura gráfica y el *puzzle* (Kirkland, 2005; Egenfeldt-Nielsen, Heide Smith, Tosca, 2008).

El *survival horror* que emerge a comienzos de los 90 supone, entonces, una lectura austera, despojada, casi minimalista del género o macrogénero de acción, caracterizado por la abundancia y el exceso (de armas, enemigos y destrezas a desplegar): ya en *Alone in the Dark* (1992) la escena lúdica supone un tono reposado con un número muy limitado de adversarios a los que hay que enfrentar economizando recursos como municiones o armas blancas de poca duración (Gómez Gurpegui, 2015).

Las primeras entregas de las franquicias de *Resident Evil* (1996-2020) y *Silent Hill* (1999-2009) trabajan sobre el espectro discursivo abierto por *Alone in the Dark* y acaban delimitando los contornos de un género que ya cuenta tres décadas. A diferencia de los casos de 1980 analizados en el apartado anterior, el *survival horror* mantiene con el terror cinematográfico un vínculo explícito y duradero (Lukas, 2009).

## Ventanas indiscretas

Las relaciones entre los juegos de *survival horror* y el terror cinematográfico se dan en muchos niveles, pero en este trabajo nos ocuparemos del *jumpscare* como aspecto enunciativo. Como ya se dijo, los primeros vi-



Alone in the Dark



Resident Evil

deojuegos que remitieron al terror no se apropiaron de rasgos del lenguaje fílmico sino que transpusieron algunas convenciones iconográficas y temáticas a formatos videolúdicos preexistentes. Esto empieza a cambiar a principios de los 90: el desarrollo de los motores gráficos en 3D abre el camino para una revolución en la representación que se da de manera más espectacular en el *first-person shooter* (FPS), cuya premisa central gira, justamente, en torno a la novedad del punto de vista subjetivo. Este nuevo realismo tridimensional posibilita formas de imitación del lenguaje cinematográfico que el *survival horror* experimentó tempranamente.

Los nuevos juegos de terror optan por un punto de vista fragmentado organizado en diferentes tipos de ángulos. A medida que el *avatar* se desplaza, el punto de vista cambia y muestra la acción desde distintas zonas del entorno. Esta novedad permite explotar, por un lado, la utilización del espacio en *off*, ya que las angulaciones tienden a dificultar la visibilidad en algunas áreas y a favorecer así la sugerencia de amenazas y trampas; por otro, la multiplicidad de puntos de vista evoca la gramática del cine, sus cambios de planos y, por lo tanto, el montaje (Krzywinska, 2002). Esto supone una gran diferencia respecto del espacio plano y del punto de vista único de los juegos mencionados en el primer apartado, pero también respecto de los *first person shooter*, donde el punto de vista en primera persona, único y

permanente, imposibilita la réplica del lenguaje fílmico<sup>6</sup>. Los primeros juegos de las series de *Alone in the Dark* (1992), *Resident Evil* (1996) y *Silent Hill* (1999) entablaron un diálogo con el terror fílmico clásico partiendo de esos recursos.

Esa organización audiovisual posibilitó, a su vez, nuevas formas de generación de *shock*, al punto de que el recurso se volvió uno de los rasgos característicos del *survival horror*. Ya en *Alone in the Dark* aparecen diferentes formas de aprovechamiento del punto de vista para la construcción del *jumpscare*. En el ático, un ángulo amplio y muy acentuado muestra casi la totalidad de la habitación, dejando ver en el fondo una pequeña ventana. Al poco tiempo de estar en el cuarto, puede observarse a través del vidrio a una criatura; segundos después, esta rompe la ventana y entra en la habitación. La irrupción, inesperada, presentada desde ese ángulo abierto, transforma la amenaza en algo parecido a un *jumpscare*.

Los juegos posteriores a *Alone in the Dark* dedicarán una gran cantidad de insumos textuales a la elaboración del *jumpscare*. Uno de los momentos más recordados de

<sup>6</sup> En cine, el punto de vista subjetivo es un recurso que se emplea en forma muy esporádica y los intentos de usarlo a gran escala fueron muy pocos y tuvieron un carácter experimental, como *La dama del lago*, de 1947, o *Hardcore Henry*, de 2015. En todo caso, lo «cinematográfico» de los juegos FPS no tenía que ver con la réplica del lenguaje del cine sino con la representación de un espacio tridimensional; no es este el tema del trabajo, pero puede verse operando allí un diálogo que ya no se da entre videojuego y lenguaje fílmico, sino entre videojuego y el dispositivo de la cámara.



*Silent Hill*

*Resident Evil* transcurre en un pasillo con forma de L. Cuando se está llegando a la esquina, el plano levemente contrapicado, casi al ras del suelo, muestra cómo una de las ventanas estalla y a través de ella salta un perro. El *jumpscare* que supone el ingreso subrepticio del perro depende de la angulación: el plano muestra cómo se aleja el *avatar* por el pasillo y la aparición del perro sucede más cerca del punto de vista, de la «cámara». El *shock* se elabora a partir de una figura (el perro) que irrumpe inesperadamente en el campo visual y del ruido de los cristales de la banda sonora.

En *Silent Hill*, cuando el protagonista queda solo en la comisaría, escucha un sonido proveniente de una radio ubicada sobre una mesa. Cuando se dirige al sitio, un plano amplio permite observar el recinto entero. En el momento en que se prepara para agarrar la radio, en el otro extremo de la habitación, al fondo, se ven cristales de una ventana estallando hacia adentro. El *avatar* gira en esa dirección, pero en ese instante, cuando todo en la escena dirige la atención hacia el fondo del plano, por la ventana inmediatamente más cercana a la «cámara» irrumpe con un gran estruendo una criatura alada.

En estos breves ejemplos se nota la sofisticación de un motivo<sup>7</sup>: en *Alone in the Dark*, la aparición por la ventana se muestra en un plano general; en *Resident Evil*, el plano al ras del suelo le imprime potencia al ingreso inesperado del perro; en *Silent Hill*, la destrucción de la ventana del fondo captura la atención para que la entrada de la criatura resulte más impresionante. Este enriquecimiento del *jumpscare* se sostiene sobre el incremento de las posibilidades de representación que trajo la expansión de la tridimensionalidad fotorrealista y la réplica creciente del lenguaje del cine. Así, el punto de vista se transforma en el recurso que viabiliza la espectacularización de acciones que una década antes el medio apenas podía figurar. La multiplicación de puntos de vista de estos tres juegos abre un diálogo con el cine en tanto lenguaje y habilita el inicio del *survival horror* (Lukas, 2009), un nuevo género a partir del cual el videojuego mantiene un intercambio estable con el terror hasta el presente.

<sup>7</sup> Hablar de motivo supone atender a la carga semántica de un rasgo (Panofsky, 1984; Segre, 1988). Las tres apariciones imprevistas de criaturas funcionan temáticamente, establecen una idea de mundo: confirman que se ha ingresado a un entorno signado por una amenaza sobrenatural capaz de golpear en cualquier momento. Se trata, entonces, de un motivo que podría caracterizarse como de umbral, ya que suele modelar los primeros contactos con un universo regido por leyes que no son las del mundo conocido.



El *jumpscare* tiene resonancias comunicativas, es la operación retórica que moviliza, en la enunciación, el shock, la conmoción, es decir, es el recurso que más y mejor caracteriza la propuesta de contacto del género. Puede verse aquí una transformación evidente respecto de los tres primeros juegos: mientras que estos desplegaban en la escena comunicativa un sobresalto precario, los iniciadores del *survival horror* se apropian del *jumpscare* fílmico mediante la réplica de operaciones del lenguaje cinematográfico, es decir, que se trata de juegos que, en ciertos momentos, elaboran el *shock* de manera semejante a cómo lo haría una película.

Con el paso del tiempo, el *survival horror* introduce cambios en su sistema de representación y abandona el punto de vista múltiple por uno fijo, ya sea en primera o en tercera persona: esto implica grandes cambios en términos de la relación del género con el terror cinematográfico (Krzywinska, 2002) que obviamente exceden los límites de este trabajo. Por esto es que nos detenemos en la primera década del *survival horror*, donde la elaboración del *jumpscare* se elabora replicando recursos del lenguaje del cine. Continuamos, entonces, con una etapa posterior en la que el terror videolúdico ya no dialoga con el terror fílmico sino con su propio pasado mediático.

## Final abierto

Retomamos ahora la periodización propuesta algunas páginas atrás. Alrededor de 2010, algunos fenómenos en expansión sugerían que se estaba entrando en una etapa radicalmente distinta. Hoy ese proceso parece más claro: después del período que comienza en los 90, y que se caracterizó por la dominancia estilística del realismo tridimensional fotorrealista, se regularizan algunos fenómenos de quiebre con la etapa anterior. Hay por lo menos cuatro procesos de ruptura:

1. el afianzamiento de un sector de producción independiente que pudo realizar experimentos expresivos por fuera de los límites de la gran industria;
2. relacionado con 1., los reenvíos del videojuego a su propio pasado mediático;

3. relacionado con 2., el surgimiento de modalidades de representación que trabajan sobre limitaciones tecnológicas de momentos previos y que, en consecuencia, toman distancia de los mandatos del realismo al uso;
4. la atenuación y desaparición de las estructuras lúdicas, que posibilitó la emergencia de funcionamientos de tipo exploratorios, inéditos en los momentos anteriores.

El cambio de período marcó la emergencia de algo nuevo: muchos juegos se apropiaron de recursos del terror pero sin suscribir plenamente al *survival horror*, y lo hicieron desplegando modalidades de representación que tomaron distancia del realismo y recuperaron operaciones expresivas de otros momentos previos con otras restricciones tecnológicas. Esto acabó por sistematizar reenvíos constantes hacia la producción mediática de épocas anteriores y la centralización y visibilización del píxel, la baja calidad de imagen, el espacio bidimensional, las superficies con poco detalle, etc.

Esos reenvíos confirman la entrada a un momento estilístico diferente al de los noventa: la libertad con la que una zona de la producción videolúdica se aparta de los mandatos del realismo y se apropia de los estilos del pasado hace pensar en lo que significó para el arte y la cultura el ingreso a un estadio posmoderno (Danto, 2009). Esto nos interesa, en el marco del terror y de sus subespecies, porque supone un quiebre entre videojuego y cine, o al menos un quiebre respecto de uno de los puentes que organizaban ese vínculo, que eran el realismo tridimensional y la imitación de aspectos del lenguaje fílmico. Como se verá, este quiebre gira especialmente en torno del punto de vista, que vuelve sobre modos de representación de los ochenta y abandona la réplica sensorial del lenguaje cinematográfico.

En *Faith* (2019), un cura viaja al campo con la misión de detener un culto que se propone invocar a un ser maligno. La representación del juego replica con cuidado la organización visual y sonora de un juego de los ochenta de dispositivos como la consola Atari 2600<sup>8</sup>. Una vez

<sup>8</sup> Esta es otra característica del período: con el paso de los años, los reenvíos al pasado mediático abarcan un espectro histórico cada vez mayor y, entonces, las remisiones, en su afán mimético, se vuelven notablemente sofisticadas y diferencian momentos estilísticos y dispositivos específicos.





Faith

llegado al lugar, el protagonista debe recorrer la zona en busca de pistas que le permitan detener el conjuro. La semejanza con *Friday the 13th* resulta evidente: el punto de vista, propio de esa era, muestra la acción desde una distancia casi cenital, aunque las figuras y los objetos se ven de perfil. La réplica engloba muchos otros aspectos visuales, sonoros y lúdicos, pero detengámonos en el *jumpscare*: durante los recorridos por el bosque, puede aparecer sorpresivamente un monstruo que se dirige velozmente hacia el protagonista, cuya única defensa consiste en levantar en alto un crucifijo para repeler provisoriamente a la criatura.

Al no haber tridimensionalidad, el monstruo ya no puede mostrarse desde un punto de vista cercano a la «cámara» ni utilizarse la profundidad para construir el sobresalto. Por lo que el uso del sonido y del cuadro adquieren relevancia: la aparición visual del monstruo coincide con la irrupción en la banda sonora, compuesta por un montón de sonidos atonales y distorsionados que quiebran el silencio mientras la criatura resulta visible; a su vez, la aparición desde el *off* por algunos de los límites del encuadre es veloz y, sumado a la irrupción sonora, supone un quiebre sensorial respecto de la calma audiovisual previa. La operación muestra una nueva forma de elaborar el *shock*, ahora replicando los elementos constructivos de un momento mediático previo en vez de los recursos del lenguaje cinematográfico (o, al menos, de los recursos visuales del lenguaje del cine, ya que el trabajo con el sonido supone un aspecto defini-

torio del *jumpscare* filmico). Hanich, cuando define lo que llama *shock horror*, se detiene especialmente en la importancia de la utilización de una banda sonora «brusca, cortante, breve y, lo más importante, que incrementa su volumen» (136).

El reenvío a los primeros juegos del terror, previos a la emergencia del *survival horror*, reconfigura el despliegue del espacio y de la visualidad para el terror videolúdico más allá del tratamiento cinematográfico. Para Soderman (2016), la cuestión de la visión y la relación con los espacios *in* y *off*, si bien tiene una gran importancia en el *survival horror*, constituye una argamasa textual que excede al género y puede rastrearse hasta *Haunted House*.

Esto sucede también, aunque movilizando otros recursos, en *Darkwood* (2017). El juego transcurre en un bosque polaco en la década de 1980. Los habitantes son azotados por algún mal que los enloquece y transforma. Los soldados y especialistas enviados caen bajo la infección que se esparce por el sitio. El protagonista, un sobreviviente, debe abrirse paso a través de todo tipo de peligros en busca de una llave que le permita escapar por un túnel subterráneo.

El punto de vista es aéreo, *top down*, un modo de representación frecuente en los juegos de acción desde los 80 en adelante. Esto cancela cualquier posible diálogo con los recursos visuales del cine. El juego dispone un singular sistema de visualización: solo se observa con nitidez aquello que entra en el campo visual, con forma de cono, del *avatar*, el resto solo sugiere formas y

Darkwood



contornos neblinosos. El estado de la luz, ya sea natural o artificial, incide en el ancho y en la extensión del campo visual, por lo que los momentos nocturnos suponen una gran tensión: atrincherado en alguna casa o choza abandonada, el protagonista espera la llegada del día mientras es rodeado por monstruos que pueden irrumpir en cualquier momento por las zonas no vigiladas del lugar. El trabajo con el espacio y la visibilidad, una vez más, ya no tiene como condición de producción el terror cinematográfico (como sucedía con el *survival horror*) si no al ya lejano *Haunted House* de 1981 y los modos de representación del momento.

En el clima de tensión permanente dispuesto por el juego, el ingreso brusco de alguna criatura en el campo visual habilita un shock igual de impresionante que los de los primeros *survival horror*, aunque el punto de vista ya no sea el de los juegos de ese género. Ya no debería hablarse, entonces, de *jumpscare*, debido a que no se movilizan, como sucede en el *survival horror*, los recursos del cine ni del terror cinematográfico clásico. O, si mantuviéramos el término, habría que tener en cuenta que nos referimos a una operación videolúdica y no filmica.

Para finalizar, este repliegue del videojuego sobre modos de representación previos al auge del realismo tridimensional también habilita la emergencia de estrategias textuales que evocan el terror pero sin consumarlo, que prefieren el trabajo con climas y con formas discursivas de incertidumbre. Se trata de un tipo de producción frecuente en otros lenguajes que contó con diferentes rúbricas, entre ellas, la de lo siniestro freudiano. En el caso del arte, muchas obras que retrataron lo cotidiano, lo conocido o lo familiar devenido extraño fueron clasificadas

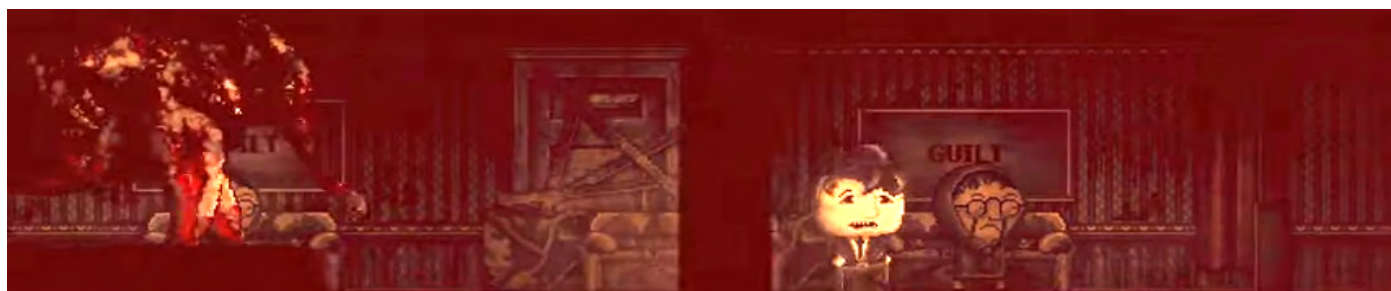
como siniestras (Masschelein, 2011); en la literatura, Todorov dio cuenta del género fantástico como sitio de despliegue de un registro singular que oscila entre lo mágico propio de lo maravilloso y lo extraño donde la vacilación de los protagonistas se traslada al lector; en cine, la filmografía de David Lynch fue objeto recurrente de análisis concentrados en esas mismas preocupaciones estéticas (Bejarano, 2011). Ya sea que reciba el nombre de siniestro o de fantástico, existe una producción transmediática dedicada a explotar formas de incertidumbre y de ambivalencia que sugiere la posibilidad de una amenaza que nunca termina de materializarse pero que hace sentir de todas maneras su presencia<sup>9</sup>.

En el videojuego, el surgimiento de las estilísticas pixeladas del cuarto período coincide con la aparición de una nueva producción dedicada a explorar el registro fantástico. *Distrain* (2015) sigue a un personaje agobiado por la culpa. Price trabaja echando a inquilinos que no pueden hacer frente a sus deudas. El protagonista entra en crisis, confunde pasado y presente y sufre alucinaciones. Estamos ante un motivo típicamente fantástico, el del personaje atormentado que no se sabe si sus experiencias terribles suceden o si solo son el fruto de su psiquis destrozada (Todorov, 2011). El juego explota esa premisa desplegando escenas y eventos cuya ambigüedad nunca revela plenamente su estatuto de verdad o de desvarío.

En uno de los momentos más celebrados del juego, Price encuentra en una pared una nota ensangrentada

<sup>9</sup> En relación con el videojuego, me ocupé de analizar modos de funcionamiento de lo siniestro tanto en producción como en reconocimiento (Maté, 2019b; Maté, 2019a).

#### *Distrain*



que dice: «hay un elefante en la habitación». El personaje la lee y comenta para sí mismo que conoce el refrán. En el desarrollo narrativo, la frase funciona como metáfora que cifra la imposibilidad del protagonista de lidiar con sus problemas. Sin embargo, una vez leída la nota, un sonido anuncia que algo está por suceder: por el margen izquierdo del cuadro se ve aparecer un elefante en estado de putrefacción que se aproxima velozmente hacia el *avatar* ubicado en la zona derecha de la imagen. La pesquisa reposada del entorno se transforma de golpe en una carrera frenética para escapar del elefante, metáfora ahora literalizada que deviene monstruo perseguidor. Después de la aparición del elefante y de la huida, Price despierta en su cama y se prepara para un nuevo día: la persecución tal vez haya sido una pesadilla, pero segundos antes el peligro resultaba tangible y su existencia no podía explicarse según las reglas de lo onírico. Vemos operando aquí, según Todorov, un recurso típicamente fantástico como es la literalización textual de figuras retóricas.

La aparición del elefante en *Distraint* muestra cómo el *shock* puede gestionarse con una representación en dos dimensiones, semejante a la del género de plataformas, que históricamente estuvo alejado de las tematizaciones ligadas al terror. Al igual que en los dos casos anteriores, se aprovecha el uso del espacio *off*, aunque *Distraint* exhibe una diferencia notoria ya que la premisa de partida, que incluye a un personaje desequilibrado que confunde presente con pasado, lo real con alucinaciones, desplaza el discurso de los dominios del terror de los casos previos y lo lleva hacia el terreno de lo siniestro. Este deslizamiento señala la pertenencia a un registro que ya no es el del terror tradicional sino el de lo fantástico todoroviano, que pone en duda el estatuto de los hechos y trabaja con la vacilación como procedimiento organizador. Como explica Todorov, es condición de posibilidad de lo fantástico que la incertidumbre que tortura a los personajes se traslade a la experiencia de lectura, es decir, que la duda respecto del carácter de los hechos desborde el relato y alcance al discurso en su totalidad, que la vacilación de los protagonistas funcione también enunciativamente.

