L'ATALANTE
REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS

IMÁGENES DESPLAZADAS, SUPERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS: CINE Y ESFERA PÚBLICA

Diálogo **Filmar para profanar la frontera. El cine como contra-poder. Conversación con Sylvain George**

(Des)encuentros **Contravisualidades de la extracción: fricciones archivísticas más allá del petro-colonialismo**



L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefórum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, al menos el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

L'Atalante está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EE.UU.); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España cuenta con el sello de calidad de FECYT (Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología) y consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, at least 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

L'Atalante is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it has the quality label from FECYT (Spanish Foundation for Science and Technology) and it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

L'Atalante no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0) Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente, y adaptarlos, siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales.

L'Atalante will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews. or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). They may be copied, distributed and disseminated publically, and adapted, but always citing their author and the name *of this publication, L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes.

EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

Director (Director): Père Jules*.

Coordinadores de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section): Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona).

Secretaria de redacción (Executive Secretary): Alberto Porta Pérez (Universitat Jaume I).

Consejo de redacción (Executive Editorial Board): María Aparisi Galán (Universitat de València), Leire Azkunaga García (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Adrián Caravaca Caparrón (Universitat Autònoma de Barcelona), Carmen Guiralt Gomar (Universidad Internacional de Valencia), Víctor Iturregui Motiloa (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Elios Mendieta Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I), Alberto Porta-Pérez (Universitat Jaume I), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

Colaboradores (Collaborators): Claudia Ferrando Paulo (Universitat Jaume I).

Consejo asesor (Editorial Board): Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villeta (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

Consejo profesional (Professional Board): Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

Edición (Publisher): Asociación Cinefórum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402).

Lugar de edición (Place of publication): València (España).

Dirección electrónica (E-mail): info@revistaatalante.com.

Página web (Website): http://www.revistaatalante.com.

ISSN: 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

Depósito Legal (Legal Deposit): V-5340-2003

Publicación semestral (biannual journal).

* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

NÚMERO 41 (ISSUE 41)

Coordinadores del número (Issue Editors): Ivan Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra) Glòria Salvadó Corretger (Universitat Pompeu Fabra), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I), Jordi Montañana-Velilla (Universitat Jaume I).

Autores (Authors): Daniel Arrebola (Universitat Autònoma de Barcelona), Juanjo Balaguer (Universidad Carlos III de Madrid), Delfina M. Chacón Corena (investigadora independiente), Daniele Comberiati (Universidad Paul-Valéry), Ariadna Cordal (Universitat Pompeu Fabra), Beatriz del Caz Pérez (Universitat Politècnica de València), Sonia Dueñas Mohedas (Universidad Carlos III de Madrid), Ana Aitana Fernández Moreno (Universitat de Lleida), Santiago Fillol (Universitat Pompeu Fabra), Federica Gobbi (Universitat Pompeu Fabra), Polina Gorbaneva (Universitat Pompeu Fabra), Joan Miquel Gual (Universitat de Barcelona), Alfonso Hoyos Morales (Universidad de Girona), Ludovico Longhi (Universitat Autònoma de Barcelona), Antonio Luco Busto (Universidad Católica de Chile), Fèlix Maisel (Universitat Pompeu Fabra), Natalia Martínez Pérez (Universidad de Burgos), Javier Moral (Universitat Politècnica de València), Anna Mundet (Universitat Pompeu Fabra), Marta Pérez Pereiro (Universidade de Santiago de Compostela), Federico Pritsch, (Universidad de la República), Juan-Pablo Osman (Universidad del Norte), Ezequiel Ramón-Pinat (Universitat de Girona), Carolina Sourdis (Universitat Pompeu Fabra), Brunella Tedesco Barlocco (ESCAC), Cibrán Tenreiro Uzal (Universidade de Santiago de Compostela), Carolina Urrutia Neno (Universidad Católica de Chile).

Evaluadores externos (External reviewers): Maria Adell Carmona (Universitat de Barcelona), Claudia Alonso (Universitat de València), Marga Carnicé (Universitat de Lleida), Lázaro Cruz García (Universidad de Murcia), Gonzalo De Lucas Abril (Universitat Pompeu Fabra), Itxaso Del Castillo Aira (Universidad del País Vasco), Luis Deltell (Universidad Complutense de Madrid), Albert Elduque Busquets (Universitat Pompeu Fabra), Marta García Sagahún (Universidad Rey Juan Carlos), Hernando Gómez Prada (Universidad de Murcia), Ricardo Jimeno Aranda (Universidad Complutense de Madrid), Marta Lopera Marmol (Universitat Oberta de Catalunya), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Annalisa Mirizio (Universitat de Barcelona), Maria Nieves Moreno Redondo (Escuela Universitaria de Artes TAI de Madrid), Mercedes Ontoria Peña (Universidad de Nebrija), Luis Pérez Ochando (Universitat de València), Beatriz Pérez Zapata (Universitat Pompeu Fabra - Tecnocampus), Marta Piñol Lloret (Universidad de Barcelona), Aaron Rodriguez Serrano (Universitat Jaume I), Neus Sabaté Barrieras (Universitat Rovira i Virgili), Violeta Sabater (Universidad de Buenos Aires), Kiko Sáez de Adana (Universidad de Alcalá), Jorge Sala (Universidad de Buenos Aires), Marta Segarra Montaner (Universitat de Barcelona), Mario Tirino (Università degli Studi di Salerno), Juan J. Vargas-Iglesias (Universidad de Sevilla).

Traductores (Translators): Martin Boyd.

Agradecimientos (Aknowledgments): El presente monográfico ha sido realizado con el apoyo del proyecto Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales" (PID2021-126930OB-I00), desarrollado en la Universitat Pompeu Fabra y financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

Diseño (Original design): Carlos Planes Cortell.

Maquetación (Layout): Martín Gràfic.

Portada (Cover): Diseñada por Carlos Planes Cortell utilizando una imagen del film *L'impossible. Pages arrachées de* (Sylvain George, 2009).