## Conclusiones

El análisis de las formas de producción de *shock* en juegos que evocan el género de terror, o que se lo apropian bajo la configuración del *survival horror*, permite trazar un breve estado de situación de las relaciones entre cine y videojuego. Breve, necesariamente, pero también localizado, circunscripto, ya que las formas de articulación entre la producción de uno y otro lenguaje son muchas y recortan un campo de fenómenos mucho más grande.

La cuestión del terror y de la búsqueda del shock como efecto enunciativo muestra tres estadios distintos: en el primero, el videojuego trata de imitar el *jumpscare* del terror cinematográfico; en el segundo, el *survival horror* replica el *jumpscare* mediante la apropiación de aspectos que hacen a la visualidad cinematográfica (especialmente el uso de la profundidad, la multiplicidad de planos y el montaje); en el tercero, el videojuego experimenta con formas de producción de *shock* que ya no tienen como insumo el lenguaje del cine sino géneros y estilos videolúdicos de momentos históricos previos.

Lo relevante para los fines de este trabajo, en todo caso, son las transformaciones a gran escala que muestra la circulación del sentido en la producción del videojuego: en estos movimientos, el cine aparece primero como horizonte expresivo distante y como organizador sensorial y de género después; un *antes* y un *después* del terror cinematográfico.

El tercer estadio coincide con el cuarto momento de nuestra periodización y, por lo tanto, supone el ingreso a una etapa distinta en las que se dibujan fenómenos de una gran complejidad: por un lado, el crecimiento y la diversificación de los reenvíos del videojuego a su propio pasado mediático (algo que hubiera sido impensado hace apenas una década y media); por otro, la aparición de juegos como *Distraint*, donde el trabajo con la incertidumbre y la ambivalencia alejan al videojuego de la producción *mainstream* y señalan la emergencia de una oferta discursiva semejante a la que en otros lenguajes fue clasificada como moderna.

Se trata de un vaivén recurrente en la cultura: el quiebre sistemático respecto de un sistema de normas previas confirma el carácter moderno de la nueva producción. No hubo nada parecido a una posible modernidad en el videojuego hasta el ingreso, hace apenas unos diez años, a esta nueva etapa. El abandono de la réplica del lenguaje cinematográfico y el repliegue sobre el repertorio expresivo del propio medio confirman la singularidad del momento presente, del que todavía sabemos demasiado poco.

El *survival horror* condensó, entonces, una búsqueda estilística que definió el lugar mediático del videojuego desde los noventa hasta el presente. La imitación de los recursos constructivos del cine, de la profundidad, del fotorrealismo, constituyó la operación privilegiada mediante la cual el videojuego trazó un horizonte estilístico que llega hasta nuestros días: de esta forma, el cine devino la condición de posibilidad de un realismo videolúdico que tuvo en el *survival horror* uno de sus principales pilares. Podría afirmarse, así, que la incipiente modernidad en la que se encuentra el medio, y la autoconciencia respecto de su propia historia estilística, implica, como gesto decisivo, el abandono del lenguaje cinematográfico y la recuperación de los estilos de un pasado que, hasta hace una década, habían sido obturados por la hegemonía del fotorrealismo tridimensional.

## Bibliografía

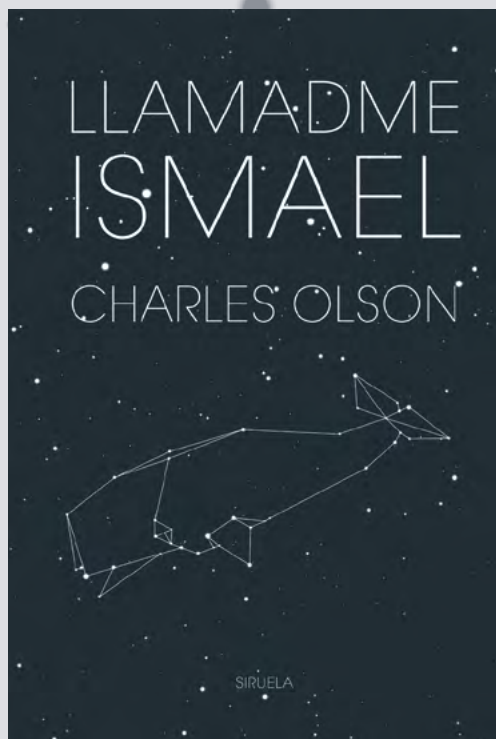
- Bejarano, Carolina. «La visualidad siniestra». *Revista Figuras*, 8, 2011.
- Bishop, Bryan. «'Why won't you die?!' The art of the jump scare». *The Verge*, 31 de octubre de 2012, <https://www.theverge.com/2012/10/31/3574592/art-of-the-jump-scare-horror-movies>
- Carrol, Noël. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: Antonio Machado, 2005.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2009
- Draven, Danny. *Genre Filmmaking: A Visual Guide to Shots and Style for Genre Films*. London: Routledge, 2013.
- Egenfeldt-Nielsen, Simon, Jonas Heide Smith y Susana Tosca. *Understanding Video Games: The Essential Introduction*. London: Francis & Taylor, 2008.
- Fernández-Vara, Clara. *The Tribulation of adventure games: Integrating story into simulation through performance*. Atlanta: Georgia Institute of Technology, 2009 (Doctoral Dissertation).
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso». *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XVII (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Gómez Gurpegui, Carlos. *La construcción del terror en los videojuegos: Alien: Isolation*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2015 (Tesis de Maestría).
- Hanich, Julian. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. London: Routledge, 2010.
- Kent, Steven. *The Ultimate History of Video Games: From Pong to Pokemon. The Story behind the Craze That Touched Our Lives and Changed the World*. Rocklin: Prima Communications, 2001.
- Kirkland, Ewan. «Restless Dreams in Silent Hill: Approaches to Videogame Analysis». *Journal of Media Practice*, 6, 2005, pp. 167-178.
- Krzywinska, Tania. «Hands on Horror». *ScreenPlay: Cinema/Videogames/Interfaces*. Eds. Geoff King y Tania Krzywinska. London: Wallflower Press, 2002, pp. 206-223.
- Lukas, Scott. «Horror Video Game Remakes and the Question of Medium: Remaking Doom, Silent Hill, and Resident Evil». *Fear, Cultural Anxiety and Transformation: Horror, Science Fiction and Fantasy Films Remade*. Eds. John Marmysz and y Scott Lukas. Maryland: Lexington Books, 2009, pp. 221-242.
- Masschelein, Anneleen. *The Unconcept: The Freudian Uncanny in Late-Twentieth-Century Theory*. New York: SUNY Press, 2011
- Maté, Diego. «Modalidades de lectura de lo siniestro desde el glitch en el videojuego: viejos temores, nuevos placeres». *Revista Chilena de Semiótica*, 11, 2019(a) pp. 166-182, [https://revistachilenasemiotica.cl/\\_files/200000227-b4cd1b4cd5/RCHS-11-FINAL.pdf](https://revistachilenasemiotica.cl/_files/200000227-b4cd1b4cd5/RCHS-11-FINAL.pdf)



- «Al final del pasillo. Modalidades de lo siniestro en el videojuego». *Boletín de Arte*, 19, 2019(b), pp. 1-17, <https://doi.org/10.24215/23142502e015>
- «Notas para una periodización del videojuego». Maté, D. (coord.) *Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica*, 6, 2020 (En prensa).
- Metz, Christian. «El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico». *Lenguajes*, 1, 2. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974, pp. 37-51.
- Muir, John Kenneth. *Horror Films FAQ: All That's Left to Know about Slashers Vampires Zombies Aliens and More*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2013.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universitaria, 1984.
- Perron, Bernard. «Introduction: Gaming after Dark». *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. Ed. Bernard Perron. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009, pp. 3-14.
- *The World of Scary Video Games. A Study in Videoludic Horror*. New York: Bloomsbury, 2018.
- Picard, M. «Haunting Backgrounds: Transnationality and Intermediality in Japanese Survival Horror Video Games». *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. Ed. Bernard Perron. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009, pp. 95-120.
- Pinedo, Isabel. «Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film». *The Horror Film*. Ed. Stephen Prince. New Jersey: Rutgers University Press, 2004, pp. 85-117.
- Prince, Stephen. «Introduction: The Dark Genre and Its Paradoxes». *The Horror Film*. Ed. Stephen Prince. New Jersey: Rutgers University Press, 2004, pp. 1-14.
- Pruett, Chris. «The Prehistory of Survival Horror». *Chris's Survival Horror Quest*, 12 de junio 2011, <http://horror.dreamdawn.com/?p=74151>
- Riviello, Alex. «A Brief History of the Horror Movie Jump Scare». *Slash Film*, 16 de agosto de 2017, <https://www.slashfilm.com/a-brief-history-of-the-horror-movie-jump-scare/>
- Rouse, Richard. «Match Made in Hell: The Inevitable Success of the Horror Genre in Video Games». *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. Ed. Bernard Perron. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009, pp. 15-25.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as virtual reality 2. Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Soderman, Braxton. «'Don't Look... Or It Takes you': The Games of Horror Vacuü». *Journal of Visual Culture*, 14(3), 2016, pp. 311-316.
- Steimberg, Oscar. *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.
- Taylor, Laurie. «Gothic Bloodlines in Survival Horror Gaming». *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. Ed. Bernard Perron. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009, pp. 46-61.
- Therrien, Carl. «Games of Fear: A multi-Faceted Historical Account of the Horror Genre in Video Games». *Horror Video Games: Essays on the Fusion of Fear and Play*. Ed. Bernard Perron. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2009, pp. 26-45.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós. 2011.
- Verón, Eliseo. *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- «Cuando leer es hacer: la enunciación en la prensa gráfica». *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2005, pp. 171-191.

# EL ENSAYO LITERARIO QUE REVOLUCIONÓ LA MANERA DE ACERCARSE A *MOBY DICK*.

CHARLES OLSON cambió por completo la aproximación canónica a la obra maestra de Herman Melville y multiplicó para el siglo XX las posibilidades del ensayo como género literario.



«Por supuesto que *Moby Dick* es un símbolo. ¿De qué? Dudo que incluso Melville lo supiera exactamente. Y eso es lo mejor de todo».

D. H. LAWRENCE



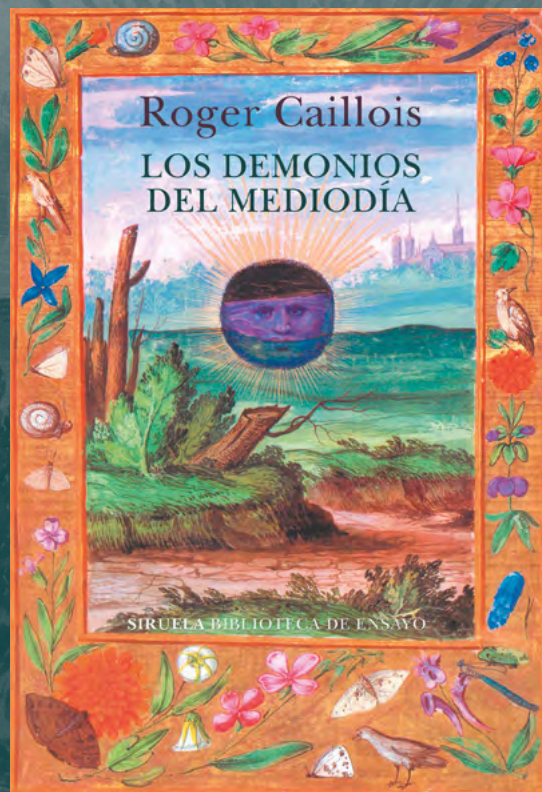
**Ediciones Siruela**



# Roger Caillois

## LOS DEMONIOS DEL MEDIODÍA

Un evocador estudio sobre mitología mediterránea,  
una prodigiosa reflexión sobre esa hora inmóvil  
en la que el hombre, enfrentado a las fuerzas misteriosas,  
está expuesto a todos los peligros, a todas las tentaciones.



«Tanto en sus estudios como en sus ensayos,  
Caillois expresó su gusto por un orden racional  
y por la coherencia que él mismo mantuvo  
a lo largo de su carrera docente y literaria».

*El País*

Ediciones Siruela



**CALEIDOSCOPIO**  
**KALÉIDOSCOPE**  
**KALEIDOSCOPE**  
**CALEIDOSCOPIO**







**Juan José Gómez Cadenas y Juan Botas, *Virus. La guerra de los mil millones de años*. Madrid: Espasa, 2020, 341 págs.**

“La guerra había durado desde siempre. Nadie recordaba un tiempo en que el monstruo no hubiera estado presente”. Con estas dos frases Juan José Gómez Cadenas y Juan Botas, amigos desde hace más de 30 años cuando coincidieron en Stanford, comienzan uno de los capítulos de su libro *Virus, la guerra de los mil millones de años*.

Un biólogo y un físico que se unen cuando más necesario es, para escribir un libro didáctico y entretenido, adjetivos que para un obra que nace sobre virus y con

un físico experto en neutrinos como una de las plumas podría parecer, a priori, hasta inesperado. Inesperado sobre todo para quienes no conozcan que Juan José Gómez Cadenas ya nos tiene acostumbrado a una lectura entretenida en sus obras previas como *Spartana, el ecologista nuclear o los saltimbanquis*.

Pero si hay un adjetivo que califica el libro es el de riguroso, como se espera de dos científicos que por diferentes motivos han sido voces reconocidas durante la pandemia en esa *potestas* científica que los demás te otorgan. Autores que siempre les ha unido el denominador común del rigor científico y la curiosidad.

Porque los autores son rigurosos y precisos en todo lo que escriben. Tan precisos en escribir sobre virus como cuando se diseña un experimento bajo toneladas de roca en el túnel subterráneo de Canfranc. Habilidad en la pluma para darnos luz en una pandemia tan desconocida en sus efectos sobre la salud como sobre por sus efectos sociales en el más amplio término de la palabra.

En tres grandes secciones el libro va diseccionando, sin más adjetivos calificativos que el de la ciencia y la evidencia, la realidad que nos rodea con miles de millones de virus con los que diariamente convivimos, hasta alcanzar un punto en que el lector es capaz de entender lo que es y, sobre todo, lo que no es en la actual pandemia por el virus SARS-Cov2 y sus efectos con la COVID19. Los autores nos introducen en lo que los virus y sus efectos pandémicos fueron y serán pero sobre todo, en lo que siempre han sido.

Tres grandes secciones que recorren hábilmente desde aspectos básicos en virología a la actual pandemia, pasando por historias de éxitos y fracasos, empíricas o no, donde la humanidad ha ido venciendo a diferentes patógenos responsables de grandes plagas, pandemias que diezaban la población. Historias que parecen de un pasado olvidado pero de la que nos separan decenas de años en algunos casos.

Por eso la lectura de este libro es recomendable para todo tipo de lector que quiera saber de un modo entretenido y ágil qué nos está pasando y qué nos puede suceder y las soluciones existentes y, especialmente, para

aquellos que asociaban un virus más a un programa informático capaz de alterar el normal funcionamiento de la computación binaria que un agente capaz de infectar y matar a millones de personas en pleno siglo XXI. Porque está pandemia nos ha abierto los ojos a una realidad biológica de un mundo que nos puede hacer pensar incluso que el que el mundo vivido hasta hace unos meses podía ser imaginario, sin serlo.

Porque aunque el riesgo de una epidemia siempre ha estado conviviendo con nosotros, la confortable Europa había escapado en los últimos años por esas oportunidades que nos da el azar, de las epidemias más recientes que han afectado a otros territorios como el ébola o los coronavirus SARS-CoV1 y el MERS. Solo el virus de la gripe hace presencia año tras año y era admitido como parte de nuestra rutina a pesar de que las terribles cifras por fallecidos anualmente por gripe que alcanzan más de 15.000 y 750.000 españoles contagiados.

Acontecimientos, logros y científicos que a lo largo de la historia han ido aportando soluciones van recorriendo las páginas del libro inspirando a lector y trasladándole la confianza de que la pandemia que vivimos es posible resolverla con conocimiento, con investigación y con un sentido común epidemiológico frecuentemente olvidado en aras de otro tipo de intereses.

Y, con gran habilidad, los autores nos hacen entender que la mejor de las estrategias ante una amenaza vírica es la vigilancia, la alerta temprana, en definitiva, la prevención. Que más vale prevenir que curar, en un escenario donde ha quedado más que certificada esa popular frase y en donde, aun así, seguimos gastando solo un 1% del total del gasto sanitario en prevención. Porque la leyenda del tablero de ajedrez presente en el libro sigue siendo de actualidad y clarificadora de qué pasa cuando falla la alerta e intervención temprana y por qué es necesario reforzar todas las trincheras contra el virus ya que una vez que las supera, solo una tratamiento que aun no se ha desarrollado podrá ayudarnos. Y, en lo que todos los expertos coinciden, es que ni las estrategias de prevención ni las trincheras levantadas pasaran por su acierto a los libros de epidemiología, al menos en el capítulo de buenas prácticas.

Pero hay que hacerlo desde un nuevo paradigma, incorporado en diferentes países e incluso en la próxima estrategia en salud de la unión europea y aun por entender en el nuestro. Porque quien crea que hay más de una salud, se equivoca y abordar la salud humana, animal y medio ambiental en el concepto One Health es más importante que nunca. Separar la salud animal de la humana nos llevará a la próxima pandemia. En estos momentos, en una isla, en un mercado o en una jungla, un virus, en esa oportunidad que se da entre millones, está saltando la barrera interespecie y preparándose a colonizar, ¿por qué no?, células humanas que viajaran transportando los virus en un próximo vuelo internacional.

Atender al sabio refranero español que no hay más ciego que el que no quiere ver en un momento en el que debemos entender que no hay más salud que una es más urgente que nunca. La salud no depende de los individuos, ni de los territorios, ni tan siquiera de la especie y las zoonosis, esas enfermedades que proceden de los animales y nos afectan, serán cada vez más frecuentes porque la globalización, el modo de vida y la interacción entre especies por contacto, por alimentos o por la inoculación a través de un vector, van a provocar que esa ínfima oportunidad de contagio entre especies siempre encuentre un receptor que la transmita.

*One Health* es como este libro, autores que se unen para abordar la pandemia desde una visión global. Como es necesario crear equipo *One Health* para esta nueva realidad con médicos, veterinarios, farmacéuticos, mediambientalistas, químicos pero también informáticos, matemáticos, ingenieros o físicos.

El libro *Virus, la guerra de los mil años* es un libro luminoso; luminoso porque aunque estemos viviendo una pandemia retransmitida mundialmente en directo, es oscura en el tratamiento informativo, en los datos que proporciona, en los efectos que el virus puede causar, además de salpimentada con demasiada frecuencia de un falso optimismo de una solución inmediata, sin atender a los más mínimos cánones que nos proporciona la ciencia.

Por eso este libro es una referencia para un lector que quiera entender qué nos está pasando. Cuando

en agosto los autores finalizaron el libro el número de contagiados por SARS-CoV-2 en el mundo era de unos 20 millones. Hoy casi se suplica. Pero no vamos a bajar los brazos. Vivimos afortunadamente un tiempo teóricamente de luz. Tenemos conocimiento, medios y capacidades. Es inexcusable hacer las cosas bien, recuperar

nuestras posiciones en esta batalla y estar preparados para un próximo ataque de los virus en esa guerra de más de mil millones de años.

**Juan Manuel Vázquez**

*Universidad de Murcia*



# Maurice Blanchot

## La pasión del error

Túa Blesa



UBe

Colección  
Figura

**Túa Blesa, Maurice Blanchot. La pasión del error. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2020, 295 págs.**

El autor de este libro ha ido tejiendo a lo largo de los años una obra ensayística con un intenso componente crítico y teórico, de tal modo que sus trabajos se han convertido en lugares de tránsito inevitable a la hora de tratar determinadas cuestiones que tienen que ver con la poesía contemporánea (especialmente, con algunos de sus registros más anómalos), el estatuto literario, las relaciones entre los diferentes lenguajes artísticos, etc. En cualquier caso, Túa Blesa ha mostrado desde el inicio de su trayectoria investigadora una actitud lectora radical-

mente singular, alejada del tópico y el gregarismo imperantes en determinados dominios de la crítica literaria. Las solapas y contracubiertas de sus libros señalan, entre otras cosas, que es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Zaragoza, fundador en 1990 de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, de la que es codirector, editor de un buen puñado de volúmenes colectivos (actas de congresos, seminarios y reuniones científicas), crítico literario en diferentes medios y autor, entre otros, de libros como *Scriptor ludens. Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat* (1990), *Leopoldo María Panero, el último poeta* (1995), volumen que se complementa con el reciente *Leopoldo María Panero, poeta póstumo* (2019), entrega en cuya contracubierta se anunciaba ya la publicación *Maurice Blanchot. La pasión del error*, el ensayo objeto de estas páginas, un estudio que da cuenta del interés permanente que Blesa ha mostrado por una escritura que ya hace unos cuantos años veía como un «producto del fulgor de la oscuridad misma» (Blesa, 2001: 165). Asimismo, Blesa es autor de *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998), un análisis fundamental sobre algunas formas poéticas escasamente atendidas por la crítica y que no debiera pasar inadvertido a ningún lector interesado por la poesía contemporánea, *Tránsitos. Escritos sobre poesía* (2004), *Gimferrerías* (2010), *Lecturas de la ilegibilidad en el arte* (2011) y, en fin, el ya citado *Maurice Blanchot. La pasión del error* (Blesa, 2020), una apasionada y extraordinariamente lúcida defensa de la obra blanchotiana al tiempo que una reivindicación de la lectura como práctica exploratoria.

Y es que Túa Blesa es, en esencia, un lector, esto es, alguien que se dedica a mirar las palabras, un lector que ha encontrado en la lectura acontecimientos decisivos en su vida, acompañándole a lo largo de los años hasta hacer de él precisamente lo que es y no otra cosa, un lector excepcional. En cualquier caso, y el libro del que pretenden dar cuenta estas líneas es un ejemplo claro, hay que hacer constar que el trabajo crítico blesiano, llevado a cabo sin prejuicios que limiten o encorseten la extensión del *campo* literario, se ha orientado siempre desde la práctica hacia la teoría, desde los textos literarios hacia las ideas, esto es, desde los hechos hacia

las interpretaciones, a partir de la convicción de que el orden de los factores, en este caso, sí desvirtúa el resultado de la investigación.

Una investigación, esta que aquí se ha llevado a cabo, una lectura, una propuesta de lectura con la que se ha pretendido «entrar en el espacio de escritura de Blanchot» (Blesa, 2020: 13), un objetivo declarado al inicio del ensayo y nada fácil de cumplir dadas las permanentes y complejas dificultades que atraviesan esta escritura hasta el punto de presentarse como marcas de la casa. A pesar de ello, Túa Blesa ha demostrado a lo largo de su trayectoria una enorme capacidad para descifrar textos complejos, de tal manera que muchos de sus trabajos, al margen del objeto de estudio perseguido en cada caso, responden a una intensa y singular reflexión sobre el hecho literario, sus condiciones y sus mecanismos de producción, pero también sobre esos intersticios por donde las series textuales, tal como la tradición las ha ido estableciendo, se diluyen en forma de textos sin contextos, desprovistos de una clara adscripción genérica, una cavilación que es resultado de un profundo conocimiento de la historia literaria y dotada al mismo tiempo con un hondo calado teórico de orientación postestructuralista (Blanchot, Derrida, Deleuze, sobre todo) en la que el texto se percibe como una entidad discursiva que, estirándose hasta el extremo, deshilvánándose, se resiste a la delimitación.

La fascinación que Blesa siente por la escritura de Blanchot está tamizada por el rigor de una mirada inteligente y penetrante. En este caso, nos encontramos con un lector que, a partir de un sólido conocimiento de las etimologías lingüísticas, la historia literaria y cultural, la poética, la literatura comparada, en fin, la tradición filológica (Túa Blesa es discípulo de Félix Monge, educando a su vez de Dámaso Alonso, uno de los puntales básicos de la filología española del siglo XX), deriva hacia un espacio literario y de pensamiento poco transitado por esa misma filología durante décadas, un territorio caracterizado por formas literarias complejas y pensadores de filiación fundamentalmente postestructuralista, teóricos, muchos de ellos, que se han acercado a la literatura desde otras disciplinas.

Y ahí es donde Blesa se encuentra con Blanchot, cuya obra se le aparece como «una respuesta plural [...] a la exigencia de la escritura» (Blesa, 2020: 14), una escritura que se diversifica y se difumina en diferentes registros (literatura, filosofía, crítica literaria, teoría, política, etc.), modulaciones que probablemente sean parte de una misma voz, diversas tonalidades que dan cuenta de una sola entonación pues, como bien defiende el autor de este ensayo, todas estas particiones y clasificaciones tienen más que ver con el *reparto institucional de la escritura* que con la naturaleza proteica de una obra asombrosa que hizo de la excepción su rasgo más frecuentado, una obra que siempre fue, y continúa siendo, particularmente incómoda a las metodologías, estrategias e intereses de esas instituciones.

Así, estos rasgos que son, a partir de su impropiedad, propios de la escritura blanchotiana deberían verse como indicios de una *poética desconcertante*, constituyentes de una idea de lo literario que Blesa hace radicalmente suya y que se encuentra, creo yo, muy próxima a la que Foucault propugnara en *El pensamiento del afuera* (un texto que apareció por vez primera precisamente en un número de la revista *Critique* dedicado a Maurice Blanchot): «La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; [...] esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retorno de los signos sobre sí mismos» (Foucault, 1997: 12-13).

Una poética, una idea de lo literario en la que el lenguaje es siempre promesa de un tiempo futuro, un lugar por edificar, un concepto que hay que repensar una y otra vez, algo que en todos y cada uno de sus trabajos, y particularmente en este, ha llevado a cabo Blesa, y ello desde la página inicial hasta las últimas de este ensayo, en las que el silencio hace su entrada en el texto, textualizándose, ofreciendo *testimonio* de sí y de esas *heridas de la posibilidad* (Søren Kierkegaard *dixit*) que se abren cuando la linde aparece y da noticia de lo que hay más allá, allí donde el autor se mostraba al diluirse y «la linde que dictaba las limitaciones se ha borrado» (Blesa,

1998: 227-228), ahí donde, todavía, se mantiene intacto el secreto y no cabe otra salida que «la clausura, clausura sin clausura, del discurso, y la literatura permanece ahí, eternamente, ante la linde» (Blesa, 2020: 283).

Al margen de cualquier prejuicio y convencionalismo estético, este ensayo es resultado de la aplicación del *método de lectura e interpretación Túa Blesa*, un procedimiento que niega la mayor y se presenta en realidad como un no-método, un antimétodo, un contramétodo que evidentemente no responde a ningún plan sistemático, no se explica en ningún manual de retórica literaria al uso y resulta, sin embargo, del análisis rigurosísimo de los propios textos, en este caso, esos textos fronterizos que llevan la firma de Maurice Blanchot y en los que se reflexiona sobre la literatura, la escritura, el lenguaje, el ser, la existencia, etc., un nombre, el de Blanchot, que al ser nombrado remite a otros nombres que remiten a otros nombres que apenas pueden identificarse ya en ese universo textual entrecruzado de múltiples referencias que es la escritura blanchotiana. Y en ese indefinido e irrefrenable *tránsito* textual, laberinto de espejos o itinerario de senderos que se bifurcan para encontrarse y perderse de nuevo más tarde, Túa Blesa se encuentra como en su casa, conoce muy bien el terreno que pisa y

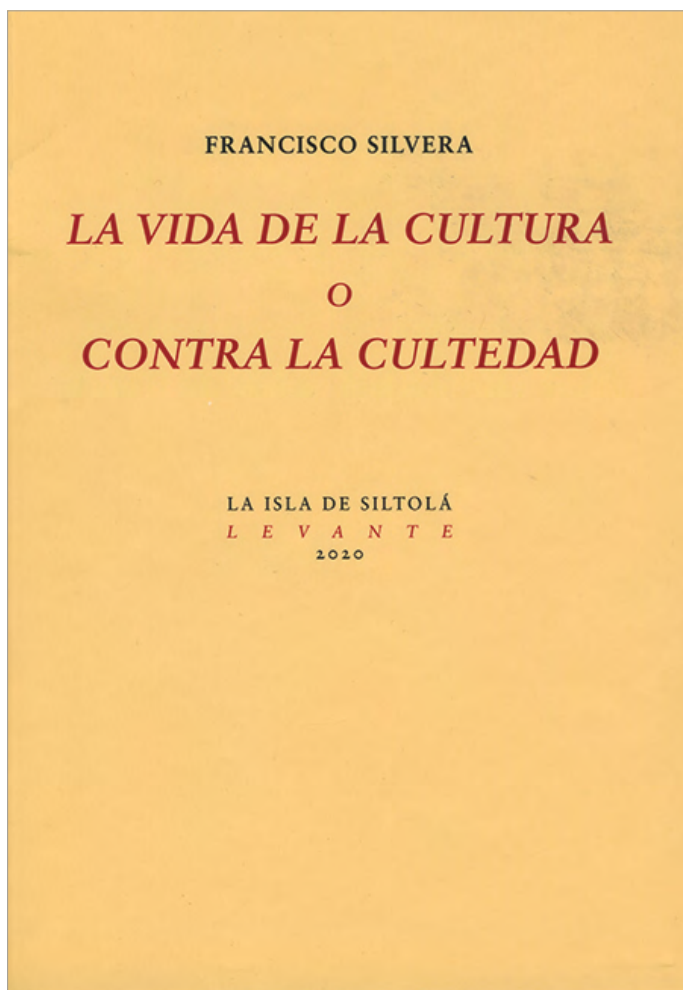
los pasos que hay que dar en cada momento para tratar, como señalaba al comienzo de estas líneas, de traspasar los límites de la escritura y entrar en su espacio, objetivo declarado de una lectura que interviene, como recuerda el blanchotiano Johannes de Silentio en el prólogo de *Narciso en el acorde último de las flautas* (Panero, 1979: 11), a partir de la idea de que «la literatura no sirve más que para ser leída». Y a partir de esa lectura, avanzar sin dejar de errar, sin detenerse al abrigo de ningún sistema.

**Alfredo Saldaña**

*Universidad de Zaragoza*

### Referencias bibliográficas

- Blesa, Túa (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.
- (2001). «L'arrêt de mo(r)t», *Anthropos*, 192-193, 165-170.
- (2020). *Maurice Blanchot. La pasión del error*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Foucault, Michel (1997). *El pensamiento del afuera*, 4.ª ed., trad. de M. Arranz Lázaro, Valencia, Pre-Textos.
- Panero, Leopoldo María (1979). *Narciso en el acorde último de las flautas*, Madrid, Visor.



**Francisco Silvera, *La vida de la Cultura o Contra la cultedad*. Sevilla: Editorial La Isla de Siltolá, [Libro de Tientos, 1], 2020, 165 págs.**

“Vivimos una época de emergencia”. Así abre Francisco Silvera su asalto ético a los problemas (y complejos) del presente (que condicionarán el único y posible futuro). Con adjetivos como “extremado, insultante, incorrecto o pornográfico” ha sido descrito este libro, *La vida de la cultura*, libro valiente en todos los sentidos, a favor de una cultura crítica y necesaria, y en contra de esa “cultedad” corta de miras, reaccionaria y adocenada que copa buena parte de los puestos de poder de la industria cultural *et ali*. Reaccionaria por igual, tanto a derechas como a izquierdas.

El libro no deja títere con cabeza, mientras nos arrastra desde la primera línea a un mar (va y ven) igual, pleno de certezas e incertidumbres. Nos gustaría ver en este libro, en cierta medida, nuestro “Indignaos”: voz que grita para reocupar (también recuperar) la vida, que habla por todos y por nadie. Es *La vida de la cultura* un arma de guerra para la única guerra que nos pueda interesar, la de las ideas que conforman nuestra realidad, eso que se ha venido llamando “nuestra cultura”.

Frente a la Globalización que “ha convertido el planeta Tierra en un gigantesco mercado” (p.13), Francisco Silvera apuesta por la ética y el compromiso. Sin utopismo ni revolución (y mucho menos aún, revolución violenta). “Sin pretender prefigurar u organizar el futuro” (p.16), pero con la conciencia de la necesidad de posicionarse, porque “perderemos la vida y la paz si no sabemos mover las fichas” (p. 18). Frente a dicho panorama y su emergencia –histórica y climática- opone con urgencia la vida y el placer.

Silvera escribe casi sin esperanzas (aunque su libro concluya con un explícito “ojalá”), con cierto miedo al futuro (y el horror presente en la mirada), pero lleno de alegría hedonista.

El panorama ambiental (climático), social y económico tras la pandemia se anuncia ya desolador. La pandemia, para colmo, ha servido para potenciar aún más y sacar a la luz los defectos y miserias de esta sociedad y su “cultura”, modificando (como estamos viendo) nuestras ideas sobre la libertad, la intimidación, la dignidad. “La cuestión no es cómo acabar con el Mercado Global, eso es locura planteárselo. La clave radica en cómo transformar, en cómo protegernos” (p.15), como asumir también la contradicción (dialéctica) de estar en, ser críticos con, sin caer en la autocomplacencia y la inacción. Quizás la llave con la que Silvera abre esta espita sea un cierto pesimismo estoico pro activo, teñido de hedonismo ético respetuoso y tolerante, desde la recuperación del Humanismo y la defensa de los derechos humanos.

El valor de la contradicción (interna pero también social) es defendido por el autor con ahínco y con solvencia. Nuestras contradicciones nos caracterizan,



nos humanizan más: así puede entenderse que Silvera apueste por un humanismo y al mismo tiempo escriba “contra la humanidad” (p. 93), o que se asuma progresista “contra el progreso” (p.71), que defienda nuestra crítica y nuestra conciencia libre “contra la mente” (p.65). Todas estas “contradicciones” se resuelven en sentido, pero no un sentido fácil y ramplón, sino complejo y compartido, de verdadero valor epistemológico.

En este ensayo (o tiento) el autor derrocha fuerza, amor e ideas por igual en cada página. En forma de aforismos da puntadas a la tela de nuestra conciencia, sentencia y duda por igual, dice y contradice; siempre apunta, tiente, ilumina... nuestra condición humana y algunas de las miserias con las que convivimos y contra las que desde ya deberíamos actuar. Por nuestra propia supervivencia.

Silvera incita a parar, a frenar y pensar (¿fuera de lo común?) ante la radicalización y la precipitación de lo peor de nosotros mismos en el alambique social de nuestra época. “Estructurar la paciencia y el cálculo, la reflexión” (p. 11), mediante la pluralidad y la vocación de ser polifónicos, previendo el contrapunto, la divergencia y la música compleja.

Subrayo con energía una verdad que comparte: “[...] hemos de acostumbrarnos a usar la Razón... no a tenerla” (p.12). Imbuidos en este medio gritón y cochambroso al que no pocas veces se reduce el debate público en España (“Escribir en España es llorar”, *apud* JRJ), no es extraño que Silvera cargue sus tintas contra algunas de las muchas basas que sostienen tanta columna de falso templo. “La verdadera revolución pendiente de la Humanidad es anteponer la Cultura (análisis crítico) a la economía”.

“No es acercar la Cultura al pueblo, eso es elitismo controlador y conservador, siempre interesado, sino acercar al pueblo a la Cultura, esto es: al estudio, a la puesta en duda, a la crítica y la desfanatización, al abandono de la idea según la cual las tradiciones son la Cultura” (p. 135), redundante, frente a la tradición que hiere (y mata), la letra muerta de la vieja y nueva escolástica. Pero va más allá, las estructuras de poder detrás de iglesias, la represión sexual y social que muchas religiones

(o visiones de la misma) han defendido y promueven con virulencia desde los sectores más ultramontanos. Y frente a ello, “la libertad de pensamiento claro”, pero sobre todo “un contexto donde poder ejercerla”: frente a la “moral”, la ética.

Su crítica es también en muchos sentidos anticapitalista, pero nunca desde una perspectiva economicista y -como se encarga de subrayar- para nada utopista. Su propuesta es, por tanto, personal y reformista, por una reforma que debe venir de una “revolución de intereses”, más que de un cambio radical del que descrea, y al que teme tanto como al otro, “pueblo” reaccionario y pacato. La solución no es por tanto, y solo, política. La “única opción para evitar el conflicto es convulsionar el supuesto (¿dónde está?) mundo de la Cultura y sensibilizar a partidos y organizaciones que pretenden ser una alternativa política a fin de que no abandonen la Educación, los Servicios Sociales, la Sanidad... lo Público como garantía para no caer definitivamente en las manos de quienes, ciegos de riqueza y poder, jamás verán lo que les estamos planteando sobre la dignidad humana” (p. 18). Creo que quedan claros cuáles son los miedos y compromisos que le empujan y como su compromiso ético queda siempre subrayado, verdadera llave de paso que deja correr (o no) el agua. “La ética debe ser la condición de la Economía y no al revés...” (p. 153). Pues a pesar de que aparenta escribir “contra la economía” (como contra la historia, contra el progreso, contra la humanidad) en realidad parece un libro escrito *por* otra economía, *por* otra historia, *por* otra humanidad. O como dice al final de su prefacio: “la Tierra, la Humanidad necesitan ética, esto es: reflexión permanente y abierta sobre lo que debemos hacer, decidir” (p. 20).

El libro se estructura en un prólogo (a favor de la cultura necesaria), 22 capítulos (en los que analiza y crítica buena parte de los tópicos de nuestra cultura) y un epílogo contra la diplomacia que subraya la importancia de cierta conciencia internacional en la que defiende una lectura inversa de la Globalización, donde si está tiene un sentido es “[...] armonizar el respeto a la dignidad humana en todo el planeta” (p. 153).

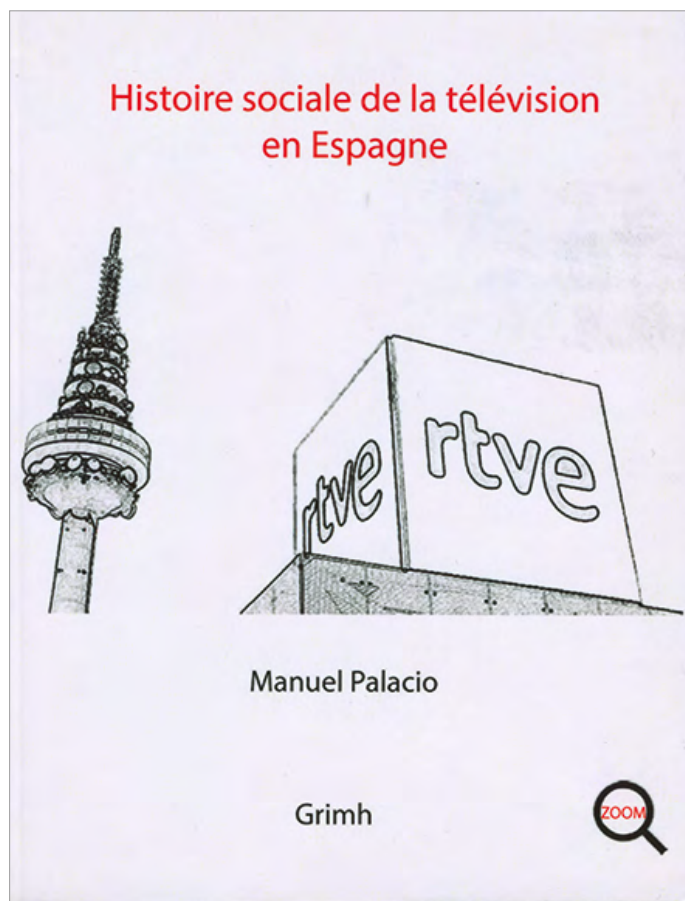
Podríamos decir que su cultura es elitista, pero no a la manera de la elite antigua (elite “culturalista” a la que critica por esa pseudocultura acumulativa y postiza). Es elitista porque es propia e individual y porque proporciona a quien la desarrolla su propia singularidad, chocando por ello forzosamente con la tradición y la mediocridad reinante. Su cultura es reflexión, nunca folclore. Verdad y consecuencia, no un valor para decorar en el salón. La crítica al medio cultural español (“una gran alcantarilla”) es vehemente, pero resalta por lo profunda y atinada, incluso si no se comparten todas sus aseveraciones (por ejemplo, al de este elitismo “obligado”). La denuncia del medio lleva a la denuncia del racismo cultural y la pose que domina buena parte del sector, al mercantilismo de la Industria (p. 29), a la mercadotecnia, la erudición, la crítica literaria y la escolástica: ese “[...] negocio indecente de vender un desecho envuelto con una pulcritud tan solo aparente” (p. 30). No todo en el libro es negación o crítica (aunque es fundamentalmente una invectiva, polémica y atornadora contra la parálisis presente). También “escribe para compartir, no para enseñar”, igual que “se lee para aprender, no para ver cómo vive o vivió un mito” (p. 31). Entre las certezas que Silvera nos confirma, el valor de sus reflexiones apunta a la verdadera sabiduría (al conocimiento), y de tanto en tanto al arte y la escritura que son, siempre, su punto de partida: “[...] la lectura nos salva del exterminio unificador” (p. 33).