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

7 Un tiempo que se transforma en otro: supervivencias de lo visto, figuras del porvenir
Ivan Pintor Iranzo, Glòria Salvadó Corretger

CUADERNO

IMÁGENES DESPLAZADAS, SUPERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS: CINE Y ESFERA PÚBLICA

15 Orden y caos. El discurso de Silvio Berlusconi sobre su "discesa in campo" en relación con *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*
Daniele Comberiati

31 Iconografías del poder mediático en *Noticia de una violación en primera página*: supervivencias visuales entre el cine político italiano y la esfera pública contemporánea
Daniel Arrebola, Ludovico Longhi, Ezequiel Ramón-Pinat

47 Ante el cuerpo racializado: iconografías (post)coloniales en *Dahomey*, *Saint Omer* y *Stop filming us, but listen*
Ana Aitana Fernández Moreno, Brunella Tedesco Barlocco

63 Cuando la migración es asunto de ciencia ficción: *El Mar La Mar*
Javier Moral, Beatriz del Caz Pérez

77 Devenir animal: dispositivos y formas perceptivas de lo no-humano en el cine iberoamericano contemporáneo
Polina Gorbaneva, Ariadna Cordal, Anna Mundet, Santiago Fillol

93 Historia, violencia y activación política: *Antes del fuego* como lugar cinematográfico de reconfiguración de la esfera pública y la memoria colectiva en Colombia
Juan-Pablo Osman, Delfina M. Chacón Corena

107 Colonialismo, extractivismo y violencia en el cine chileno contemporáneo. El genocidio selknam en *Blanco en blanco* y *Los colonos*
Antonio Luco Busto, Carolina Urrutia Neno

123 «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!». Mujeres, archivo y lucha en el cine gallego contemporáneo
Marta Pérez Pereiro, Cibrán Tenreiro Uzal

137 La expresión de las emociones en tiempos del COVID-19. Una aproximación melodramática al deterioro de las relaciones sociales a partir de motivos visuales en los informativos de *RTVE*
Federica Gobbi

153 *Dancing on the Edge of a Volcano*: una película bisagra entre catástrofes
Joan Miquel Gual

DIÁLOGO

167 Filmar para profanar la frontera. El cine como contra-poder. Conversación con Sylvain George
Carolina Sourdis

(DES)ENCUENTROS

CONTRAVISUALIDADES DE LA EXTRACCIÓN: FRICCIONES ARCHIVÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL PETRO-COLONIALISMO

187 Introducción
Anna Mundet, Fèlix Maisel

188 Discusión
Nariman Massoumi, Sanaz Sohrabi Ribes

197 Conclusiones
Anna Mundet, Fèlix Maisel

PUNTOS DE FUGA

203 Del videoactivismo al documental de creación colaborativo. Co-autoría en *5 cámaras rotas* y *Para Sama*
Federico Pritsch

218 Teatralidad y antiteatralidad en *Mouchette* de Robert Bresson
Alfonso Hoyos Morales

234 Interacción, resistencia y cooperación: análisis del rol e influencia del sujeto filmado en la obra cinematográfica
Juanjo Balaguer

246 Nuevas protagonistas para nuevos tiempos: los dramáticos de Josefina Molina y Pilar Miró en *Novela* durante la Transición española
Natalia Martínez Pérez

UN TIEMPO QUE SE TRANSFORMA EN OTRO: SUPERVIVENCIAS DE LO VISTO, FIGURAS DEL PORVENIR*

IVAN PINTOR IRANZO
GLÒRIA SALVADÓ-CORRETGER

Son tiempos inquietos e inquietantes. Lo escribe Georges Didi-Huberman en su libro *Les anges de l'histoire. Images des temps inquiets* (2025). Estamos viviendo un momento de cambio y transformación, la activación de un nuevo paradigma visual marcado por la crisis geopolítica y el afianzamiento de la alianza entre tecnología, economía y guerra, en el seno de una política de aceleracionismo radical de los acontecimientos (Boucheron, 2024) y de sus representaciones.

Estamos viendo como un tiempo se convierte en otro tiempo y lo estamos viendo en directo. Pero no solo algo está cambiando, sino que también hay algo que retorna de manera inesperada en forma de supervivencias y de afectos no resueltos (Didi-Huberman, 2025), de líderes políticos autoritarios y tecno-oligarcas invistiéndose con los gestos y la voz de dictadores, pretores o incluso super-villanos del cine fantástico y de la ciencia ficción.

Si bien el siglo XXI se ha caracterizado por un cauce de imágenes apocalípticas en las que se entreveran los códigos cinematográficos, la imagen-spam (Steyerl, 2014) viralizada a través de las redes sociales y una colisión cada vez más acelerada entre esfera pública y privada, con la guerra en Ucrania, el genocidio en Gaza y el segundo mandato de Donald Trump se está fraguando un nuevo régimen visual basado en la neuroexcitación, la colonización cognitiva de la atención y la invisibilización de cualquier discurso al margen de los propósitos del capitalismo post-liberal de la finitud (Orain, 2025), basado en el acopio sistemático de recursos, del petróleo venezolano a las tierras raras o el hielo de Groenlandia. La condena a la invisibilidad de otros liderazgos y conflictos de gran relevancia, como la guerra en Sudán, corresponde también a una pérdida de matiz progresiva en la concepción visual del mundo.

Como han señalado el filósofo Éric Sadin (2024) y la artista e investigadora Hito Steyerl (2025) en relación con la ruptura antropológica introducida por la IA, no solo ocurre que los ciudadanos estén expuestos a un *scroll* infinito de "imágenes

fantasma" (Sadin, 2025) o imágenes "mezquinas", aleatorias y "estocásticas" (Steyerl, 2025), sino que estamos entrando en una "era de la indistinción" en la que resulta cada vez más difícil determinar el origen de las imágenes y de los textos, al mismo tiempo que el gran repositorio de la red, que no ceja de incrementar exponencialmente su consumo de energía, es una "internet muerta", en la que la producción de imágenes se ha delegado a la computación a gran escala.

Con este número, queremos afirmar la centralidad de la imagen cinematográfica como refugio y herramienta activa de pensamiento sobre el cauce de imágenes de la esfera pública y como forma de reapropiación de un futuro que la política extractivista deniega. Con el reel sobre la "Riviera de Gaza" publicado en la red social Truth Social por Donald Trump en febrero de 2025 no sólo compareció un ejercicio de cinismo y de violencia colonial sino también la imposición de un presente en apariencia inexorable, frente al cual sólo el remontaje de otras imágenes, el ejercicio de repolarización, corte y recontextualización puede facilitar un modo de pensar mirando allí donde el scroll infinito de las redes sociales no nos deja, en apariencia, mirar.