La crítica a las religiones sobresale, como decimos, entre otras muchas críticas del libro, por su insistencia; crítica que se dirige tanto contra dios como contra la religión y la creencia. El respeto a la libertad de culto (personal y de conciencia) no está reñido con esta crítica, en ocasiones feroz, despiadada. Sin duda, la inteligencia contra la fe, o la comprensión de cierta espiritualidad frente a un total rechazo de la religión. Así, nos conmina Silvera con sinceridad humana (muy humana): “Olvida la solemnidad, asume tu dolor y acepta tu hedonismo” (p. 37). No solo de Epicuro bebe Silvera. Galdós, Juan Ramón Jiménez, Nietzsche, Ortega, Marx sin los

marxistas (y más aún y sobre todo: contra los Estados pretendidamente marxistas), he ahí algunas de las múltiples referencias que maneja en este ensayo. Su lectura es personal y extensa. Y, sin duda, aunque no citada, su discurso responde a preguntas planteadas en obras como la *Dialéctica de la ilustración* (Adorno-Horkheimer) y a la crítica —desde dentro— de la posmodernidad circundante tras el caduco y confundido “fin de las ideologías”. El proyecto moderno de la ilustración es la clave del arco con que Silvera apunta a esta presa. Un proyecto que debe actualizarse con dos presupuestos fundamentales que él nombre, con lucidez popular, “el coño y la tierra”. El feminismo, pero no solo como fenómeno de lucha por la igualdad sexual y social, sino como feminización de nuestra sociedad y, sobre todo, de nuestra economía. Y la Tierra, único horizonte y marco de expectativas desde donde (re)pensarlo todo. “En nuestras manos queda recuperar la empatía, la tierra, la vida. Incluso asumir la catástrofe como parte de la realidad” (p. 153).

La postura de Silvera es ética y necesaria. En otros libros anteriores, vimos al orfebre del lenguaje, al crítico y pensador. Se nos representa aquí como intelectual comprometido que ante la sucesión de esta película de terror busca “[...] generar una corriente de opinión basada en el sentido común, libertina y culta, dispuesta a enfrentar los problemas reales de los seres humanos anteponiendo unos derechos básicos a toda opción moral, pensamiento político, creencia, morfología corporal o situación económica” (p. 19). En el fondo no está lejos de pensar en una cierta sociedad de especie en la que predominase la libertad de conciencia y que sin prisa construyera oportunidades para todos. Pues como dice Silvera: “Hemos de ser humanos en cualquier parte del planeta” (id.), incluso en este tiempo, en este país. Quizás así podamos decir, con Cernuda, que el hombre es libre “del mundo primitivo a que hemos vuelto / de tiniebla y horror”.

**Carlos León Liquete**



**Manuel Palacio, *Histoire sociale de la télévision en Espagne*. Lyon: Grimh, 2019, 171 págs.**

Desde hace ya varios años, la televisión ha despertado el interés cultural que tradicionalmente se le había negado en distintos foros. El afianzamiento de la digitalización y la transformación de los hábitos de consumo han conformado un cambio de paradigma de las industrias culturales, en el que la televisión ha ido ganando relevancia en el panorama audiovisual internacional. Claro ejemplo de ello son las series televisivas (tanto de ficción como documentales), que constituyen el principal catálogo de las plataformas de pago (como Netflix, HBO o Amazon Prime, entre otras), sujeto a una constante renovación de contenidos. Si bien las series no son un producto novedoso (puesto que en ese formato habían

trabajado cineastas tan diversos como John Cassavetes, Roberto Rossellini o Rainer Werner Fassbinder), también es cierto que su proliferación actual responde a un proceso de fondo con un largo recorrido que, finalmente, ha llegado a España con la apuesta por la producción propia, no sólo para las plataformas sino también para los canales en abierto.

En este contexto resulta imprescindible el estudio académico del medio televisivo y, al hilo de lo que comentamos, el creciente número de publicaciones científicas sobre el tema no ha de obviar los trabajos que se han venido realizando desde hace décadas. Si siempre ha habido series, lo mismo se puede decir sobre la consideración hacia la televisión como un formato tan adecuado como otro cualquiera para el análisis de textos audiovisuales. Así, el trabajo pionero de autores como Manuel Palacio por situar la televisión en su justo lugar ha demostrado ser, con el paso del tiempo, una referencia para todos los investigadores de las Ciencias de la Comunicación por la sistemática reflexión que viene acometiendo desde los años ochenta en sus numerosos escritos al respecto de la historia y análisis del medio.

Así sucedía, por ejemplo, en sus libros *Historia de la televisión en España* (Barcelona, Gedisa, 2001) o *La televisión durante la Transición española* (Madrid, Cátedra, 2012), en que partía del mismo principio que el volumen que nos ocupa, el “reflejo de su tiempo social”. De este modo empieza el autor (en la página 7) esta *Histoire sociale de la télévision en Espagne*, donde la dimensión social se halla expresada en el mismo título para incidir en que hablar de medios de comunicación, y también de televisión, implica hablar de la sociedad específica en que se desarrollan (la “civilización española”, en este caso), ya que los medios expresan las relaciones políticas y culturales establecidas. El segundo eje que articula el libro consiste en trascender el ámbito de discusión español en una obra para que el lector francés conozca las peculiaridades de la televisión en España como integrante de una cultura global.

El libro se estructura en seis capítulos cronológicos que abarcan desde los orígenes del objeto de estudio en los años cincuenta, con las primeras emisiones de

Televisión Española, hasta la época actual, y en todos ellos se pone el acento en los condicionantes industriales y políticos que nos han llevado hasta el modelo televisivo presente. A nadie se le escapa el primer elemento singular que determina el nacimiento del medio, su inscripción en la dictadura franquista. Así, el primer apartado se fija en la doble influencia internacional que conforma este modelo: el Vaticano y Estados Unidos. La raíz nacionalcatólica del régimen y la constitución de una alianza norteamericana le otorgan una identidad a la televisión en estos primeros compases de su historia. Tal y como recoge Palacio, Franco había manifestado su preocupación por las emisiones audiovisuales del exterior. Por lo tanto, la programación se centra en los programas deportivos y religiosos patrios, que irían evolucionando a una parrilla dominada por el entretenimiento, al servicio de la industria publicitaria (pág. 26).

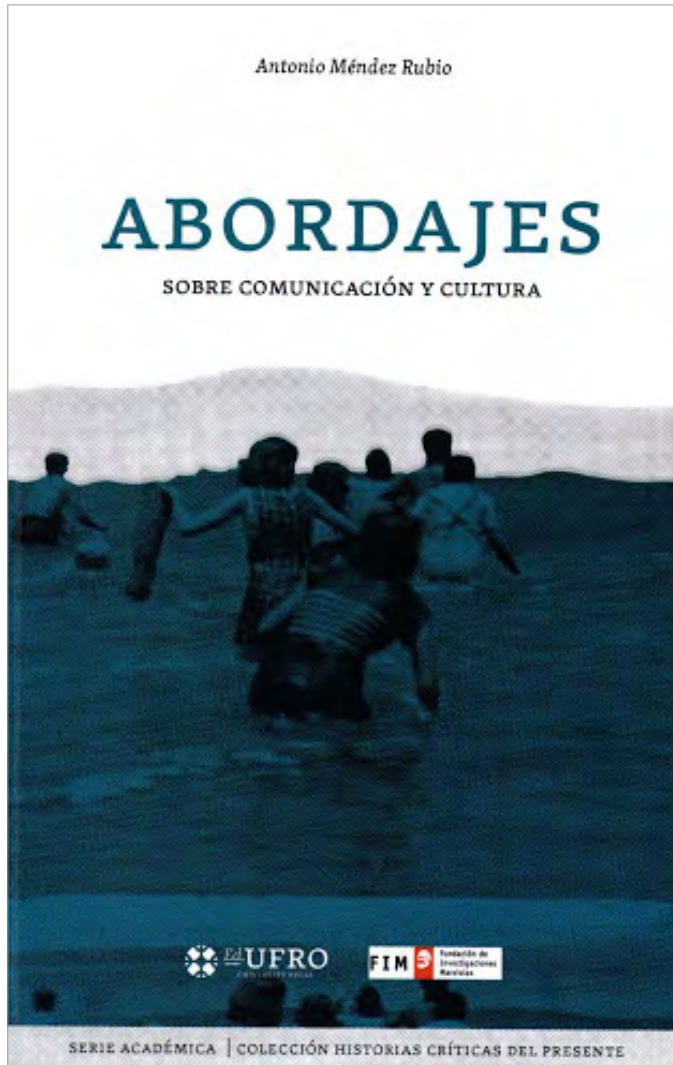
El *boom* económico de los años sesenta y el subsiguiente aperturismo del régimen (analizado en el segundo capítulo) marcan una evolución en el medio, que sigue dominado por la censura y que consolida su modelo estatal con una financiación capitalista que muestra una sociedad de consumo. Palacio apunta aquí las múltiples contradicciones del franquismo, que se trasladan especialmente a la televisión, como el hecho de que no sea un medio especialmente propagandístico (en comparación con la prensa) o que busque los premios internacionales de sus programas como legitimación de su calidad en los circuitos internacionales, lo que ciertamente choca con la entidad de un sistema que se había construido sobre el relato de una identidad excepcional, supuestamente garante de la preservación de unos valores centenarios y ajeno a las injerencias extranjeras. Estas contradicciones resultan más acusadas en los últimos estertores del régimen, que se ponen sobre el tapete durante la época de la Transición, en la que el autor se detiene en el tercer apartado.

Si el país cambió notoriamente con el paso de la dictadura a la democracia, la televisión no podía ser menos, como herramienta fundamental para legitimar el nuevo orden político, a través de la creación de un relato unificador, con expresiones como “fiesta de la democracia”, desconocidas en otros países europeos (pág. 66). En el siguiente capítulo, Palacio constata varios rasgos al respecto de la modernización del país y su televisión durante la época socialista, como el tratamiento sin tabúes del cuerpo femenino, la permisividad del lenguaje malsonante (con el célebre escándalo por la emisión de la canción de las Vulpes “Me gusta ser una zorra” en 1983), la construcción de una televisión de calidad debido a los ingresos publicitarios, sin olvidar aspectos más conflictivos, como el sesgo ideológico de los programas informativos (dado que los españoles percibirían que también durante la democracia la televisión sigue los dictados del poder).

Los dos últimos apartados conducen a la televisión que conocemos en la actualidad, con la entrada de los canales privados, el fin del monopolio de TVE, y la diversidad de oferta en la programación, desde las menos edificantes (como la irrupción del “friquismo”, esto es, la presencia de personajes pintorescos en los programas como estrategia de atracción de la audiencia), hasta las más notables (como las series de ficción). De este modo concluye el autor su repaso a la historia de la televisión en España, en una obra que supone también un tránsito histórico por el país a lo largo de los últimos setenta años. La *Histoire sociale de la télévision en Espagne* constituye, en definitiva, un trabajo imprescindible que da a conocer a los lectores e investigadores franceses la evolución apasionante de un medio que, a día de hoy, sigue reflejando y conformando los valores y contradicciones de una sociedad, la española, que se enfrenta a constantes retos en el seno de la cultura global.

**Manuel de la Fuente**  
UVEG





**Antonio Méndez Rubio, *Abordajes sobre comunicación y cultura*. Temuco: Ediciones de la Universidad de la Frontera, 2020, 231 Págs.**

Se publican con pocos meses de diferencia dos libros de Antonio Méndez Rubio: *Abordajes sobre comunicación y cultura* (Temuco, Ediciones de la Universidad de la Frontera, 2020) y *(FBI) 2: Fascismo de baja intensidad* (Santander, La Vorágine, col. Textos (in)surgentes, 2020). El primero de ellos es una colección de ensayos académicos de varia lección que conecta con tres libros anteriores de Antonio Méndez Rubio, *Encrucijadas: Elementos de crítica*



**Antonio Méndez Rubio, *(FBI) 2: Fascismo de Baja Intensidad*. Santander: La Vorágine, col. Textos (in)surgentes, 2020, 158 Págs.**

*de la cultura* (1997), *Comunicación, cultura y crisis social* (2015) y *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (2017). El segundo, con afán más divulgativo, pero igualmente riguroso en sus planteamientos, es un intento de acercar la dimensión pragmática de las propuestas de la teoría crítica de la cultura al público general, por medio una interpretación de las señas en la cultura contemporá-

nea de lo que el autor considera un posible neofascismo o la pervivencia subterránea de la lógica del fascismo.

En *Abordajes*, como antes en *Encrucijadas*, Méndez Rubio nos ofrece una mirada “teórico-práctica atenta a los procesos comunicativos y culturales, dado que es en estos procesos donde parece estar concentrándose un proceso de configuración del mundo que no había tenido la misma relevancia estratégica en otros contextos o épocas anteriores” (2020a: 12); como en *Comunicación, cultura y crisis social*, atiende a los cambios más relevantes producidos en la cultura contemporánea desde una perspectiva “cultural, técnica y política en sentido amplio” (2020a: 12), como en *¡Suban a bordo!*, maneja la hipótesis de que existe en nuestro presente histórico un fascismo renovado en clave tecno-mercantil y de ámbito global (2020a:11)

El libro se organiza en tres partes: la primera de ellas, la más puramente teórica, trata de la relación entre cultura, poder y crisis social; la segunda se plantea el estudio de la crisis social que estamos viviendo, desde el punto de vista del análisis de la transformaciones actuales del espacio comunicativo y de sus implicaciones políticas; la tercera, aplica los fundamentos teórico-críticos de las dos anteriores sobre discursos visuales, sonoros y de la experiencia de la vida cotidiana. El volumen se cierra con un ensayo, “Variaciones sobre el fin del mundo”, donde el autor reflexiona sobre la amenaza a la libertad y las condiciones bajo las que se dan los diversos regímenes de expresividad discursiva en un mundo en el que los intereses económicos han moldeado toda la actividad humana como intercambio social sujeto a la idea de eficacia para la rentabilidad. Algunos de los textos habían sido publicados previamente en distintas revistas académicas, pero su articulación en este volumen los dota de una mayor profundidad, puesto que se enlazan con los fundamentos teóricos y los intereses críticos que marcan la actual etapa del pensamiento de Antonio Méndez Rubio, ofreciendo así un panorama de las líneas que actualmente arman su discurso crítico.

El pensamiento teórico del autor nunca ha sido una especulación en el vacío, desde *Encrucijadas* (1997) viene defendiendo una teoría implicada, consciente de que

toda teoría, se quiera o no, es una forma de la praxis y que la acción no puede ser ajena a la reflexión, si no quiere acabar siendo una serie de golpes de ciego sin efecto alguno sobre la transformación social. Quizá por ello, el trabajo que abre *Abordajes* se ofrece como una especie de prolegómeno donde se plantean las bases conceptuales a partir de las cuales van a desarrollarse los ensayos que componen el volumen. Titledo “Crisis, cultura y poder”, sostiene de entrada que no puede defenderse una idea de cultura autónoma respecto de su lugar como espacio de intervención política, entrando al trazo de las discusiones contemporáneas que se escoran peligrosamente hacia el desprecio de la producción cultural como una especie de “lujo” decorativo. Este planteamiento que sospecha de todo intelectualismo, nos recuerda Méndez Rubio, hunde sus raíces en el fascismo de los años treinta del pasado siglo y hoy se refracta en la idea de cultura “accesible” (lo que en no pocas ocasiones quiere decir simple y acrítica) como sinónimo de democratización y en las redes sociales entendidas como mecanismos de libre expresión de las diversas sensibilidades sociales. Para evitar la confusión, el autor plantea “el régimen de complementariedad entre disciplinas (opresión institucional *exterior*) y *tecnologías del sí* (producción *interior* de subjetividad)” (2020a: 27), como una dinámica del control social que denomina “nuevo fascismo” o “fascismo de baja intensidad”. La reflexión sobre el estatuto discursivo de las redes sociales, le lleva a concluir que se constituyen como medios de comunicación de la incomunicación: “la subjetividad busca una salida a la asfixia vital a través de un circuito acelerado de sobreexposición que la devuelve sin cesar a la angustia de un aislamiento impotente” (2020a: 29). La forma de cultura que propicia el nuevo anti-intelectualismo y la hiperproducción de testimonios de la subjetividad aislada en un individualismo radical es así interpretable como una negación de su mismo carácter colectivo y, por lo tanto, su lugar político no es otro que aquel en el que emerge la *antipolítica*.

La perspectiva no “culturalista” del autor se abre en el siguiente artículo, “Crisis y crítica (y viceversa)”, que inaugura la Segunda Parte de *Abordajes*, al examen de las

razones políticas de la crisis social contemporánea desde los postulados de la relación entre fascismo, modernidad, industrialización e idea de estado como articulación totalizadora de las diversas dinámicas colectivas de una sociedad. Sigue en sus análisis los planteamientos acerca de la relación entre fascismo, modernidad y sociedad de masas que ya plantearon Adorno y Horkheimer, Zygmunt Bauman y Boaventura de Sousa Santos. Le sirve al autor como punto de partida, el filme *La ladrona de libros* (2013), de Brian Percival, una más entre las producciones de la cultura de masas, incluida en ese subgénero de enorme éxito comercial que identifica el mal con el fascismo, pero lo reduce a un episodio del pasado, la Alemania nazi, que nada tiene que ver con nuestro presente histórico. Méndez Rubio, en cambio, sigue la interpretación de las proyecciones políticas de la dinámica mercantilista de la sociedad de masas que hiciera Pier Paolo Pasolini en sus *Cartas luteranas*: “el consumismo puede crear “relaciones sociales” *inmodificables* ya sea creando, en el peor de los casos, en vez del viejo clerical-fascismo, un nuevo tecno-fascismo (que en cualquier caso solo podría realizarse a costa de llamarse anti-fascismo)”. Se pregunta qué hay detrás de esa idea difundida masivamente por el negocio audiovisual de la “*holocaustomanía*” y solo encuentra dinero, pero sus efectos en el imaginario son algo más que una pingüe operación comercial, conlleva el borrado de pistas que impide tomar conciencia de las estrategias de control social del fascismo dentro de la propia sociedad capitalista postmoderna: “los mensajes más efectivos de la cultura de masas tienden de nuevo a emborronar la conciencia de los factores que socialmente condicionan el funcionamiento de esa cultura (monología, clichés, autoritarismo, espectacularización de lo real, etc.)” (2020a: 35). Especialmente interesante en esta línea de argumentación es el estudio que Méndez Rubio lleva a cabo acerca de lo que denomina “fascismo lingüístico” que, a su juicio es la estrategia de discurso que une el fascismo clásico (político) con el neofascismo capitalista (económico), una nueva totalización de lo real que se manifiesta en las producciones de la cultura de masas y que llega a condicionar hasta el lenguaje cotidiano en

expresiones como “¡hay que saber venderse!”, que se han convertido en el nuevo dogma del éxito en la sociedad contemporánea, cuyo sistema educativo, plantea el autor, se ha rediseñado, en paralelo, como una institución de producción del “(des)conocimiento”. Frente a esta línea de tensión hacia el control y la uniformidad social, levanta Méndez Rubio el poder subversivo de lo “popular” y de “la imaginación utópica y poética”, entendidas como prácticas sociales capaces de romper el discurso monológico y totalizador de una cultura presa de los dictados del fascismo económico.

Sigue a estas reflexiones el que probablemente sea el trabajo que encierra el núcleo duro de los planteamientos teóricos de Méndez Rubio. Bajo el título de “Comunicación y crítica de la cultura”, el autor propone una actualización de los postulados de la Escuela de Birmingham, desdibujados por la moda de los *Cultural Studies* norteamericanos. A partir de aquí, se plantea una teoría crítica de la cultura, ello supone un rechazo a la idea funcionalista de que la cultura no es más que una institución, es decir, una cosificación del espacio de lo simbólico, empleada como instrumento para el control y el orden, una forma de neutralización del conflicto entre clases y grupos sociales, pues no otra cosa es lo que la teoría social de Parsons propone al interpretarla como espacio identitario enfocado a la “integración sistémica” de los individuos en la sociedad. Por el contrario, la teoría crítica de la cultura que propone Méndez Rubio es mucho más abierta, pues se concibe como “*algo que (se) construye (según) la forma de nuestras relaciones*” (2020a: 62), es decir, como una práctica que en sí misma nos muestra el estatuto político que la guía y a cuya reproducción contribuye. Desde este punto de vista establece la distinción de tres modos de producción simbólica: el modelo elitista, el modelo masivo y el modo de la cultura popular, todos ellos “impuros” y cruzados en las dinámicas culturales contemporáneas. Pero lo que le interesa al autor no es la simple distinción de modelos, sino la reivindicación del modo de producción cultural popular con ese modo de vivencia cultural (a la que considera esencialmente como “contracultural” en comparación con los otros dos), puesto que su

rasgo diferenciado es “la activación de la posibilidad de que los receptores puedan también ser emisores (E/R), dado que ese espacio comunicativo prescinde de un centro o una disposición jerárquica que organice la práctica con antelación o desde arriba”, lo que genera la constante creación de un “vínculo inclusivo” entre los sujetos entre sí y entre los sujetos y su espacio de acción (2020a: 84-85). Esta defensa de la cultura popular no supone, como pudiera parecer, una visión idealizada de lo popular, puesto que en nuestro presente histórico “lo popular es inherente a lo masivo, lo masivo lo incorpora (como quisiera incorporar lo mejor de la alta cultura) y aspira a neutralizarlo, haría de ese pulso instrumental su razón de ser, mientras lo popular, por su parte, lo excede” (2020a: 87).

Hacia el estudio de esa compleja relación entre lo popular y lo masivo se dirige el trabajo que cierra esta Segunda Parte de *Abordajes*, “Ideología, control y conflicto: La cultura masiva como trama mono(ideo)lógica”, donde se nos plantea, además, un análisis de la cultura Disney como ejemplo de esa asimilación de lo popular por parte de lo masivo, que nos la devuelve torcida desde una “*ideología de la no-ideología*: la (no) ideología de la competitividad, la (no) ideología del consumo, la (no) ideología de la tecnología y la (no) ideología del imperio.” (2020a: 108). Concluye, con Gramsci, De Certeau y Chartier, que la cultura popular debe entenderse como la producción “no tanto de sujetos/grupos sociales ni de textos/objetos simbólicos como de modos de relación y acción social” (2020a: 118).

La Tercera Parte del volumen se inicia con un estudio, “Aprendiendo a mirar”, sobre el estatuto político de la mirada como dispositivo cognitivo y comunicativo en relación con algunos textos filmicos que Antonio Méndez Rubio enfoca desde su potencial pedagógico, puesto que, siguiendo de nuevo a Gramsci entiende la modernidad como, entre otras cosas, un orden social construido culturalmente como proyección simbólica de la hegemonía. A partir de los planteamientos de Giroux sobre la importancia de la cultura popular (incluyendo en ella la cultura de masas, lo que parece incongruente) para la construcción de una pedagogía

crítica, Méndez Rubio toma la idea de que en las escuelas se ha empleado el recurso al vídeo como una nueva estrategia para la comprensión de los estudiantes para proponer un ejercicio de pedagogía crítica activa fuera de las escuelas. Tras estudiar la relación entre imaginación, imagen e imaginario, el autor analiza la imagen filmica “en relación tanto con la especialidad del mundo social, como, al mismo tiempo, con la topología crítica que organiza los desplazamientos entre lo imaginario y lo simbólico, entre lo inconsciente y lo consciente, entre el deseo y la realidad” (2020a: 136). Estudia fundamentalmente cómo se ha representado la crisis del espacio real en filmes de Renoir, Godard, por una parte, y en películas recientes de éxito como *Garfield* (2004), *The Pacifier* (*Un canguro superduro*, 2005) de la factoría Disney, *Antz* (1998) o *El show de Truman* (1998).

En el siguiente análisis “Políticas del ruido”, Méndez Rubio presenta una teoría de la música desde una perspectiva socio-comunicativa, yendo más allá de los dominios del lenguaje musical hasta plantear la idea del ruido y la música (ruido domesticado) como práctica social cultural. Recupera el autor, la idea de Adorno acerca de que la música popular (habría que hablar más bien de “pop”) cumple, en tanto que ruido de fondo en las sociedades industriales de masas, “una misión sociológica y política de estandarización fetichista tanto del sonido como de la escucha” (2020a: 167). A nuestro juicio, este es el ensayo más novedoso de los que se incluyen en *Abordajes*, pues ofrece, más allá de la estética o la sociología de la música, un estudio de la producción, distribución y consumo de la música desde la perspectiva de la semiótica de la cultura. No queda fuera de este trabajo, la concepción fascista del ruido y se examina con detalle en el último apartado del capítulo, que comienza citando las relaciones contradictorias con el fascismo de las músicas pop que muestra una cierta reivindicación de la iconografía nazi, evidente en algunos trabajos de las bandas británicas Joy Division y Throbbing Gristle, así como en el primer larga duración de la banda norteamericana de punk The Germs. Los ejemplos podrían ser muchos más, pero bastan para demostrar “la persistencia del fascismo en el ambiente social poste-



rior al fascismo histórico de los años treinta y cuarenta” (2020a: 174). Sostiene el autor que la tensión entre este uso, en muchos casos satírico, de la imaginaria fascista y su aparente contradicción con el ruido (lo reivindicó el fascismo italiano, por vía de Luigi Russolo) plantea tensiones en la relación música-ruido que, como prácticas sociales, “contribuyen a configurar una manera extraña, desconcertante, de entender la política, una forma menos convencional, más libre” (2020a: 175). Méndez Rubio continúa extendiendo la interpretación hacia la idea de la existencia de un totalitarismo ambiental de orden económico, al que denomina *fascismo de baja intensidad*, que, entre otros efectos, promueve “la sordera” social, escondiendo así su “ruido” de dominación, ante lo cual, se pregunta el autor si “¿podría tomarse la política de la música como una política en cierto modo antifascista?” (2020a: 176). Se basa para plantear esta pregunta en la afirmación de Oliver Sack de que el bombardeo masivo de músicas de consumo está provocando que la gente “pierda el oído”, de esta manera, las tendencias más radicales de las músicas contemporáneas, especialmente aquellas que emplean el ruido como base de su estructura estética, podrían considerarse como una forma de comunicar y de producir “interferencias” en la sordera de la sociedad anestesiada con las músicas de consumo. Queda abierta la respuesta para futuros trabajos del autor, uno de los más destacados estudiosos en nuestro país de las músicas y las culturas del pop.

En el siguiente trabajo, “Comunicación y soledad”, se ocupa Méndez Rubio de la subjetividad postmoderna desde los planteamientos del último Foucault acerca de la transformación de las sociedades disciplinarias modernas en sociedades del control, de los efectos de las “tecnologías del yo” y de la hipótesis psicopolítica de Byung-Chul Han. Estudia el autor la crisis de la subjetividad en el neoliberalismo global y los mecanismos de programación psicosocial que está llevando a cabo en esta sociedad de multitudes, donde el individualismo radical que se percibe en la superficie de las sociedades debería entenderse como solo un espectro, una ilusión (proyectada, por ejemplo, en las redes sociales), que impide ver la masificación subterránea, uniformizar-

te, de alcance global, del capitalismo contemporáneo. Esto le lleva a plantear que la base del actual régimen económico neoliberal tiene como base la socialización de los intereses dominantes “mediante recursos tecnopsicológicos” (2020a: 190) que están provocando la identificación del malestar social con el malestar emocional, dejando así sin capacidad de respuesta crítica a inmensos sectores de la sociedad occidental, un malestar social encubierto que ha llegado a tal extremo que las condiciones económicas y sociales empiezan a ser ya la causa más importante de los problemas de salud. La soledad como incomunicación comunicada por medio de los dispositivos digitales es algo más que una paradoja, pues se convierte en la lógica cultural del aislamiento compartido, una mirada de ojos comunicando su soledad, pidiendo el reconocimiento de su singularidad en un mundo atomizado hasta límites que no se habían conocido antes. Tales dispositivos tecnopsicológicos son usados por los individuos solos, pero les vienen dados, y no de cualquier manera, sino como medios beneficiosos para calmar la angustia de la soledad, cuando en realidad se trata de la imposición de una comunicación totalitaria establecida desde el panóptico digital. De nuevo, se relaciona el estatuto de la subjetividad contemporánea con la idea de Pasolini de un neofascismo “hedonista, consumista, transnacional y sin rostro” (2020a:196).

Finalmente, en “Variaciones sobre el fin del mundo” se recogen, a modo de epílogo, todos los temas tratados en el libro bajo la idea, situacionista, de una sociedad del espectáculo, donde “el espectáculo no es más que la fachada diplomática de una política de separación, de ensimismamiento compartido, donde se hace posible tanto el sueño neoliberal de una mano invisible que desnivele indefinidamente la distribución de la riqueza como, al mismo tiempo, el sueño neofascista de la totalización de lo social bajo la forma de manadas de seguidores o *followers*” (2020a: 203).

*Abordajes sobre comunicación y cultura*, de Antonio Méndez Rubio, es un libro fundamental para repensar la cultura contemporánea y sus proyecciones políticas desde una teoría crítica. Presenta un fuerte basamento teórico

de perspectiva sociosemiótica y una serie de análisis críticos que van más allá de servir como simple corolario para la demostración lógico-empírica de la teoría, pues la extienden más allá de su objeto de estudio inicial. La unidad de todos trabajos incluidos en el volumen es evidente, dado que se enlazan bajo las mismas líneas teóricas de defensa de la cultura popular como práctica social antijerárquica y hereoglósica y de la imaginación poética como forma de subversión del *muzak* de fondo que la psicopolítica del capitalismo neoliberal ha instaurado como paisaje común para la desintegración de lo colectivo abismado en un aislamiento multiplicable hasta el infinito del individuo.

Por su parte, *(FBI) 2: Fascismo de Baja Intensidad* es la segunda edición revisada, aumentada y “ramificada” de *Fascismo de Baja Intensidad (FBI)*, ensayo publicado en 2015 por la misma editorial La Vorágine y, como ya indicábamos al principio de esta reseña, nace con el fin de acercar los planteamientos explorados en *Abordajes* al público general, que por lo común no accede a las propuestas ensayísticas de corte académico. No se trata de una “vulgarización” del ensayo matriz, *Abordajes*, sino de una exploración, en paralelo a este y desde una escritura más consciente de su papel de intervención social, de los efectos de lo que podría ser una nueva forma de fascismo en la cultura contemporánea. El libro, busca la claridad en la escritura sin sacrificar el rigor de la investigación social y se articula en cuatro partes: “Pensar el fascismo (de) hoy”, “Crisis, cultura, poder”, “Enclave de peligro” e “Interferencias”, compuesta, a su vez, de la entrevista al autor titulada “El fascismo ambiental” y de la ponencia “Lógica del dolor”, presentada en las XVIII Jornadas Libertarias de Valencia en 2016. Todas ellas son textos breves, excepto la tercera, “Enclave de peligro”, que ocupa ochenta y tres páginas y podría considerarse el núcleo teórico del libro, aunque

no rompe la apuesta por la brevedad de *(FBI) 2* a través del empleo de una retórica casi aforística (en muchos momentos sin “casi”) en ciento dieciocho fragmentos, que permiten una lectura lineal o saltada. Esta escritura del fragmento, al modo del Benjamin de *Los pasajes*, permite aislar temas, citas especialmente significativas, hipótesis y análisis concretos de productos de la cultura pop, pero hilvanados por la ya citada teoría, que se desarrollaba también en *Abordajes*, de la pervivencia del fascismo en la sociedad contemporánea. La propuesta es arriesgada, pero, nos tememos, certera, y el autor nos la va desgranando al hilo de su exploración de las máscaras culturales tras las que se esconde la deriva hacia un preocupante autoritarismo no perceptible en superficie, en palabras de su autor: “En una perspectiva general y tentativa, subyace aquí una hipótesis tan central como polémica: la que apuntaría a la existencia de un vínculo pragmático e inercial en el ambiente social actual y un *fascismo de baja intensidad*” (220b: 47).

La valentía de Antonio Méndez Rubio es doble, como dos son los libros que comentamos aquí, por una parte, al recuperar la dimensión de praxis que toda teoría consciente de su papel entre los discursos sociales (e incluso, de manera indirecta y casi inconsciente, aquellas otras que dicen renunciar a la dimensión pragmática); por otra, acercar la teoría crítica al lector común, algo no tan “común” (permítasenos la redundancia) en la investigación teórica dentro del marco de las ciencias sociales. Merece la pena tomar en consideración las hipótesis que plantea, los argumentos con los que las defiende y el alcance social y político que puedan tener. Creemos que se abre con estos libros una discusión, de ella se nutre el avance en el pensamiento social.

**Juan Carlos Fernández Serrato**  
*Universidad de Sevilla*



**Patricia Nieto, *Los escogidos*, Prólogo del Cristian Alarcón. Valencia: La Caja Books, 2020, 152 págs.**

Patricia Nieto contribuye periodística y académicamente con una obra completa que entra de lleno dentro del Periodismo Literario y, de este modo, dentro de la Periodística y de la Literatura. Por la hibridez y mixtura que caracteriza al Periodismo Literario, *Los Escogidos* es importante para ambas disciplinas. Nos encontramos con un trabajo de campo extraordinario, que se muestra con la generosidad que le es propia a los buenos cronistas (como hiciera, por ejemplo, Rodolfo Walsh en 1957 con *Operación Masacre*). Cronistas que no escatiman en

mostrar sus estrategias etnográficas, antropológicas, ni tampoco en evidenciar los recursos que les permiten transformar sus impresiones, observaciones, anotaciones, emociones, entrevistas, informaciones y datos en narración para poder interpretar en rigor la realidad que han documentado.

Las fases de todo el proceso de campo están recogidas en *Los escogidos* y nos sirve de modelo de análisis académico para ver cómo se trabaja en periodismo, cómo investiga un periodista; cómo se sumerge en un territorio; cómo se deja empapar por el mismo; cómo pone en marcha el mecanismo de la empatía para poder llegar al otro y comprenderle; cómo y qué decide convertir en escenas, en diálogos, en personajes de su crónica.

*Los escogidos* se hace transparente, nos muestra los pasos que van de la acción del cronista a la recreación del narrador. Esta es la primera aportación del trabajo de Patricia Nieto: cómo se combina lo etnográfico con lo literario, lo histórico y lo testimonial con el discurso narrativo que produce algo único llamado “crónica”. Crónica, periodismo narrativo o literario, como señale en *Inmersiones. Crónica de viaje y periodismo encubierto* (Universidad de Barcelona, 2017) y reitera y analiza Marcela Aguilar en *La era de la crónica* (Universidad Católica de Chile, 2020), situada dentro del área transdisciplinar de la “no ficción”, como una práctica que trasciende la concepción tradicional de género tanto en periodismo como en literatura.

Otra aportación fundamental de *Los escogidos* está en el valor histórico, de memoria histórica y de contribución política. Toda crónica tiene una doble intención poética (crear un estilo, encontrar una voz narrativa) y política (explicar lo que está oculto, lo marginal, aquello que no interesa al periodismo más convencional). *Los Escogidos* contribuye históricamente porque trata de “hacer memoria”, de contar el dolor de un pueblo como el colombiano, simbolizado a través del río Magdalena, que ha asistido a un desfile de muertos. A un sinfín de asesinatos, que han quedado impunes. Muertes sin nombre, porque son cuerpos de desconocidos, cuerpos torturados, violentados y maltratados que se lanzan al río para que se los lleve y los disuelva. Algu-

nos de esos cuerpos emergen a la superficie de las aguas y entonces son enterrados sin nombre (NN) o con un nombre nuevo (ficticio) en el Pabellón de los Olvidados del cementerio de Puerto Berrío.

Como ha estudiado bien la académica Gabriela Polit Dueñas en *Unwanted witnesses. Journalists & Conflict in Contemporary Latin America* (University of Pittsburgh Press, 2019), Patricia Nieto trabaja con el trauma de la guerra “eterna” en Colombia y se ocupa de registrar cómo sus habitantes, de toda clase social, conviven con el trauma. *Los escogidos* muestra las herramientas de supervivencia que generan las víctimas para tratar de convivir y superar el trauma. En Puerto Berrío, escoger un desaparecido, un NN (Nomen Nescio), darle un nombre, cuidar de su ánimo es una forma de superación del trauma.

Patricia Nieto ha pasado en ese pueblo horas y horas para hablar con los que saben algo del pasado: médicos, forenses, supervivientes... y con los que no saben nada, pero les dan un sentido nuevo a esos cuerpos mutilados, de desconocidos, porque los adoptan y los convierten, en una especie de semidioses personales, como señala Cristian Alarcón en el prólogo. Los devotos se sirven de estas ánimas de desconocidos: les rezan, les cuentan, les piden ayuda y así les dotan de sentido y de una nueva identidad.

*Los Escogidos* lleva adelante una labor antropológica de envergadura porque nos permite también conocer mejor la cultura y la idiosincrasia de un pueblo como el colombiano que Patricia Nieto ha simbolizado de manera metonímica en el cementerio de Puerto Berrío, con un juego de espejos entre los vivos (devotos) y los muertos (asesinados, desaparecidos, las ánimas).

La tercera aportación clave de Patricia Nieto la encontramos en el estilo, en el lenguaje. La cronista ha logrado acercarse y cubrir el dolor, transmitirlo y contarlo. No es nada fácil la tarea de acercarse al otro. Al otro que es víctima, y no apropiarse de su discurso de un modo colonizador e incluso esteta en ocasiones. Patricia Nieto está a años luz de estas miradas impositivas. Consigue dignificar para nuestra sociedad actual un discurso piadoso y compasivo. Piadoso en su sentido esencial, en tanto que comprensivo del dolor del otro, porque ha

sabido escuchar al otro y empatizar con su dificultad y con su drama. Seguramente esta capacidad parte de las preguntas incesantes que apremian a la cronista desde el comienzo y que no nos oculta porque fueron sus motores de arranque, sus motivaciones para llevar adelante la crónica; sus momentos epifánicos o de “asombro personal” como los define la propia investigadora en el volumen coordinado por la académica Graciela Falbo, *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina* (Universidad Nacional de La Plata, Al Margen, 2007: 141-161).

A Patricia Nieto le martillean en la cabeza preguntas como: “¿Quién yace en la primera bóveda de este albergue de los olvidados? ¿De cuál linaje se desgranó sin dejar huella? ¿Cómo se llama el que allí se deshace mientras pasa el tiempo? ¿Qué palabras susurró o —quizá— gritó mientras le quitaban la vida? ¿Quién lo busca? ¿Por dónde vagan los que lo lloran? ¿Cómo llegó a este puerto de cuerpos sin nombre?” Estas son las preguntas que se hace ante la tumba de Milagros, y que le sirven para desentrañar el resto de la crónica. Pero las preguntas se pueden generalizar: ¿qué les pasó a estos sin nombre? ¿Quién les busca? ¿Por qué les mataron? ¿Cómo murieron? ¿Por qué dejamos que suceda este drama en Colombia? ¿Cómo podemos explicarlo y explicárselo al mundo? Esta honestidad y comprensión se trastada en un estilo cuidadoso, sutil, compasivo; de palabras limpias, claras, sin ambigüedades. Palabras que muestran formas de actuación extremadamente respetuosas con el otro. Nada de sensiblerías, nada de imaginaria mágica. Un fuerte estilo poético, un lenguaje cuidado y elegante, pero directo. Esta forma de aproximarse al dolor, de cubrirlo y narrarlo es una aportación significativa y de ayuda para muchos cronistas actuales, no en vano Patricia Nieto es profesora en la Universidad de Antioquia en Medellín y sus clases son una muestra clara de esta metodología inmersiva y de búsqueda de la voz de cada cronista a través de la escucha pausada del relato de las víctimas como cuenta Gabriela Polit en el estudio citado. Nieto es maestra y ejemplo para cronistas posteriores que tratan de reconstruir la memoria de un pueblo y que no saben cómo contar las historias de vida



y violencia que escuchan. Jóvenes cronistas mexicanos como los de la asociación “Periodistas de a Pie”, como las reconocidas Marcela Turati o Daniela Rea en el ámbito del periodismo de investigación principalmente. El periodismo mexicano actual que tiene que contar los estragos de la guerra del y contra el narco sin duda necesita de estas técnicas comprensivas de acercamiento empático hacia *el otro* que sufre y del estilo compasivo de Patricia Nieto.