Además de contribuir, como hubiera señalado Harun Farocki (2013) a la "destrucción del mundo", el vídeo corto de la "Riviera de Gaza", supone un cambio radical en el "contrato civil de las imágenes" (Azoulay, 2008), la adhesión a un modelo de presentación de proyecto empresarial y "mirada militarizada omnipresente" —de acuerdo con el término que emplea el cineasta Sanaz Sohrabi en el apartado *Discusión* de este número de *L'Atalante*— que quiebra cualquier noción de política como relacionalidad (Arendt, 1950). En su pluralidad histórica, el cine, ha tenido ante todo la función de "dar a ver" y de escenificar modos de relación entre individuos, comunidades y colectivos de espectadores, a la vez plausibles protagonistas. ¿Cómo "dar a ver" y desplazar la mirada en la era de la Inteligencia Artificial? ¿Cómo contravenir desde el cine el hipercolonialismo geográfico y cognitivo que impregna cada parcela de la vida civil y política?

> "[...] No basta con «mostrar lo que está oculto»" señala el cineasta Sylvain George en el *Diálogo* de este número de l'Atalante. "Tal concepción sigue suponiendo que el cine es un espejo de la realidad, un simple dispositivo de revelación o restitución. [...] Es importante, entonces, desplazar las coordenadas de este enfoque. Porque lo que está en juego hoy, no es solo la ausencia de representación de ciertas existencias, sino su producción misma como representaciones mutiladas. El acto de filmar, por consiguiente, no puede contentarse con una función reparadora o ilustrativa. Supone una desarticulación activa de los regímenes de visibilidad dominantes."

Imagen 1. La sombra de un porvenir postdemocrático





Imagen 2. Supervivencias de un tiempo otro

Por ello, hackear el sistema de extractivismo cultural impuesto por los usos de la tecnología que sustenta la Inteligencia Artificial generativa es una tarea que no únicamente compete a la propia tecnología o al uso de las redes sociales, sino también, y de manera central, al cine y su capacidad para exhibir esas mutilaciones que se suman a los fenómenos de invisibilización. "No se trata de ilustrar una causa, ni de denunciar un estado de cosas" prosigue Sylvain George, "sino de instituir una zona de indecidibilidad: allí donde los rostros ya no están asignados a una función, allí donde los cuerpos ya no están obligados a significar. Allí donde, quizá, algo se sostiene todavía en la noche, no como oscurecimiento, sino como reserva de sentido, como opacidad irreductible."

Acercarse a la opacidad sin ideas preconcebidas, al tiempo que se integran los contextos y genealogías es también la premisa de una aproximación iconográfica e iconológica (Panofsky, 1982; Warburg, 2010), capaz de reinscribir la autorrepresentación política de los líderes populistas contemporáneos en una genealogía que se remonta a Silvio Berlusconi, como analiza Daniele Comberiati en el artículo de apertura de este número especial, o de estudiar, como hacen otras autoras de este monográfico, el marco postcolonial del cine de Mati Diop, Alice Diop, Bernadette Vivuya, Kagoma Twahirgwa, Théo Court y Felipe Gálvez, entre otros, desde la experiencia contemporánea de un hiper-colonialismo capaz de tensar el régimen de lo visible como frontera omnipresente y auténtica biopolítica hipodérmica de los cuerpos en movilidad.

Que el cine tiene la potencia de acompañar, desactivar y activar contextos es algo que películas recientes como *Una batalla tras otra* (2025), la adaptación de la novela *Vinland* (1990) de Thomas Pynchon filmada por Paul Thomas Anderson, muestran al poner de manifiesto los efectos de la impunidad de los cuerpos militarizados en el seno

de países democráticos meses antes de que el ICE (States Immigration and Customs Enforcement), el Servicio de Control de Inmigración y Aduanas estadounidense, inicialmente comandado por Gregory Bovino, haya sembrado el pánico y ejecutado a población civil en Minnesota. Desde la trasposición de la trama original, ambientada en la California de 1984, el año de la reelección de Ronald Reagan, hasta el presente, el anacronismo permite a Paul Thomas Anderson esbozar una disección de las formas y motivos visuales que dan forma al régimen de visibilidad contemporáneo.

David Simon realizó un ejercicio similar en su adaptación serial (HBO, 2020) de la novela *The Plot against America* de Philip Roth (2004) donde, a través de la hipótesis ucrónica del ascenso político de Charles Lindbergh como presidente de los Estados Unidos en 1940, hace emerger un clima de racismo y violencia que amenaza la democracia americana. El anacronismo se produce en el choque entre el contexto histórico del argumento (1940), el contexto histórico que provoca la escritura de la novela (la posible tercera reelección de George Bush Jr) y el contexto histórico que suscita la necesidad de advertir a los norteamericanos de lo que podría pasar si Donald Trump ganara un segundo mandato, algo que ocurrió en la siguiente reelección.

El signo esencial de este segundo mandato de Trump, el ensamblaje entre tecnología, industria militar, crisis de deuda, hipervigilancia, tecnomasculinidad y la hibris de poder y reconocimiento de personajes que comportan su propia caricatura como el Coronel Steven J. Lockjaw (Sean Penn) es también el motor de *Una batalla tras otra*, que incluso comporta una trasliteración del trasfondo cuasi-teológico de empresas como Palantir y Praxis en el lobby elitista "Los amigos de la Navidad". Con todo ello se formula la disección tan certera como paródica de un presente que el cine está destinado a reescribir para el futuro, a través su propia reivindicación, tal como señala Sylvain George, como una herramienta que, en ocasiones, alcanza a desvelar aquello que el lenguaje del poder no puede nombrar. ■

NOTAS

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales" (PID2021-126930OB-I00), desarrollado en la Universitat Pompeu Fabra y financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

REFERENCIAS

Arendt, H. (1950). Was ist Politik? En: Arendt, Hannah (1993). *Was ist Politik? Fragmente Aus dem Nachlaß*, München: Piper.