Esta cronista colombiana conoce y maneja con soltura tanto teorías y procedimientos del ámbito sociológico y antropológico (en concreto todo lo relativo al trabajo etnográfico), como las teorías y conceptos claves de la narratología, de la retórica y pragmática. Encontramos un manejo del proceso de observación que transita, como ha explicado Francisco Ferrandis en *Etnografías contemporáneas. Anclajes, métodos y claves para el futuro* (Universidad Autónoma Metropolitana, 2011), entre la observación pasiva y la observación activa. Patricia Nieto está imbuida por lo que se define como “mirada etnográfica”, que lleva hasta la “mirada de cronista” y que le permite detectar temas e ideas que servirán, mediante la indagación, para armar todo un discurso, encontrar una forma de contar y de narrar; es decir, encontrar historias reveladoras de la condición humana.

No llega a la observación participante completa porque no termina de adoptar a un ánima, como el resto de los devotos que investiga, aunque se fije en Milagros y le sirva de punto de partida. Esa lápida y ese nombre que contienen una historia indescifrable. Nieto muestra en el Pabellón de los Olvidados del cementerio de Puerto Berrío una gran capacidad de observación; así como una curiosidad innata y una persistencia analítica extraordinaria. Sus métodos son la documentación, la observación, el contraste y, sobre todo, la entrevista en profundidad.

Sigue muy de cerca lo que Norman Sims ensalzó como proceso de inmersión del cronista en *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal* (Áncora, 1996). Sims considera fundamental para poder empatizar con el otro y llevar adelante la transformación de fuentes en personajes este trabajo de inmersión, de integración,

más bien de “desintegración” en un territorio, hasta pasar inadvertido para los “nativos” para que actúen y hablen con franqueza y naturalidad. En este sentido conoce y aplica también las “Reglas quebrantables para los periodistas literarios” de Mark Kramer (2001, *El Malpensante*, N.º 32. Bogotá, 77-80). Nieto aplica los cinco sentidos que reivindicaba Kapuscinski (2003, México: Fondo de Cultura Económica. Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Fundación Proa) en su investigación y escritura y más allá, llega hasta los doce sentidos que intervienen en el proceso creativo de un cronista según Raúl Osorio en “Polifonía de saberes. Por una epistemología del reportaje”. *Folios*. N.º 5. Medellín: Facultad de Comunicaciones. Universidad de Antioquia: 61-74. 2000): tacto, vida, movimiento, equilibrio, olfato, paladar, visión, calor, audición, palabra, pensar y el sentido del yo.

Ahora bien, tanto en lo que se refiere al proceso laberíntico de inmersión como al proceso narrativo sin duda Nieto pone de manifiesto el profundo conocimiento que le ha transmitido su maestro, el cronista y académico colombiano Juan José Hoyos. En concreto parece haber volcado en su investigación y escritura las enseñanzas de *Escribiendo historias. El arte y el oficio de narrar en el periodismo*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia (2006). Es sin duda una voz confiable y formada la narradora de *Los escogidos*.

En la cronista existían dos objetivos fundamentales que competen a la idiosincrasia de la crónica. Es decir, un objetivo estético/poético y un objetivo político / ideológico.

Los objetivos planteados: “mostrar” la idiosincrasia de Puerto Berrío, la sinrazón de las muertes que acoge el Pabellón de los Olvidados de su cementerio, denunciar los estragos de la guerra colombiana, dar voz a los que normalmente no la tienen y narrar sus vidas, su dolor y sus pérdidas, mostrar ese crisol y reflejarlo con honestidad, con rigor pero también con belleza. Es decir, con la belleza y el cuidado narrativo y lingüístico que también reclaman esas historias de vida. Nieto encuentra la forma y muestra el fondo de esta historia dura y violenta vivida por *Los escogidos*.

A estas fuentes documentales hay que sumar las de índole artística y literaria que están presentes en toda la crónica. Frases y conceptos de los que se apropia oportunamente y que referencia en notas. Libros fundamentales de la literatura que también nos hablan de cómo afrontar la muerte y el dolor, como la tragedia griega, *Antígona*, o que nos relatan territorios de ensoñación, de convivencia singular entre vivos y muertos, como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo.

Cabe añadir también obras de enorme potencial como el cuento de García Márquez “El ahogado más hermoso del mundo” en lo referente a los muertos que vienen del agua. O *El enterrador*, del singular norteamericano Thomas Lynch, que conjuga en este libro su saber como dueño de una funeraria, que se ocupa de entierros y cremaciones con su oficio de escritor. También en el *Lenguaje de los huesos*, de la antropóloga forense Clea Koff. Hay que añadir los referentes artísticos, fotográficos que conoce Nieto porque también están basados en el Pabellón de los Olvidados como es la obra de Juan Manuel Echavarría “Requiem NN”, que recoge el mosaico y la reiteración de las lápidas de colores del mencionado pabellón y que podrían ser las imágenes de las letras que escribe Nieto.

La ingente información que ha conseguido obtener Patricia Nieto gracias al trabajo de campo de años en Puerto Berrío se presenta ordenada narrativamente. Es decir, Nieto elabora la trama vital de este pueblo colombiano. Como señala Cristian Alarcón reconstruye el relato de los otros sin abandonar el suyo propio. Parte de distintos bloques informativos. Por un lado, cuenta con un contexto histórico, social y político absolutamente necesario para comprender el territorio. Aquí estarían los datos que le aportó su labor de documentación, pero también la que extrajo de entrevistas con fuentes. Como la del médico forense Jorge Iván Pareja; como Braulio Carrasquilla, que se hizo mayor cuando el Ejército de Liberación Nacional (ELN) reclutaba a niños para extender su dominio; como el dueño de la funeraria, Francisco Luis Mesa Buriticá; como los pescadores del río Magdalena, entre otros expertos y testigos. Unas entrevistas que le permiten elaborar ese contexto

y presentarlo narrativamente en el primer bloque de *Los Escogidos* por medio de capítulos brillantes como el de “No hay pepes en el río”, que cuenta cómo los pescadores pierden la inocencia en su trabajo cuando se encuentran por primera vez con un muerto del agua a los que llaman “pepes”. Nieto nos presenta en este primer bloque todo lo contextual para que podamos situarnos. Los bloques segundo y tercero funcionan como un juego de espejos y son a un tiempo ejemplos diferentes de cómo contar la vida, el drama; de cómo retratar a las personas; de cómo reconstruir la memoria y convivir con el olvido. En el bloque dos, Nieto ha transformado en personajes a los devotos del cementerio, a los que eligen las tumbas. Nos cuenta sus rituales, sus vidas complicadas y su relación con las almas que adoptan y cuidan. Aquí aparecen individuos como Javier Gallego, Carmen Piedrahíta, Lucina Andrade o el animero Hugo Hernán Montoya. Cada fuente, un personaje, un nudo, un testimonio, un capítulo. Esta polifonía de testimonios de vivos se entrelaza con las historias de los muertos, de los NN, que son las historias que Nieto logra reconstruir y rescatar del olvido.

En el bloque tres, nos presenta dos historias de vida: la primera, la de Robinson Emilio Castrillón Carrasquilla, gracias a los datos que extrae la forense de sus huesos y, muy especialmente, de la información que Nieto consigue al hablar con su madre Hismenia, en otro de los grandes capítulos de esta crónica. La segunda, la de Nancy Navarro o Gilma Rosa Cossio Higueta, la madre de Nelson. Nieto comenta que se aventuró a “reconstruir su historia”. Son dos historias que tienen principio, nudo y desenlace. Son dos NN que dejan de serlo y pueden recuperar su identidad y mostrar algo de luz, de explicación. Nieto rescata y reconstruye el hilo narrativo de estas vidas.

Hasta aquí la historia de los otros pero el relato de la cronista también nos ayuda a comprender mucho mejor el territorio que investiga y cuenta. Su relato personal nos ayuda a situarnos como lectores ajenos a esa realidad y sin embargo comprometidos con la historia que nos narra. Las dudas, las preguntas y las preocupaciones de Nieto atraviesan la crónica, pero no

se esparcen, sino que tienen su momento concreto y su espacio. El relato de la dificultad de enfrentarse a estas historias de muerte y tratar de encontrar la vida, de no saber qué les pasó a estos NN. Quienes eran, cómo sufrieron y por qué, atormenta a la cronista. Son preguntas que sabe que no van a tener respuesta. Por eso trata de buscar otras respuestas, otros caminos narrativos que palien ese dolor.

Nieto aparece en el primero de los capítulos para contarnos dónde está la herida que quiere contar, y cómo la ha encontrado en la lápida de un desconocido llamado Milagros; vuelve a aparecer en el primer capítulo del bloque tres, de nuevo para plantear todas las dudas y cuestiones que la atraviesan; y por último, como una más, pero diferenciada del resto de voces que habitan Puerto Berrío, sale en la procesión de las ánimas de la madrugada del 1 de noviembre. Narración y descripción, escenas y diálogos, junto a una polifonía de voces construyen *Los escogidos* que nos “muestra” Patricia Nieto.

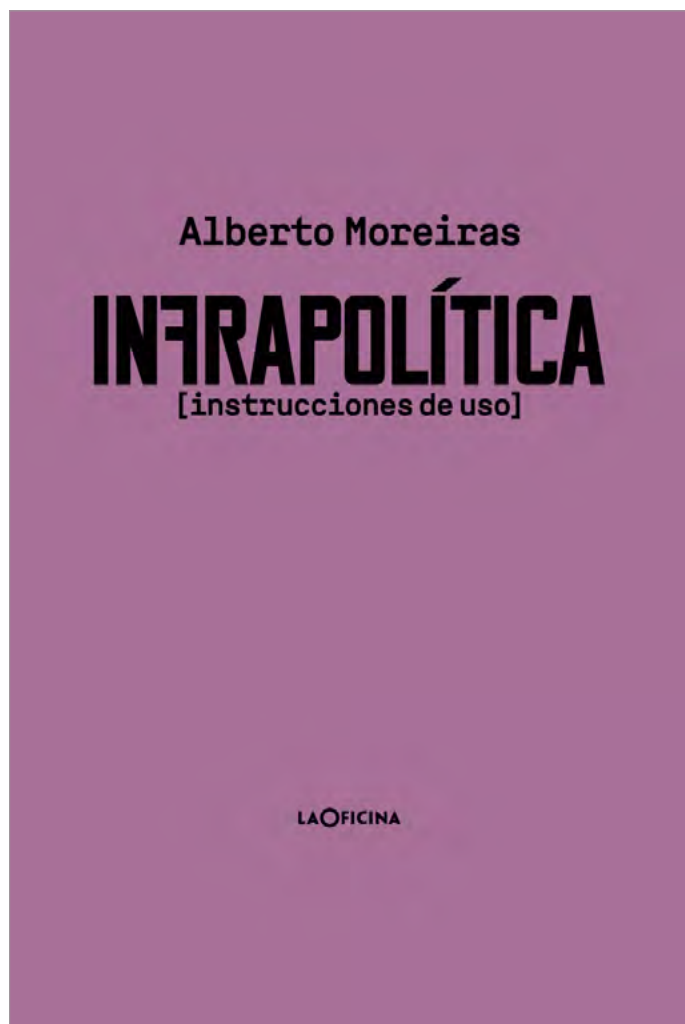
La cronista ha manejado un amplio y solvente número de fuentes teóricas, documentales y también fuentes vivas: todas aquellas personas que le aportaron o bien información importante sobre el proceso que supone la aparición de un muerto de los que emergen del río Magdalena (el forense, el enterrador, el animero...), o bien testimonios sobre sus experiencias de vida y de muerte (como muchos de los pobladores de Puerto Berrío y muy especialmente las personas que adoptan las ánimas en el Pabellón de los Olvidados). *Los Escogidos* recoge toda esta información, la organiza en bloques, le da un orden narrativo, la presenta en capítulos que son atravesados por la figura de la narradora que construye, desde su subjetividad, el fragmento de realidad, el *frame* que ha podido investigar a fondo. La aportación de Patricia Nieto es en sí misma la obra de *Los escogidos*.

*Los Escogidos* se incardina en el Periodismo Literario como una obra de envergadura que se sitúa en un trato de iguales, con otras contribuciones importantes de grandes cronistas latinoamericanos como Elena Po-

niatowska, Alberto Salcedo Ramos, Leila Guerriero o Cristian Alarcón, entre otros muchos. Además, es significativa su aportación al mundo de las Humanidades y de las Ciencias Sociales, en tanto que investigación periodística solvente (antropológica, sociológica, histórica y política) y excelente creación narrativa facticia, siguiendo en términos a Albert Chillón en *La palabra facticia* (Universidad Autónoma de Barcelona, 2014).

Por otro lado, desde un punto de vista docente, las fuentes vivas y documentales empleadas, su manejo y la construcción narrativa que se presenta resulta extremadamente pedagógica y útil por varios motivos: 1) se puede observar el trabajo de campo y diferenciar con claridad de lo que es el proceso de escritura; 2) se puede trabajar sobre el abordaje de las fuentes; sobre cómo llevar adelante las entrevistas en profundidad; sobre cómo cubrir el dolor; sobre cómo se produce el proceso de inmersión; y cómo se “educa” la observación para poder encontrar las historias de vida que hay que contar. 3) se puede trabajar desde *Los Escogidos* en el proceso de escritura: la figura del narrador, dónde se sitúa, el punto de vista, cómo mostrar, que no informar, escenas y cómo transformar las declaraciones en diálogos. Cómo descartar información; cómo crear un clímax narrativo; como construir acciones y mostrar el paso del tiempo. Las enumeraciones consecutivas de Patricia Nieto son especialmente productivas en este sentido de mostrar todo un panorama de opciones, pero también crear un ritmo que hace avanzar la narración, cómo encontrar las palabras, las metáforas, las metonimias que nos ayuden, con solo una parte, a comprender un todo. 4) se puede hacer hincapié en la honestidad, tanto para con los otros que son recogidos y trazados en una crónica, como para con los lectores, con los que se tiene un pacto de lectura que no debe ser transgredido si se está hablando de periodismo. *Los Escogidos* es un buen ejemplo de honestidad en ambos planos.

**María Angulo Egea**  
Universidad de Zaragoza



**Alberto Moreiras, *Infrapolítica. Instrucciones de uso*. Madrid: Oficina de Arte y Ediciones, 2020, 248 págs.**

Una de las últimas publicaciones de Alberto Moreiras, catedrático de Estudios Hispánicos en la Universidad de Texas A&M, es *Infrapolítica. Instrucciones de uso*. Publicado en el contexto de la pandemia mundial de la COVID-19 que ha sacado a relucir los problemas estructurales de nuestro sistema político, Moreiras nos ha regalado un texto que aspira a plantear cuestionamientos y alternativas a nuestro actual sistema democrático. Su objeto es la infrapolítica, un mecanismo que en su suceder «nos llama y llama a una transformación de la

mirada, a algún tipo de paso hacia otro modo de política, extraño e intemizable, que es también, debe ser, un de otro modo que la política» (p.81).

A lo largo del libro, Moreiras diseña el proyecto de la infrapolítica mediante los planteamientos filosóficos de Martin Heidegger, María Zambrano, Felipe Martínez Marzoa, Jacques Derrida, Simone Weil, Jacques Lacan, Óscar del Barco, Roberto Esposito y Emmanuel Lévinas, entre otros. En particular, se otorga especial relevancia a la obra derridiana en el marco del denominado «segundo giro de la deconstrucción», que supone un cambio de foco del texto a la existencia como principal objeto de la deconstrucción y que fundamenta el pensamiento infrapolítico.

Los primeros cuatro capítulos están encaminados a desarrollar una definición, *per se* inestable, de la infrapolítica. Primeramente, el autor explica uno de los preceptos más importantes de la propuesta infrapolítica, la des-identificación entre pensar y ser, que rompe con la conceptualización de la subjetividad trascendental en la que se basa la modernidad política y traza la ruta hacia nuevas formas de entender la subjetividad y la política. A su vez, este precepto exige tomar distancia de las dos formas dominantes de militancia onto-teológicas, el subjetivismo progresista y el subjetivismo reaccionario, una distancia que es calificada de infrapolítica puesto que permite pensar lo político en tanto «límite absoluto del lugar en el que la política se narrativiza» (p.68). Y es que si hay algo que pueda caracterizar a la infrapolítica es precisamente el ser un campo de reflexión para explorar las condiciones de existencia de la política tal y como convencionalmente se presenta en aras de constituir la praxis política de la democratización posthegemónica. En este sentido, el autor llama la atención sobre la necesidad de analizar el origen y la naturaleza del poder con la finalidad de evitar los errores de algunos pensadores de la izquierda contemporánea, teóricos postcoloniales y decoloniales que, en su intento de trascender las estructuras de la modernidad, acaban por reproducir las dicotomías de las que se nutre.

Los siguientes cuatro capítulos siguen este intento de definición, necesariamente abierta, de la infrapolí-



tica, puesta en relación con otras alternativas conceptuales a nuestra forma de entender la política. Moreiras afirma que la infrapolítica es «la diferencia absoluta entre vida y política» (p.105), de tal manera que otorga especial relevancia al plano de la existencia que ningún discurso podría atrapar pero que necesariamente debe ir acompañado de una reflexión crítica. Este tipo de infrapolítica reflexiva reconoce que el existente está atrapado en sus mismas condiciones de existencia, que la relación entre la experiencia y el pensamiento tiene un carácter imperativo. Sin embargo, para el pensador dicho reconocimiento debe evitar la revalorización de la vida que utiliza la biopolítica afirmativa de Roberto Esposito, en tanto en cuanto ello supondría volver a caer en las dicotomías de la teología política de la era de la secularización y del discurso capitalista. Con el propósito de articular una nueva politicidad que esquive el aparato absolutizador de la modernidad política, el teórico nos incita a leer, en clave infrapolítica, la política de la separación que la deconstrucción derridiana pone en marcha, esto es, politizar infrapolíticamente los escritos de Jacques Derrida.

Solamente de esta manera podemos aspirar a cambiar la concepción de la política y la concepción de la práctica ética vinculada a esta primera. Hacia el final del libro, Moreiras examina la relación entre ambos conceptos en los términos de Jean-François Lyotard, quien a su vez está influido por los escritos de Emmanuel Lévinas, y que entiende que la cuestión ética y política se nutre de la obligación impuesta por una exterioridad desconocida que rapta al tú. Para el autor, dado que la infrapolítica se sitúa fuera del universo de la norma y del deber, debe interponerse en las cuestiones éticas y políticas como instancia discursiva previa que reconozca in-

frapolíticamente un emisor sin referentes que convierta toda posibilidad de dominación del conocimiento o de subjetividad trascendental en práctica de existencia.

Nos podríamos preguntar qué es lo que queda de la práctica ética en la sociedad contemporánea. Alberto Moreiras finaliza el libro analizando el estado de vigilancia en el que actualmente vivimos, cuyo *modus operandi* es la extracción de la información. La extracción está vinculada, por un lado, con la producción de contenido para las redes sociales, en las que cada uno de nosotros actuamos como un informante y esperamos cierto reconocimiento por ello; y, por otro lado, con las formas de proceder de los Estados institucionales con sus informantes, los delincuentes de los cuales se necesita extraer algún tipo de información. Al margen de esta sociedad expositiva que induce a los individuos a desear su propia autoexposición, Moreiras nos recuerda la posibilidad de una vida infrapolítica, la vida fuera de la política, «el lugar opaco del silencio y el secreto» (p. 224). Se trataría entonces de reivindicar el derecho al secreto, el derecho a regular la vida humana pública, el derecho a recuperar los derechos que nos han sido arrebatados por la acción del Estado. Se trataría, en definitiva, de la búsqueda de una existencia en el umbral de la política que contribuya a la finalización del estado de extracción. Es ahora nuestra tarea encontrar la forma de lograr esta existencia infrapolítica, en un contexto en el que la exposición a las redes sociales no ha dejado de aumentar, como consecuencia de las restricciones impuestas en la gestión de la pandemia mundial, cuya fecha de finalización todavía es desconocida.

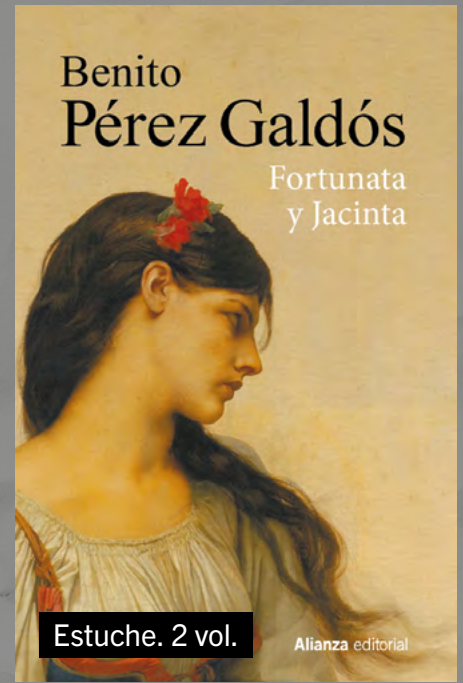
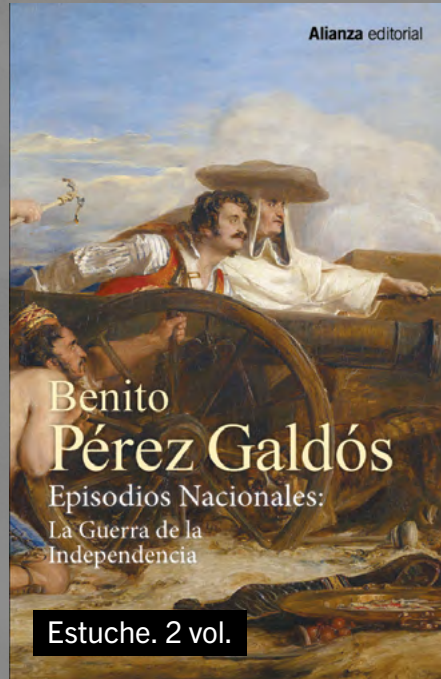
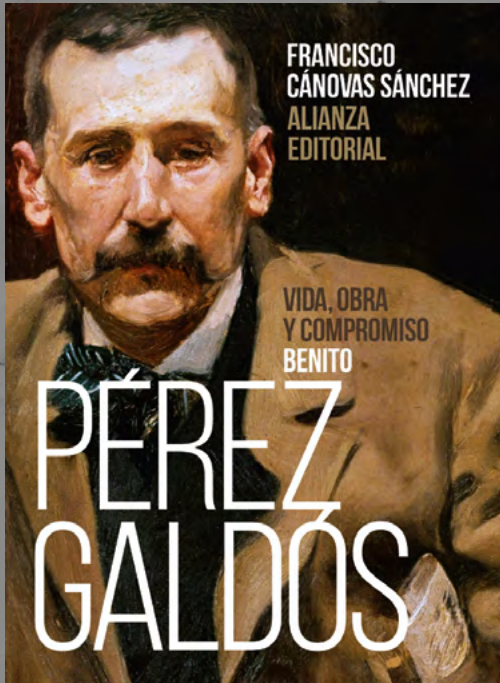
**María Aparisi Galán**  
*Universitat de València*



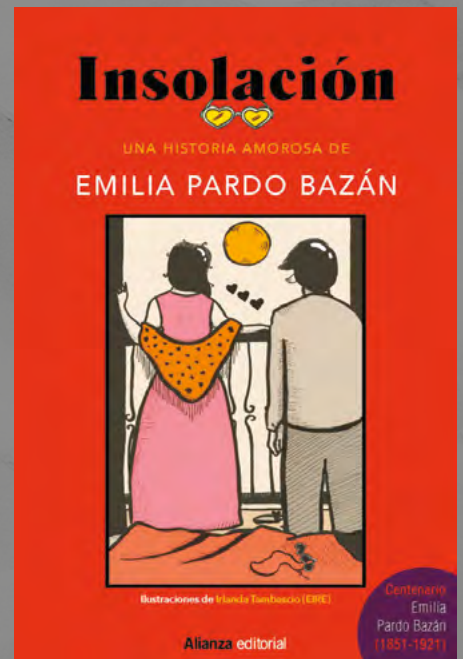
## Amin Maalouf

«Necesitaba buscar en la ficción la esperanza que ya no puedo encontrar en la Historia real. Así han nacido en mi espíritu estos “inesperados hermanos”»

# Centenario de la muerte Benito Pérez Galdós (1843-1920)



Alianza editorial



# Centenario del nacimiento Emilia Pardo Bazán (1851-1921)



**WHO'S WHO**







**Juan Carlos Colomer Rubio**

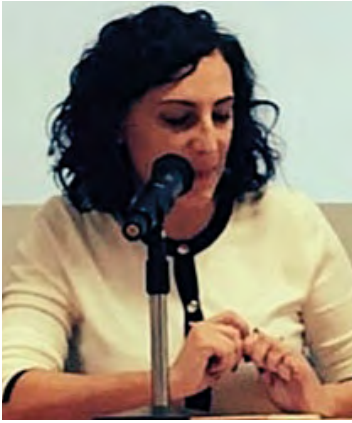
*e-mail:* [juan.colomer@uv.es](mailto:juan.colomer@uv.es)

**Juan Carlos Colomer Rubio.** Doctor en Historia contemporánea por la Universitat de València, es Profesor contratado doctor en el Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales de la Facultat de Magisteri. Especializado en didáctica de la historia con medios tecnológicos y audiovisuales, ha sido profesor visitante en las universidades de Harvard (EEUU), Oslomet (Noruega) y Alagoas (Brasil).

**Juan Carlos Colomer Rubio.** Docteur en Histoire contemporaine par l'Universitat de València, il est actuellement chargé de cours au Département de Didactique des sciences expérimentales et sociales de la Faculté de formation des enseignants de la même université. Spécialisé dans l'enseignement de l'histoire avec des ressources technologiques et audiovisuelles, il a été conférencier invité aux universités de Harvard (USA), Oslomet (Norvège) et Alagoas (Brésil).

**Juan Carlos Colomer Rubio.** PhD in Contemporary History from the Universitat de València, he is currently a lecturer in the Department of Education-Experimental and Social Sciences at the Teachers' College of the same university. He is a specialist in teaching history with technological and audiovisual resources and has been visiting lecturer at the universities of Harvard (USA), Oslomet (Norway) and Alagoas (Brazil).

**Juan Carlos Colomer Rubio.** Ha un dottorato dell'Universitat de València in Storia contemporanea ed è attualmente docente presso il Dipartimento di Scienze dell'Educazione, Scienze Sperimentali e Sociali presso la Facoltà di Magistero della stessa università. Specializzato in storia dell'educazione con risorse tecnologiche e audiovisive, è stato docente in visita presso le università di Harvard (USA), Oslomet (Norvegia) e Alagoas (Brasile).



### Serena Delle Donne Napoli

*email:* serenadd@hotmail.it

**Serena Delle Donne Napoli** es Doctora en Comunicación por la Universitat de València. Ha cursado el máster en Estudios de Género en la misma universidad y es licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Università degli Studi di Bari (Italia). El interés por el campo del estudio semiótico de los textos y por los estudios feministas se articula en su tesis doctoral, que se basa en el análisis de los documentales militantes italianos en la era de Internet y se centra en la problemática que acompaña el concepto de representación, construcción y deconstrucción de las realidades y de las memorias colectivas a través del texto fílmico.

**Serena Delle Donne Napoli** est Docteur en Communication par l'Universitat de València. Elle est titulaire d'une maîtrise en études du genre de la même université et d'un diplôme en sciences de la communication de l'Università degli Studi di Bari (Italie). L'intérêt porté au domaine de l'étude sémiotique des textes et des études féministes est articulé dans sa thèse de doctorat, qui repose sur l'analyse des documentaires militants italiens à l'ère de l'Internet et se concentre sur les problèmes qui accompagnent le concept de représentation, construction et déconstruction de réalités et mémoires collectives à travers le texte fílmique.

**Serena Delle Donne Napoli** holds a PhD in Communication from the Universitat de València. She holds a Master's Degree in Gender Studies from the same university and a degree in Communication Sciences from the Università degli Studi di Bari (Italy). Her interest in the semiotic study of texts and feminist studies is articulated in her doctoral thesis, in which she deals with the question of representation, the construction/deconstruction of reality and collective memories through filmic texts, especially the Italian militant documentaries produced in the aftermath of the G8 summit in Genova (Italy).

**Serena Delle Donne Napoli** è Dottoressa di ricerca presso l'Universitat de València. Ha conseguito un Master in Studi di Genere presso la stessa università e una laurea in Scienze della Comunicazione presso l'Università degli Studi di Bari (Italia). L'interesse per lo studio semiótico dei testi e la teoria femminista si articola nella sua tesi di dottorato, che si basa sull'analisi dei documentari militanti italiani nell'era di Internet e si concentra sui problemi che accompagnano il concetto di rappresentazione, costruzione e decostruzione di realtà e memorie collettive attraverso il testo fílmico.



**Fabio Fianza**

*e-mail:* fabiofianza@hotmail.com

**Fabio Fianza** es Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires). Integrante del *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CiYNE, IHAAL, FFyL, UBA). Ha publicado artículos en diversos libros y revistas. Actualmente es becario doctoral de la Universidad de Buenos Aires.

**Fabio Fianza** a un baccalauréat et un diplôme de professeur de l'Universidad de Buenos Aires. Il est membre du *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CiYNE, IHAAL, FFyL, UBA). Il a publié des articles dans divers livres et magazines. Il est actuellement doctorant de l'Universidad de Buenos Aires.

**Fabio Fianza** holds a BA and a Teaching Degree in Performing Arts from the Universidad de Buenos Aires. He is a member of the *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CiYNE, IHAAL, FFyL, UBA). He has published several articles in books and academic journals and is currently a doctoral candidate at the Universidad de Buenos Aires.

**Fabio Fianza** è laureato in Arte e diplomato in Insegnamento delle Arti presso la Universidad de Buenos Aires. È membro del *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CiYNE, IHAAL, FFyL, UBA). Ha pubblicato articoli in vari libri e riviste. Attualmente è dottorando e borsista presso la Universidad de Buenos Aires.





### Angélica García-Manso

*email:* angelicamanso@hotmail.es

**Angélica García-Manso** es profesora universitaria y de Secundaria y Bachillerato. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura con una tesis sobre la interrelación entre las artes (fundamentalmente, literatura e imagen, sea iconográfica, mitológica o propiamente figurativa en la pintura y el cine). También ha trabajado sobre patrimonio cinematográfico rural y sobre didáctica de la Literatura Infantil y Juvenil. Pertenece al Grupo de Investigación MUSAEXI de la Universidad de Extremadura.

**Angélica García-Manso** est enseignante d'université et de lycée. Doctorat en histoire de l'art par l'Universidad de Extremadura avec une thèse sur les relations entre les arts (principalement la littérature et l'image, qu'elle soit iconographique, mythologique ou figurative en peinture et en cinéma). Elle a également travaillé sur le patrimoine cinématographique rural et sur la didactique de la littérature pour enfants et adolescents. Il appartient au groupe de recherche MUSAEXI de l'Universidad de Extremadura.

**Angélica García-Manso** is a university and high school teacher. PhD in Art History from the Universidad de Extremadura with a thesis on the interrelationship between the arts (mainly literature and the image, either iconographic, mythological or figurative in painting and film). She has also worked on rural film heritage and on didactics of children's and young people's literature. She is a member of the Research Group MUSAEXI of the Universidad de Extremadura.

**Angélica García-Manso** è docente universitaria e di scuola media superiore. Ha un dottorato in Storia dell'Arte dell'Universidad de Extremadura con una tesi sulle interconnessioni tra le arti (principalmente letteratura e immagine, tanto iconografica quanto mitologica o figurativa in pittura e nel cinema). Ha lavorato anche su temi relativi al patrimonio cinematografico rurale e alla didattica della letteratura per bambini e giovani. È membro del gruppo di ricerca MUSAEXI della Universidad de Extremadura.



**Cecilia Nuria Gil Mariño**

*e-mail:* [cecigilmariño@gmail.com](mailto:cecigilmariño@gmail.com)

**Cecilia Nuria Gil Mariño** es Doctora en Historia y Magíster en Estudios de Teatro y Cine Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en Argentina. Actualmente es becaria posdoctoral de la Alexander von Humboldt Foundation en el Instituto Luso Brasileiro (P BIO) de la Köln Universität. Es coordinadora de la Comisión de Estudios Brasileños en AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual). Es autora de los libros *El mercado del deseo. Tango, Cine y Cultura de masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) y *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Universidad Nacional de Quilmes, 2019).

**Cecilia Nuria Gil Mariño** est Docteur en Histoire et Master en études du théâtre et du cinéma argentin et latino-américain de l'Universidad de Buenos Aires. Elle est chercheuse assistant au Conseil National de la Recherche Scientifique et Technique (CONICET) en Argentine et actuellement stagiaire postdoctorale à la Alexander von Humboldt Foundation à l'Institut Luso Brasileiro (P BIO) de la Köln Universität. Coordinatrice de la Commission d'études brésiliennes en AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), elle est l'auteur des livres *El mercado del deseo. Tango, Cine y Cultura de masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) et *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Universidad Nacional de Quilmes, 2019).

**Cecilia Nuria Gil Mariño** holds a PhD in History and a Master's Degree in Argentine and Latin American Theatre and Film Studies from the Universidad de Buenos Aires. She is an Assistant Researcher at the National Council for Scientific and Technical Research (CONICET), Argentina. She is currently a postdoctoral fellow of the Alexander von Humboldt Foundation at the Instituto Luso Brasileiro (PBI) of the Köln Universität. Coordinator of the Brazilian Audiovisual Studies Commission of AsAECA (Argentinean Association of Film and Audiovisual Studies), she has authored, among other publications, *El mercado del deseo. Tango, Cine y Cultura de masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) and *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Universidad Nacional de Quilmes, 2019).

**Cecilia Nuria Gil Mariño** è Dottoranda di ricerca in Storia e Master in Studi di teatro e cinema argentino e latinoamericano dell'Universidad de Buenos Aires. È ricercatrice presso il Consiglio Nazionale per la Ricerca Scientifica e Tecnica (CONICET) in Argentina. Attualmente è borsista di postdottorato presso l'Institut Luso Brasileiro (P BIO) dell'Alexander von Humboldt Foundation della Köln Universität. Coordinatrice della Commissione di Studi Brasiliani in AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual) ha pubblicato i libri *El mercado del deseo. Tango, Cine y Cultura de masas en la Argentina de los '30* (Teseo, 2015) e *Negocios de cine. Circuitos del entretenimiento, diplomacia cultural y Nación en los inicios del sonoro en Argentina y Brasil* (Universidad Nacional de Quilmes, 2019).



### Alejandro Kelly Hopfenblatt

*email:* alejandro.kelly.h@gmail.com

**Alejandro Kelly Hopfenblatt** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor ayudante en la carrera de Artes de esa Universidad y desarrolla su investigación en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Miembro del Grupo Responsable del proyecto *Historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)* en este Instituto, ha recibido becas doctorales y posdoctorales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y ha realizado estancias de investigación en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla y en la School of Cinematic Arts de la University of Southern California. Es autor del libro *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Ciccus, 2019).

**Alejandro Kelly Hopfenblatt** est Docteur en Histoire et Théorie des Arts de l'Universidad de Buenos Aires et Professeur assistant à la même université où il développe ses recherches à l'Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Membre du Groupe Responsable du projet *Histoire du public cinématographique à Buenos Aires (1933-1955)* dans cet Institut, il a reçu des bourses de doctorat et postdoctorales de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) et a effectué des séjours de recherche à l'Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, à la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla et à la School of Cinematic Arts de la University of Southern California Il est l'auteur du livre *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Ciccus, 2019).

**Alejandro Kelly Hopfenblatt** holds a PhD in Art History and Theory from the Universidad de Buenos Aires. He is an assistant professor of Arts (UBA) and a researcher at the Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Member of the Research Group on *History of moviegoing in Buenos Aires (1933-1955)*, he has received doctoral and postdoctoral scholarships from the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) and has been a visiting scholar at the Instituto de Investigaciones Históricas of the Universidad Nacional Autónoma de México, the Facultad de Comunicación of the Universidad de Sevilla, and the School of Cinematic Arts of the University of Southern California. He is the author of the book *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Ciccus, 2019).

**Alejandro Kelly Hopfenblatt** è Dottore in Storia e Teoria delle arti dell'Universidad de Buenos Aires, docente nel Dipartimento di Artes (UBA) e ricercatore presso l'Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Membro del gruppo di ricerca su *Storia del pubblico cinematografico a Buenos Aires (1933-1955)*, ha ricevuto borse di dottorato e post-dottorato dal Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) e ha realizzato soggiorni di ricerca presso l'Instituto de Investigaciones Históricas della Universidad Nacional Autónoma de México, la Facultad de Comunicación della Universidad de Sevilla e la School of Cinematic Arts della University of Southern California. È autore del libro *Modernidad y teléfonos blancos. La comedia burguesa en el cine argentino de los años '40* (Ciccus, 2019).

**Pablo Lanza**

*e-mail:* pablolanza84@gmail.com

**Pablo Lanza** es profesor de Historia del Cine Universal en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA), es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIYNE) y miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental*. Su investigación actual se centra en los cruces entre el documental, el policial y el periodismo de investigación. 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).

**Pablo Lanza** enseigne Histoire du cinéma universel à la Faculté des Lettres de l'Universidad de Buenos Aires. Il est docteur en Histoire et théorie des arts (UBA) et membre du Centre de Recherche et des Nouvelles Etudes sur le Cinéma (CIYNE) et du comité de rédaction du magazine numérique *Cine Documental*. Ses recherches actuelles portent sur les intersections entre le documentaire, le genre policier et le journalisme d'investigation. Il a publié des articles dans des magazines nationaux et internationaux sur l'histoire du cinéma et est co-auteur des livres *Cine y Revolución en América Latina* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II* (2010) et *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010).

**Pablo Lanza** teaches History of World Cinema at the Faculty of Humanities, Universidad de Buenos Aires. He holds a PhD in History and Theory of the Arts (UBA), is a member of the Center for Research and New Studies on Cinema (CIYNE) and of the editorial committee of the digital magazine *Cine Documental*. His current research focuses on the intersections between documentary film, the detective genre, and investigative journalism. He has published articles in national and international magazines on the history of cinema and is co-author of the books *Cine y Revolución en América Latina* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II* (2010) and *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010).

**Pablo Lanza** insegna Storia del cinema universale presso la Facoltà di Lettere dell'Universidad de Buenos Aires. È Dottore in Storia e teoria delle arti (UBA) e membro del Center for Research and New Studies on Cinema (CIYNE) e del comitato editoriale della rivista digitale *Cine Documental*. La sua ricerca attuale si concentra sulle intersezioni tra il documentario, il genere poliziesco e il giornalismo investigativo. Ha pubblicato articoli in riviste nazionali e internazionali di storia del cinema ed è coautore dei libri *Cine y Revolución en América Latina* (2014), *Una historia del cine político y social en Argentina Vol. II* (2010) e *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo* (2010).





### Carlos López-Olano

*email:* clolano@uv.es

**Carlos López-Olano.** Doctor en Comunicación. Ha trabajado como periodista en diferentes medios como A3, RTVV o À Punt, y ahora es profesor de Comunicación en la Universitat de València. También investigador y profesor visitante en la Hebrew University de Jerusalem (Israel), la de Roehampton en Londres o Glasgow. Ha escrito diversos libros y artículos de revista sobre cine, televisión pública y memoria histórica.

**Carlos López-Olano.** Docteur en Communication, il a travaillé comme journaliste dans différents médias tels que A3, RTVV ou À Punt, et, à présent, est Professeur Associé de communication à l'Universitat de València. Il est également chercheur et professeur invité à l'Université hébraïque de Jérusalem (Israël), Roehampton à Londres ou Glasgow. Il a écrit plusieurs livres et articles sur le cinéma, la télévision publique et la mémoire historique.