Azoulay, A. (2008). *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

Boucheron, P. (2024). *Fechas que hicieron historia. Diez formas de crear un acontecimiento*. Barcelona: Anagrama.

Didi-Huberman, G. (2025). L*es Anges de l'Histoire. Images des temps inquiets*. París: Minuit.

Orain, A. (2025). L*e monde confisqué. Essai sur le capitalisme de la finitude (XVI*e *- XXI*e *siècle)*. París: Flammarion.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Sadin, E. (2024). *La vida espectral. Pensar la era del metaverso y las inteligencias artificiales generativas*. Buenos Aires: Caja Negra..

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Steyerl, H. (2025). *Medios Calientes: las imágenes en la era del calor*. Madrid: Caja Negra.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

UN TIEMPO QUE SE TRANSFORMA EN OTRO: SUPERVIVENCIAS DE LO VISTO, FIGURAS DEL PORVENIR

Resumen

Este artículo analiza la configuración de un nuevo régimen visual en el contexto de los actuales "tiempos inquietos," caracterizados por la aceleración geopolítica, la alianza entre tecnología, economía y guerra y la transformación radical de la esfera pública. Partiendo de las aportaciones de Georges Didi-Huberman, Hito Steyerl y Éric Sadin, se examina cómo la proliferación de imágenes producidas y difundidas mediante inteligencia artificial y redes sociales da lugar a procesos de saturación cognitiva, neuroexcitación y pérdida de trazabilidad, instaurando una "era de la indistinción" que favorece la invisibilización de conflictos y subjetividades ajenas a los intereses del capitalismo post-liberal extractivista. El texto presta especial atención a la reapropiación de lógicas cinematográficas y fantásticas por parte de líderes populistas y tecno-oligarcas, así como al quiebre del "contrato civil de las imágenes", ejemplificado por el reel de la "Riviera de Gaza". Frente a este escenario, el artículo reivindica la centralidad del cine como espacio de resistencia crítica y de reapropiación del futuro, capaz de desarticular los regímenes dominantes de visibilidad mediante el montaje, el anacronismo y la producción de zonas de opacidad e indecidibilidad que restituyan una política de la mirada y de la relacionalidad.

Palabras clave

Motivo visual; Regímenes visuales; Inteligencia artificial e imágenes; Economía de la atención; Iconografía política; Cine como resistencia crítica; Capitalismo extractivista.

Autores

Ivan Pintor Iranzo es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra (UPF), profesor en el Departamento de Comunicación de la UPF y miembro del grupo de investigación CINEMA. Imparte clases sobre cine contemporáneo en el Grado en Comunicación y Cine, televisión e historia del cómic en el Máster en estudios contemporáneos de cine y audiovisual en la UPF. Ha sido co-IP del proyecto *Visual motifs in the public sphere: Production and circulation of images of power in Spain*, y actualmente es co-IP del proyecto *Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales*. Ha publicado artículos en revistas indexadas y contribuido a más de 50 libros, incluyendo *Black Lodge* (2021), *Figure del fumetto* (2020), *Les Motifs au cinéma* (2019) o *I riflessi di Black Mirror* (2018). Escribe en el diario *La Vanguardia* y ha organizado ciclos de conferencias y exposiciones para diferentes museos europeos.

ONE TIME BECOMING ANOTHER: AFTERLIVES OF THE SEEN, FIGURES OF THE YET-TO-COME

Abstract

This article examines the configuration of a new visual regime in the context of today's "troubled times", characterised by geopolitical acceleration, the consolidation of alliances between technology, economics and warfare, and the radical transformation of the public sphere. Drawing on the work of Georges Didi-Huberman, Hito Steyerl, and Éric Sadin, it analyses how the proliferation of images produced and circulated with the help of artificial intelligence and social media gives rise to processes of cognitive saturation, neuro-excitation, and loss of traceability, ushering in an "age of indistinction" that facilitates the invisibilisation of conflicts and subjectivities that fall outside the interests of post-liberal extractivist capitalism. Particular attention is paid to the appropriation of the visual logics of cinema and fantasy by populist leaders and techno-oligarchs, as well as the rupture of the "civil contract of images", exemplified by the "Gaza Riviera" reel. This article thus affirms the vital importance of cinema as a forum for critical resistance and for reclaiming the future, with the ability to dismantle dominant regimes of visibility through editing, anachronism, and the creation of zones of opacity and undecidability that restore a politics of the gaze and of relationality.

Key words

Visual Motif; Visual Regimes; Artificial Intelligence and Images; Attention Economy; Political Iconography; Cinema as Critical Resistance; Extractivist Capitalism.

Author

Iván Pintor Iranzo holds a PhD in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra (UPF), where he is a lecturer in the Department of Communication and a member of the CINEMA research group. He teaches contemporary cinema in the Bachelor in Communication degree program, as well as courses on cinema, television, and comic book history in the Master's program in Contemporary Film and Audiovisual Studies at UPF. He served as co-principal investigator of the project *Visual Motifs in the Public Sphere: Production and Circulation of Images of Power in Spain*, and he is currently co-principal investigator of the project *Mutations of Visual Motifs in the Public Sphere – Representations of Power in Spain 2017–2021: Pandemic, Climate Change, Gender Identities and Racial Conflicts*. He has published articles in indexed journals and contributed to more than fifty academic volumes, including *Black Lodge* (2021), *Figure del fumetto* (2020), *Les Motifs au cinéma* (2019), and *I riflessi di Black Mirror* (2018). He writes for the newspaper *La Vanguardia* and has organised lecture series and exhibitions for several European museums.

Sus líneas de investigación son la gestualidad en el cine, iconografía, iconología, hermenéutica, mitocrítica en el cine, estudios de cine comparado, series televisivas, narrativa secuencial, transmedia e intertextualidad. Contacto: ivan.pintor@upf.edu.

Glòria Salvadó Corretger es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad Pompeu Fabra, profesora Agregada del Departamento de Comunicación de la UPF y miembro del grupo de investigación CINEMA. Ha sido Subdirectora de Investigación y Subdirectora de Estudios de Posgrado del mismo departamento. Su investigación se centra en los motivos visuales y la tradición iconográfica en el cine y la esfera pública, el cine europeo —especialmente el portugués y el español— y la ficción serial contemporánea. Ha publicado extensamente en revistas internacionales y volúmenes académicos de referencia, y es autora de *Refocus: The Films of Joaquín Jordá* (2026), *Poéticas del Gesto en el Cine Europeo Contemporáno* (2013) y *Espectres del Cinema Português Contemporani* (2012). Es co-investigadora principal del proyecto co-IP del proyecto *Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales*. Ha participado en numerosos proyectos competitivos nacionales e internacionales y ha dirigido un gran número de tesis doctorales. Contacto: gloria.salvado@upf.edu.

Referencia de este artículo

Pintor Iranzo, I., Salvadó Corretger, G. (2026). Un tiempo que se transforma en otro: supervivencias de lo visto, figuras del porvenir. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 7-12. https://doi.org/10.63700/1398

His research interests include gesture in cinema, iconography, iconology, hermeneutics, myth-criticism in film, comparative cinema studies, television series, sequential narrative, transmedia and intertextuality. Contact: ivan.pintor@upf.edu.

Glòria Salvadó Corretger holds a PhD in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra and is a lecturer in the Department of Communication at UPF, as well as a member of the CINEMA research group. She has served as Deputy Director for Research and Deputy Director for Postgraduate Studies in the same department. Her research focuses on visual motifs and iconographic tradition in cinema and the public sphere, European cinema—particularly Portuguese and Spanish film—and contemporary serial fiction. She has published extensively in leading international peer-reviewed journals and major academic volumes, and is the co-author of *Refocus: The Films of Joaquín Jordá* (2026), *Poetics of Gesture in Contemporary European Cinema* (2013), and the author of *Spectres of Contemporary Portuguese Cinema* (2012). She is co-principal investigator of the project *Mutations of Visual Motifs in the Public Sphere – Representations of Power in Spain 2017–2021: Pandemic, Climate Change, Gender Identities and Racial Conflicts*. She has participated in numerous nationally and internationally funded competitive research projects and has supervised a large number of doctoral theses. Contact: gloria.salvado@upf.edu.

Article reference

Pintor Iranzo, I., Salvadó Corretger, G. (2026). A Time Becoming Another: Afterlives of the Seen, Figures of the Yet-to-Come. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 7-12. https://doi.org/10.63700/1398

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

CUADERNO

IMÁGENES DESPLAZADAS, SUPERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS: CINE Y ESFERA PÚBLICA

ORDEN Y CAOS. EL DISCURSO DE SILVIO BERLUSCONI SOBRE SU "DISCESA IN CAMPO" EN RELACIÓN CON *INVESTIGACIÓN SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA*
Daniele Comberiati

ICONOGRAFÍAS DEL PODER MEDIÁTICO EN *NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA*: SUPERVIVENCIAS VISUALES ENTRE EL CINE POLÍTICO ITALIANO Y LA ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA
Daniel Arrebola, Ludovico Longhi, Ezequiel Ramón-Pinat

ANTE EL CUERPO RACIALIZADO: ICONOGRAFÍAS (POST)COLONIALES EN *DAHOMEY*, *SAINT OMER* Y *STOP FILMING US, BUT LISTEN*
Ana Aitana Fernández Moreno, Brunella Tedesco Barlocco

CUANDO LA MIGRACIÓN ES ASUNTO DE CIENCIA FICCIÓN: *EL MAR LA MAR*
Javier Moral, Beatriz del Caz Pérez

DEVENIR ANIMAL: DISPOSITIVOS Y FORMAS PERCEPTIVAS DE LO NO-HUMANO EN EL CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO
Polina Gorbaneva, Ariadna Cordal, Anna Mundet, Santiago Fillol

CUADERNO

IMÁGENES DESPLAZADAS, SUPERVIVENCIAS ICONOGRÁFICAS: CINE Y ESFERA PÚBLICA

HISTORIA, VIOLENCIA Y ACTIVACIÓN POLÍTICA: *ANTES DEL FUEGO* COMO LUGAR CINEMATOGRÁFICO DE RECONFIGURACIÓN DE LA ESFERA PÚBLICA Y LA MEMORIA COLECTIVA EN COLOMBIA
Juan-Pablo Osman, Delfina M. Chacón Corena

COLONIALISMO, EXTRACTIVISMO Y VIOLENCIA EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO. EL GENOCIDIO SELKNAM EN *BLANCO EN BLANCO* Y *LOS COLONOS*
Antonio Luco Busto, Carolina Urrutia Neno

«¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS!». MUJERES, ARCHIVO Y LUCHA EN EL CINE GALLEGO CONTEMPORÁNEO
Marta Pérez Pereiro, Cibrán Tenreiro Uzal

LA EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN TIEMPOS DEL COVID-19. UNA APROXIMACIÓN MELODRAMÁTICA AL DETERIORO DE LAS RELACIONES SOCIALES A PARTIR DE MOTIVOS VISUALES EN LOS INFORMATIVOS DE *RTVE*
Federica Gobbi

***DANCING ON THE EDGE OF A VOLCANO*: UNA PELÍCULA BISAGRA ENTRE CATÁSTROFES**
Joan Miquel Gual

ORDEN Y CAOS. EL DISCURSO DE SILVIO BERLUSCONI SOBRE SU "DISCESA IN CAMPO" EN RELACIÓN CON *INVESTIGACIÓN SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA*

DANIELE COMBERIATI

INTRODUCCIÓN

Este artículo analizará dos iconos visuales del primer discurso político programático de Silvio Berlusconi (1994). A través de las reflexiones de Carolina Martínez-López (2023) y Àngel Quintana (2023), se destacarán los motivos visuales del despacho y la fotografía de familia, reflexionando sobre los elementos que hacen de este discurso algo a la vez tradicional e innovador. Precisamente para comprender esta dicotomía tan específica, algunos elementos del discurso de Berlusconi se relacionarán con un discurso del personaje de Gian Maria Volonté en la película *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, 1970). La capacidad de Berlusconi para recurrir a una imaginería visual tan diferente de la suya, e incluso opuesta, probablemente radica en una de las principales razones de su victoria política en 1994, como Mario Perniola (2011) y Alessandro Bertante (2007), cuyas teorías se emplearán en este análisis, han visto de manera excelente.

Antes de adentrarnos en el análisis visual del discurso, será necesaria una breve introducción histórica, ya que el contexto italiano de la primera mitad de la década de 1990 era sumamente complejo y estaba en constante evolución. A continuación, analizaremos los motivos visuales del despacho y la fotografía familiar, para luego compararlos con la escena cinematográfica mencionada. Finalmente, mediante un análisis comparativo

con algunas imágenes de la película de Elio Petri, analizaremos los elementos visuales y conceptuales aparentemente opuestos que Berlusconi logra incorporar en su narrativa, alcanzando así a un público más amplio, diverso en generaciones y orientaciones políticas.

LA *DISCESA IN CAMPO* DE SILVIO BERLUSCONI

El 26 de enero de 1994 marcó una fecha crucial en la historia italiana reciente: Silvio Berlusconi anunció oficialmente, en un discurso televisado de nueve minutos y veinticinco segundos, su *discesa in campo*[1], como él mismo describió su intención de fundar un partido político (Forza Italia) y presentarse a las elecciones previstas para el mes de abril siguiente. En la primavera del año anterior, un referéndum había aprobado el abandono del sistema electoral proporcional vigente desde 1948, en favor del sistema mayoritario.

El íncipit queda grabado en la memoria colectiva: "Italia es el país que amo. Aquí tengo mis raíces, mis esperanzas, mis horizontes..."[2]. La importancia del cambio en curso ya se comprende a partir de la presencia del discurso en la programación televisiva: el día anterior, Berlusconi había telefoneado personalmente a Paolo Garimberti (Bresolin-Corbi-Feltri, 2014), entonces director del telediario de la segunda cadena nacional (Rai2), para pedirle que transmitiera el discurso completo en las noticias de las 20:00, simultáneamente con las otras dos cadenas nacionales (Rai1 y Rai3). Se trataba de un formato de transmisión exclusivo del Presidente de la República para su discurso ritual de fin de año el 31 de diciembre o para eventos excepcionales. Cuando Garimberti se negó, exigiendo un resumen de aproximadamente dos minutos para su emisión, Berlusconi respondió con una estrategia que observaríamos a menudo en los años siguientes: duplicar la comunicación pública en el sector privado, hasta el punto de volverla poco competitiva e ineficaz. El discurso se emitió a las 18:30 de la tarde como preestreno en Rete Quattro —el segundo canal del grupo Mediaset propiedad de Berlusconi— presentado por Emilio Fede, director del telediario TG4 y uno de los hombres más cercanos al futuro primer ministro. De esta forma, el canal privado alcanzó una audiencia muy alta, muy por encima de los estándares habituales y paradójicamente se posicionó como una fuente "libre" e independiente, emitiendo contenido que las cadenas públicas buscaban censurar o limitar. Es importante no pasar por alto la cuestión de la "libertad" de los canales de información privados —aunque usar el término en esta ocasión pueda parecer instrumental, si no totalmente fuera de lugar—, ya que será uno de los fundamentos teóricos del debate.

Si bien el texto ha sido analizado exhaustivamente, tanto lingüísticamente como en términos de contenido (Deni-Marsciani, 1995; Campus, 2004; Viggen, 2018), examinar algunos motivos visuales relacionados con la puesta en escena del discurso puede ayudarnos a reflexionar sobre lo que Berlusconi representó para el electorado italiano en ese preciso momento histórico y qué tipo de referencias traía consigo. De hecho, debemos reflexionar, ante todo, sobre el período que Italia vivía, sumida en una de las crisis políticas y culturales más profundas desde la Segunda Guerra Mundial. El escándalo político conocido como *Tangentopoli* (Manos Limpias) había aniquilado a la clase dirigente que había gobernado el país durante más de treinta años: debido a sobornos y financiación ilícita de partidos, políticos influyentes de los principales partidos habían sido arrestados —Renato Pollini del Partido Comunista, Maurizio Prada de los Demócratas Cristianos, Mario Chiesa del Partido Socialista—; varios empresarios industriales habían sido investigados o arrestados, algunos de ellos —los más conocidos fueron Raul Gardini y Gabriele Cagliari, ex presidente de la Agencia Nacional de Hidrocarburos— se suicidaron, otros protagonistas políticos —Bettino Craxi, ex primer ministro socialista— huyeron al extran-

jero. Este proceso fue particularmente rápido y parecía irreversible: los italianos comenzaron a conocer las hazañas del magistrado Antonio Di Pietro y de su equipo *Mani Pulite* que luchaba contra la corrupción, mientras que la televisión, a diario, transmitía noticias de nuevas investigaciones y arrestos, con nombres cada vez más altisonantes y declaraciones oficiales de figuras políticas prominentes que eran rápidamente desmentidas al día siguiente, al inicio de los nuevos arrestos (Della Porta, 1992).

Pero el escándalo político y financiero no fue el único problema importante que enfrentó Italia en aquellos años: el 23 de mayo y el 19 de julio de 1992, los jueces Giovanni Falcone y Paolo Borsellino, miembros destacados del grupo antimafia formado en la década de 1980 y cuyo logro más notorio fue el juicio de 1986 contra la organización criminal *Cosa Nostra*, fueron asesinados en atentados mafiosos. Sus muertes revelaron la debilidad del aparato estatal en la lucha contra la mafia, así como la probable infiltración de algunos mafiosos en las estructuras de la República. Lo que hizo esos años aún más inquietante fue la naturaleza de los atentados de la mafia: el 27 de mayo de 1993, en Florencia, cerca de la Galería de los Uffizi, un coche bomba mató a cinco personas e hirió a cuarenta; pocos días antes del discurso de Berlusconi, el 23 de enero de 1994, una bomba estaba a punto de explotar en el Estadio Olímpico de Roma durante el partido de fútbol entre la Roma y el Udinese, al que asistieron decenas de miles de personas. Probablemente habría sido la mayor masacre de la historia de la República Italiana, pero la bomba no explotó, teóricamente debido a un fallo en el dispositivo (Padellaro, 2020).

A estas tensiones internas, hay que añadir el contexto internacional, con la caída del Muro de Berlín y el fin de la Guerra Fría, que había cambiado radicalmente el papel de Italia en el escenario internacional y provocado la disolución o reorganización de muchos de los partidos históricos de la Primera República, en particular el PCI y la Democracia Cristiana. Es en este contexto que comienza la historia pública oficial de Silvio Berlusconi, con un discurso que marcaría un antes y un después en la política y la estrategia de comunicación italiana.

SEMILLAS Y ESPORAS, ORÍGENES Y REESCRITURAS

El discurso de Berlusconi ha tenido numerosas reinterpretaciones y reescrituras cinematográficas, algunas literales, otras más imaginativas. En su película *El Caimán* (Il Caimano, Nanni Moretti, 2008), Nanni Moretti presenta cuatro Berlusconi diferentes: el Berlusconi *real* con imágenes de archivo; las escenas intercaladas con el actor Elio De Capitani, un conocido imitador de Berlusconi en los cabarets milaneses; Michele Placido, quien se supone que imita a Berlusconi en la película meta-ficcional; y el propio Moretti, quien lo imita en la simbólica escena final. El discurso se cita varias veces en otra película biográfica, *Silvio (y los otros)* (Loro: International Cut, Paolo Sorrentino, 2018). Pero estos son solo los ejemplos más conocidos, ya que el discurso se reitera en otras películas: en el segundo episodio de *La mala copia* (La Brutta Copia, Massimo Ceccherini, 2013) dos personajes repiten obsesivamente algunas frases de la *discesa in campo*, mientras que en *Nirvana* (1997), la película de ciencia ficción de Gabriele Salvatores, el presidente de la empresa "Cibo Italia" escenifica un discurso publicitario muy parecido a lo de Berlusconi.

Estos son solo algunos ejemplos de un mar de referencias, citaciones, recreaciones y reescrituras cinematográficas de este discurso. Por otro lado, este proceso de emulación paródica parece inevitable desde la propia construcción del discurso: una maniobra publicitaria más que electoral, concebida por ejecutivos de Publitalia, la agencia de publicidad de Berlusconi, que, empleando las prácticas de la ficción cinematográfica, escenificó una historia en gran medida ficticia. Así, el método narrativo —es decir, «hacer creer al público» en la calidad del producto propuesto— era más

importante que su apego a la realidad. Se trataba de una ficción visual que, dado su impacto en el panorama político y cultural italiano, sólo podía generar otras narrativas, generalmente críticas o paródicas.

Resulta igualmente útil considerar la iconografía visual que el discurso de Berlusconi ofreció a su audiencia. Si bien se presentó como una novedad en el panorama político nacional, el futuro primer ministro italiano enfatizó su figura pública ya consolidada, conocida como empresario de medios y deportista, proyectando así una imagen tranquilizadora. Si bien su discurso de *discesa in campo* fue, de hecho, su primera intervención política "explícita", Berlusconi ya se había expresado sobre temas políticos en varias ocasiones, confirmando su relación privilegiada con el entonces secretario del PSI, Bettino Craxi —en la segunda mitad de los años ochenta—, criticando al ministro de Telecomunicaciones antes de que la ley Mammì de 1990 le otorgara el derecho legal a transmitir a nivel nacional, y respaldando al candidato a la alcaldía de Roma, Gianfranco Fini —miembro del partido de derecha Alleanza Nazionale— en 1993. Sin embargo, estos siempre fueron juicios oportunos, fruto de circunstancias contingentes y vinculados a sus propias actividades empresariales. Pero su *discesa in campo* el 26 de enero de 1994 pretendía ser algo diferente, un texto programático con un impacto inmediato: por ello, tanto los elementos vinculados a la tradición política como los de novedad debían estar presentes y ser reconocibles.

Si bien los aspectos innovadores son totalmente cuestionables en términos de contenido, no puede decirse lo mismo de la forma: Berlusconi, en ese momento, cambió para siempre la comunicación política italiana, inspirándose no solo en su propia actividad como empresario mediático, sino también en un imaginario visual colectivo muy específico. En este artículo, conectaré las formas visuales del discurso de enero de 1994 con una escena de la película de Elio Petri, *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Elio Petri, 1970), protagonizada por Gian Maria Volonté. Esta película se encuentra ideológicamente muy alejada de las ideas propuestas en el discurso, pero quizás sea precisamente al ahondar en esta fractura —una contradicción aparentemente irreconciliable— que podamos destacar algunos elementos menos obvios, pero cruciales, del éxito de Berlusconi y de su atractivo para los italianos. Como hemos visto, las esporas de este discurso eran predecibles. Sin embargo, buscar las semillas puede conducir a resultados inesperados.

ICONOS VISUALES. EL DESPACHO Y LA FOTO DE FAMILIA

Dentro de una construcción visual bastante clásica —un político hablando desde un escritorio mientras lee un papel— dos elementos destacan por su novedad en el panorama de la comunicación política italiana de la época: el lugar donde se filma y graba el discurso, y un detalle que aparece detrás de Berlusconi, dos fotografías familiares. Este detalle, aunque aparentemente irrelevante, confiere a la escena un significado completamente diferente. Hasta entonces, de hecho, los lugares donde los políticos filmaban sus discursos oficiales no eran privados: el Presidente de la República, en su discurso de fin de año a la nación, hablaba desde el Quirinal, la sede del poder que no era en absoluto de su propiedad. Era un lugar con cierta sacralidad, incluso desde una perspectiva iconográfica: detrás del Presidente de la República se veían la bandera nacional —ahora acompañada de la bandera europea— y a veces un árbol de Navidad, una síntesis perfecta de la compleja relación entre laicismo y religión en la política italiana. Ese lugar, en cualquier caso, no era suyo: al año siguiente —o en un futuro más lejano—, otro Presidente de la República grabaría un discurso distinto para el 31 de diciembre, pero el árbol y la bandera siempre estarían allí, inmóviles, recordándonos que, aunque los políticos cambian, los símbolos del poder nunca les pertenecen del todo.

EL MENSAJE DE BERLUSCONI COMUNICA Y *ES* AL MISMO TIEMPO. OFRECE UN CONTENIDO TEMÁTICO Y CONVENCIONAL, PERO AL MISMO TIEMPO POSEE UN SIGNIFICADO INTRÍNSECO QUE RESULTARÁ DECISIVO PARA LA CONTINUIDAD DE SU CARRERA PÚBLICA: UN DISTANCIAMIENTO DE LAS ESTRUCTURAS POLÍTICAS COLECTIVAS TRADICIONALES PARA AVANZAR HACIA UNA REPRESENTACIÓN INDIVIDUALISTA, BASADA EN EL CULTO A LA PERSONALIDAD QUE APARENTEMENTE OSCURECE —PERO OBVIAMENTE NO BORRA— LA IDEOLOGÍA POLÍTICA

Berlusconi, sin embargo, revoluciona este concepto: el lugar es *su* despacho, como se desprende de la foto de familia en la estantería del fondo y del hecho de que los libros parecen haber sido consultados recientemente, pues algunos se ordenaron a toda prisa y otros siguen abiertos. Se trata, por tanto, de un despacho en el que el político trabajó hasta poco antes de grabar su discurso, un elemento perfectamente en acorde con la imagen que Berlusconi quiere proyectar de sí mismo: la de un emprendedor activo e incansable, que no tiene tiempo, como otros políticos, para preparar su discurso, porque su *verdadero* trabajo está en otro lugar. Panofsky ya había señalado cómo todo objeto creado por el ser humano es una herramienta o vehículo de comunicación (Panofsky, 1982): el mensaje de Berlusconi comunica y *es* al mismo tiempo. Ofrece un contenido temático y convencional —desde la perspectiva de la estructura del discurso, es un mensaje bastante *clásico* para los estándares de la comunicación política de la época—, pero al mismo tiempo posee un significado intrínseco que resultará decisivo para la continuidad de su carrera pública: un distanciamiento de las estructuras políticas colectivas tradicionales —ya sean institucionales, estatales o simplemente de partido— para avanzar hacia una representación individualista, basada en el culto a la personalidad que aparentemente oscurece —pero obviamente no borra— la ideología política.

La escena de *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* en la que Gian Maria Volonté —el nombre del personaje nunca se revela en la película, simplemente se le conoce como "el doctor"—, un funcionario de seguridad pública, se dirige a la prensa tras un asesinato, presenta algunas similitudes y otras tantas diferencias con el discurso de Berlusconi. El contexto, obviamente, es completamente distinto: se trata de una rueda de prensa en la que "el doctor" pretende tranquilizar al público, conmocionado tras el macabro asesinato de una mujer (Augusta Terzi, interpretada por Florinda Bolkan). El discurso de Volonté es particularmente emotivo —mucho más que el de Berlusconi—: describe un escenario casi apocalíptico de caos y violencia, que solo la acción decisiva de la policía puede sofocar. Por supuesto, el lugar donde pronuncia su discurso no tiene nada de personal: no hay despacho privado ni foto familiar detrás que priorice el individuo sobre el colectivo. Sin embargo, su discurso —Volonté sostiene una hoja de papel en la mano, que mira alternativamente, equilibrando constantemente la lectura y la improvisación— recuerda mucho a la forma en que Berlusconi pronunció las palabras durante su *discesa in campo*. El discurso de Berlusconi es una investidura política, por lo que el tono escrito está menos cargado de emoción, pero la constante alternancia entre lectura e improvisación —lo que en italiano se llama "andare a braccio" o sea "hablar de memoria"— nos lleva al umbral de una nueva era política. Leer un discurso, de hecho, significa ante todo escribirlo, y por lo tanto prepararlo con antelación. Se asume que un político o una figura pública, especialmente un miembro de una institución o partido, no lo escribe él mismo o, al menos, lo hace revisar para obtener la aprobación —o en todo caso una opinión positiva— de las ins-

tituciones a las que pertenece. Hablar sin leer, por el contrario, deja más espacio a la improvisación y, por tanto, en un proceso hacia la individualización de la política, enfatiza las habilidades oratorias del individuo, que también se vuelven estratégicamente más importantes que el cumplimiento de las directivas del grupo.

La política italiana de la época aún se caracterizaba por una forma de comunicación política muy clásica (Cosenza, 2012; Mazzoleni, 1998), con algunas excepciones notables: dentro del Partido Comunista, la comunicación de Enrico Berlinguer fue particularmente innovadora gracias a su capacidad para generar empatía con sus oyentes; Bettino Craxi, secretario del Partido Socialista, fue especialmente apreciado por sus habilidades oratorias. Sin embargo, incluso en sus discursos más famosos, surge un tipo de comunicación vertical, en la que el político se dirige a su audiencia desde una posición jerárquicamente superior y en la cual se presta mayor atención al método de comunicación. Volonté en *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* y Berlusconi en su *discesa in campo* experimentan los mismos temores e inquietudes que sus oyentes. El discurso del agente de seguridad pública es tan emotivo porque él también teme la creciente violencia en las ciudades italianas; Berlusconi "desciende" a la política —abandonando así una posición superior y teóricamente privilegiada— porque teme el rumbo que está tomando Italia. Son dos personas como nosotros, que se mueven entre nosotros, pero mejores. Siguiendo sus lógicas, deberíamos estar agradecidos y sentir alivio: una vez más, en la historia italiana, un hombre fuerte traerá orden al caos.

Esta es, por cierto, una escena que el público italiano ya había empezado a ver, pero que se repetiría con mayor frecuencia en las películas *poliziottesche* —versión italiana de las películas de crimen—, que, especialmente en las décadas de 1970 y 1980, ofrecerían una versión singular de la violencia institucional y de los grupos terroristas que prevalecían en el país en aquel entonces (Lupi, 2001; Tentoni-Cozzi, 2010). El policía que se explica y presenta su plan para restablecer el orden —como si fuera un político— ante un público de periodistas es un elemento clásico de las películas policíacas italianas, tomado del género estadounidense, pero con algunas diferencias: el policía italiano no pertenece a una organización superior que pueda legitimarlo o deslegitimarlo —como podría ser el caso del FBI—, ni es un detective privado que lucha contra el mundo. El policía italiano es un miembro integral del Estado, y la violencia que propugna no solo es, según sus criterios, necesaria para restablecer el orden, sino también, en el período histórico particular que vive el país —los "años de plomo"—, la única manera de frenar el avance del terrorismo comunista. Para lograr este objetivo, todos los medios están permitidos. En este sentido, podemos ver la película *Sed de mal* (Touch of Evil, Orson Welles, 1958), entre los modelos de *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*: al igual que en la película de Petri, también en este caso el