**Carlos López-Olano.** PhD in Communication. He has worked as a journalist in different media such as A3, RTVV or À Punt, and is now Associate Professor of Communication at the Universitat de València. Also a researcher and Visiting Professor at the Hebrew University of Jerusalem (Israel), at the University of Roehampton in London and at the University of Glasgow. He has written several books and articles about cinema, public television and historical memory.

**Carlos López-Olano.** Dottore di ricerca in Comunicazione. Ha lavorato come giornalista in diversi media come A3, RTVV o À Punt, nell'attualità è professore di comunicazione presso la Universitat de València. È stato ricercatore e professore in visita presso l'Università Ebraica di Gerusalemme (Israele), e le Università di Roehampton a Londra e Glasgow. Ha pubblicato diversi libri e articoli su cinema, televisione pubblica e memoria storica.

**Diego Maté**

*e-mail:* diegomateyo@gmail.com

**Diego Maté** es licenciado en Crítica de Artes, maestrando en Crítica y Difusión de las Artes y doctorando en Artes por la Universidad Nacional de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Su tesis doctoral aborda los cruces e intercambios entre el videojuego y el campo de las artes. Es profesor de las materias “Semiótica y Teorías de la Comunicación” y “Semiótica General”. Dirige el grupo de investigación “Videjuego, Juego y Game Studies” (IIEAC). Es crítico de cine, colabora en publicaciones como *Revista Cultural Ñ*, *A Sala Llena*, *Perro Blanco* y dirige el sitio *Cinemarama*.

**Diego Maté** est titulaire d'un diplôme de critique d'art, d'une maîtrise en critique et diffusion de l'art et prépare son doctorat en Art par l'Universidad Nacional de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Sa thèse porte sur les croisements et les échanges entre le jeu vidéo et le domaine des arts. Il enseigne «Sémiotique et théories de la communication» et «Sémiotique générale» et dirige le groupe de recherche «Videjuego, Juego y Game Studies» (IIEAC). Critique de cinéma, il collabore à des publications telles que «*Revista Cultural Ñ*», «*A Sala Llena*» et «*Perro Blanco*» et dirige le site web *Cinemarama*.

**Diego Maté** has a degree in Art Criticism, a Master's Degree in Art Criticism and Dissemination of the Arts, and is a PhD candidate in Art at the Universidad Nacional de las Artes (Universidad de Buenos Aires). His doctoral thesis deals with the crossovers and exchanges between videogame and the field of the arts. He teaches the courses “Semiotics and Theories of Communication” and “General Semiotics”, and is the lead investigator of the research group “Videogame, Game and Game Studies” (IIEAC). He works as a film critic, collaborates in publications such as *Revista Cultural Ñ*, *A Sala Llena*, *Perro Blanco* and runs the film critic site *Cinemarama*.

**Diego Maté** è laureato in Critica d'Arte, ha un Master in Critica e divulgazione d'arte ed è dottorando in Arte presso l'Universidad Nacional de las Artes (Universidad de Buenos Aires). La sua tesi tratta i crossover e le inter-relazioni tra il videogioco e il campo delle arti. Insegna “Semiótica e teorie della comunicazione” e “Semiótica generale”. Dirige il gruppo di ricerca “Videjuego, Juego y Game Studies” (IIEAC). È critico cinematografico, collabora con le pubblicazioni *Revista Cultural Ñ*, *A Sala Llena* e *Perro Blanco* e dirige il sito web *Cinemarama*.



### Jorge Sala

email: jorgesala84@gmail.com

**Jorge Sala** es Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Jefe de trabajos prácticos (Regular) de las materias *Historia del cine universal* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y *Estudios Curatoriales* (Universidad Nacional de las Artes, UBA). Es investigador Asistente del CONICET (Argentina) donde desarrolla una pesquisa sobre los intercambios cinematográficos y teatrales durante la transición democrática argentina. Sus indagaciones giran en torno a problemas de intermedialidad y las relaciones interartísticas en Argentina y América Latina. Es autor del libro *Escenas de ruptura: Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, Universidad Nacional de Quilmes) y co-autor de los dos volúmenes de *Una historia del cine político y social en argentina* (2009 y 2011, Nueva Librería) y de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017, Imago Mundi).

**Jorge Sala** est Docteur en Histoire et Théorie des Arts de l'Universidad de Buenos Aires. Il enseigne *Histoire du cinéma universel* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) y *Curatorial Studies* (Universidad Nacional de las Artes, UBA). Il est chercheur assistant au Conseil National de la Recherche Scientifique et Technique CONICET (Argentina) où il développe une recherche sur les échanges cinématographiques et théâtraux pendant la transition démocratique argentine. Ses enquêtes tournent autour des problèmes d'intermedialité et des relations interartistiques en Argentine et en Amérique latine. Il est l'auteur du livre *Escenas de ruptura: Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, Universidad Nacional de Quilmes) et co-auteur des livres *Una historia del cine político y social en argentina* (2009 y 2011, Nueva Librería) et de *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017, Imago Mundi).

**Jorge Sala** holds a PhD in Art History and Theory from the Universidad de Buenos Aires. He is a senior professor of Global Film History at the Facultad de Filosofía y Letras (UBA) and of Curatorial Studies at the Universidad de las Artes (UBA). He is an Assistant Researcher at CONICET (Argentina) with a project focused on the connections between film and theatre during Argentina's transition to democracy. His research interests are centered on intermediality and interartistic relation in Argentina and Latin America. He is the author of *Escenas de ruptura: Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, Universidad Nacional de Quilmes) and co-author of *Una historia del cine político y social en argentina* (2009 y 2011, Nueva Librería) and *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017, Imago Mundi).

**Jorge Sala** ha un dottorato in Storia e Teoria delle arti dell'Universidad de Buenos Aires dove insegna Storia del cinema universale (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e Studi curatoriali (Universidad de las Artes, UBA). È ricercatore assistente presso il Consiglio Nazionale per la Ricerca Scientifica e Tecnica dove sviluppa una ricerca sui rapporti tra cinema e teatro durante la transizione democratica argentina. La sua Le sue domande ruotano intorno ai problemi dell'intermedialità e ai relazioni interartistiche in Argentina e America Latina. È l'autore del libro *Escenas de ruptura: Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, Universidad Nacional de Quilmes) e coautore dei libri *Una historia del cine político y social en argentina* (2009 y 2011, Nueva Librería) e *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017, Imago Mundi).

**Sonia Sasiain**

*e-mail:* soniasasiain@outlook.com

**Sonia Sasiain** es Magíster y Doctora en Historia por la Universidad Torcuato di Tella. Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Actualmente, es profesora de Historia del Cine e Historia del Arte en universidades nacionales. Investigadora adscrita al Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) e Integrante de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), RICiLa (Red de investigadores sobre Cine Latinoamericano) Entre sus publicaciones recientes se cuenta su participación en los libros colectivos *Imágenes y públicos del cine clásico argentino*, así como *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*.

**Sonia Sasiain** a une maîtrise et un doctorat en Histoire par l'Universidad Torcuato di Tella et une maîtrise ès arts de la Faculté de Lettres de l'Universidad de Buenos Aires. Actuellement, elle enseigne Histoire du cinéma et Histoire de l'art dans des universités nationales. Elle est chercheuse attachée à l'Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) et membre de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual) et RICiLa (Red de investigadores sobre Cine Latinoamericano). Ses publications récentes incluent la participation aux livres collectifs *Imágenes y públicos del cine clásico argentino* et *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*.

**Sonia Sasiain** holds a Master's Degree and a PhD in History from the Universidad Torcuato di Tella and a BA in Arts from the Universidad de Buenos Aires. She teaches Film History and Art History at different national universities and is an adjunct researcher at the Instituto de Artes del Espectáculo (UBA). She is a member of AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), and RICiLa (Red de investigadores sobre Cine Latinoamericano). Among her recent publications, her contributions to the volumes *Imágenes y públicos del cine clásico argentino* and *Nueva cartografía de la producción audiovisual*.

**Sonia Sasiain** ha una master e un dottorato in Storia dell'Universidad Torcuato di Tella e una laurea in Arte della Universidad de Buenos Aires. Attualmente è docente di Storia del cinema e di Storia dell'arte in università nazionali. È ricercatrice associata presso l'Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) e membro della AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual) e della RICiLa (Red de investigadores sobre Cine Latinoamericano). Tra le sue pubblicazioni più recenti, la partecipazione ai due libri collettanei *Imágenes y públicos del cine clásico argentino* e *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*.





### Román Setton

email: rsetton@hotmail.com

**Román Setton** es Doctor en Letras por la Köln Universität. Actualmente es investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y profesor de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine. Ha publicado numerosos artículos en revistas científicas. Entre sus libros se cuentan: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*; *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos 1860-1910*; *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940*, *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* y *El género policial en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales*.

**Román Setton** est Docteur ès Lettres par la Köln Universität. Il travaille actuellement comme chercheur au Conseil National de la Recherche Scientifique et Technique et comme Professeur à l'Universidad de Buenos Aires (UBA) et à l'Universidad del Cine (FUC). Il a publié de nombreux articles dans des revues scientifiques. Parmi ses livres figurent: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*; *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos 1860-1910*; *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940*, *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* et *El género policial en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales*.

**Román Setton** holds a PhD in Spanish Philology from the Köln Universität. He currently works as a researcher at the National Council for Scientific and Technical Research and as Professor at the Universidad de Buenos Aires (UBA) and the Universidad del Cine (FUC). He has published numerous articles in scientific journals. Among his books are: *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*; *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos 1860-1910*; *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940*, *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* and *El género policial en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales*.

**Román Setton** ha un dottorato in Lettere della Köln Universität. Attualmente lavora come ricercatore presso il Consiglio Nazionale per la Ricerca Scientifica e Tecnica e come professore presso la Universidad de Buenos Aires (UBA) e l'Universidad del Cine (FUC). Ha pubblicato numerosi articoli in riviste scientifiche. Tra i suoi libri, *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina. Recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*; *El candado de oro: 12 cuentos policiales argentinos 1860-1910*; *Fuera de la ley: 20 cuentos policiales argentinos 1910-1940*, *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* ed *El género policial en el período clásico (1930-1960) entre Sur y el peronismo: modelos narrativos, tensiones y debates culturales*.

**Jenaro Talens**

*e-mail:* jenaro.talens@unige.ch / jenaro.talens@uv.es

**Jenaro Talens** es Catedrático emérito de Literaturas Hispánicas, Literatura comparada y Estudios europeos en la Universidad de Ginebra y de Comunicación audiovisual en la Universitat de València. Estudi General. Es autor de una extensa obra poética traducida a más de quince idiomas, de una veintena de libros de ensayo sobre Semiótica, Teoría literaria y filmica y música y ha traducido a autores como Petrarca, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Trakl, Rilke, Brecht, Beckett, Basho, Júdice, Heaney, Walcott o Zach, entre otros. Entre sus títulos más recientes podemos citar los poemarios *Lo que los ojos tienen que decir* y *El sueño de Einstein* y los ensayos *Carrefour Europe* (co-editado con Silvio Guindani) y *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción* (escrito en colaboración con Pilar Carrera).

**Jenaro Talens** est Professeur honoraire de Littérature hispanique, Littérature comparée et Études européennes à l'Université de Genève et de Communication audiovisuelle à l'Universitat de València. Estudi general. Il est l'auteur d'une vaste œuvre poétique traduite dans plus de quinze langues, d'une vingtaine d'essais sur la sémiotique, la théorie littéraire et filmique film et la musique, et a traduit des auteurs tels que Petrarca, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Trakl, Rilke, Brecht, Beckett, Basho, Júdice, Heaney, Walcott o Zach, parmi d'autres. Ses livres plus récents sont, en poésie, *Lo que los ojos tienen que decir* et *El sueño de Einstein* et, comme essais, *Carrefour Europe* (co-ed. avec Silvio Guindani) et *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción* (écrit en collaboration avec Pilar Carrera).

**Jenaro Talens** is Professor Emeritus of Hispanic and Comparative Literatures and European Studies at the University of Geneva and of Audiovisual Communication at the University of Valencia. Estudi General. He is the author of an extensive poetic work translated into more than fifteen languages, of twenty books on Music, Semiotics, Literary and Film Theory, and has translated authors such as Petrarch, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Trakl, Rilke, Brecht, Beckett, Basho, Júdice, Heaney, Walcott or Zach, among others. Among his recent publications, the poetry collections *Lo que los ojos tienen que decir* and *El sueño de Einstein*, and the essays *Carrefour Europe* (co-ed. with Silvio Guindani) and *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción* (written in collaboration with Pilar Carrera).

**Jenaro Talens** è Professore emerito di Letterature Ispaniche, Letteratura Comparata e Studi Europei presso l'Università di Ginevra e di Scienze della Comunicazione presso l'Universitat de València. Estudi General. È autore di una vasta opera poetica tradotta in più di quindici lingue, di venti libri su musica, semiotica, Teoria letteraria e filmica, traduttore di opere di Petrarca, Shakespeare, Goethe, Hölderlin, Trakl, Rilke, Brecht, Beckett, Basho, Júdice, Heaney, Walcott o Zach, tra altri autori. Fra i suoi titoli più recenti, i libri di poesie *Lo que los ojos tienen que decir*, *El sueño de Einstein* e i saggi *Carrefour Europe* (co-ed. con Silvio Guindani) ed *El relato audiovisual. Efectos de sentido y modos de recepción* (scritto in collaborazione con Pilar Carrera).





**Juan  
Madrid  
Gloria  
bendita**

**¿Retrato  
imaginario  
de un país  
podrido o  
confirmación  
novelada  
de nuestras  
peores  
sospechas?**

**Alianza Lit Alianza editorial**





Nueva edición  
ampliada y  
ampliamente  
ilustrada  
de un libro  
clásico en la  
bibliografía  
del cine  
español

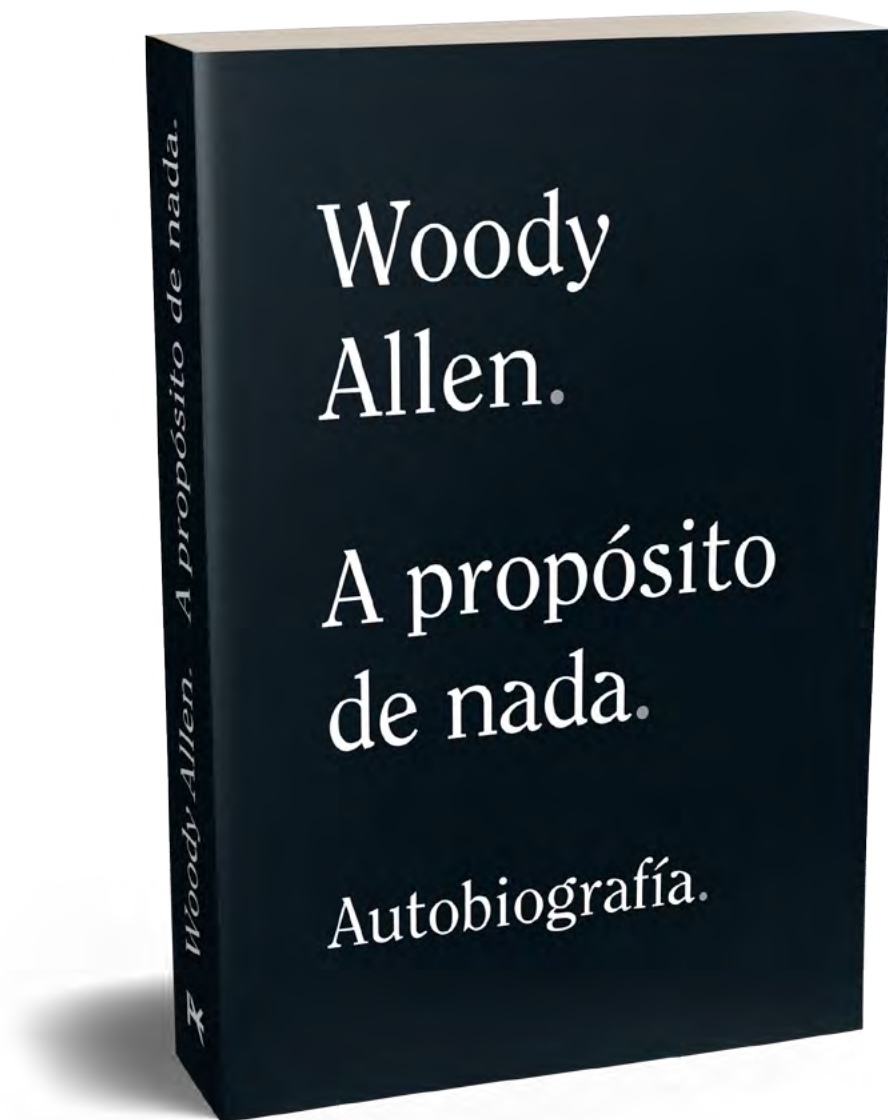
# BER LAN GA

Manuel  
Hidalgo y  
Juan  
Hernández  
Les

El último  
austrohúngaro  
Conversaciones  
con Berlanga

Alianza  
editorial

**Alianza** editorial



**7ª Edición. Ya a la venta**

Más o menos a los cinco años tomé conciencia de la mortalidad y pensé: ah, no, yo no me apunté para esto. Si no os importa, quiero que me devuelvan el dinero.

**Alianza** editorial





**COMPROMISO ÉTICO**  
**CODE DE DÉONTOLOGIE**  
**ETHICAL STATEMENT**  
**DICHIARAZIONE DI ETICA**





# Compromiso ético

## Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

## Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de encomiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

### **Responsabilidad de los evaluadores**

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

### **Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial**

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

### **Directrices éticas de la revista**

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

# Code de déontologie

## Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

## Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par



le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

### **Responsabilité des examinateurs**

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

### **Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial**

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

### **Code de déontologie de la publication**

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

# Ethical Statement

## **Author's responsibility and authorship**    **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

## **Responsibility of reviewers**

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

## **Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board**

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

## **Issues of Publication ethics**

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

# Dichiarazione di etica

## Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

## Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono



no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

### **Responsabilità dei revisori**

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

### **Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale**

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

### **Direttrici etiche della rivista**

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



**NORMAS DE EDICIÓN**  
**RÈGLES D'ÉDITION**  
**PUBLICATION GUIDELINES**  
**NORME DI PUBBLICAZIONE**



# Normas de edición

## Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

## Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

### Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

### Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*.  
Lugar de edición: editorial, año.

### Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.



*Ejemplo:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

**Capítulos de libro:**

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

*Ejemplos:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría fílmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

**Artículos de revista:**

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

*Ejemplo:*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

*Ejemplo:*

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

**Películas:**

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

*Ejemplo:*

«En *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

*Ejemplo:*

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

# Règles d'édition

## Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

## Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

*Exemples :*

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

### Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

*Exemple :*

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, "ed." ou "coord." doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

*Exemple:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

**Chapitres de livre :**

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

*Exemples:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

**Articles de revues :**

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

*Exemple :*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

**Films :**

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

*Exemple :*

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

*Exemple :*

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

# Publication Guidelines

## General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

## References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

*Examples:*

As mentioned (Minkenberg, 79) ...  
according to Minkenberg (79).  
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

### Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

*Example:*

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, "ed." or "coord." should appear after the author(s).



*Example:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

**Book chapters:**

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

*Examples:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

**Journal articles:**

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

*Example:*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

*Example:*

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

**Films:**

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

*Example:*

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

*Example:*

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

# Norme di redazione

## Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

## Note bibliografiche (seguendo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

### Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

### Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

### Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, “ed.” o “coord.” deve apparire dopo l'autore o gli autori.

*Esempio:*

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

*Esempio:*

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

*Esempio:*

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico ‘fin-de-siècle’ y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

### Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

*Esempi:*

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

### Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

*Esempi:*

«in *Quarto potere (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

### Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.







*EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

*Misión:* Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

*Objetivos:* Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

---

*EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes*, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

*Mission :* Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

*Objectifs :* Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

---

*EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

*Mission:* To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

*Objectives:* To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

---

*EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

*Missione:* Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

*Obiettivi:* Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació  
Universitat de València. Estudi General  
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta  
46010 Valencia (Espanya)  
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute  
Université de Genève - Sciences II  
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale  
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)  
eu-topias.org@unige.ch

[www.eu-topias.org](http://www.eu-topias.org)  
<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias>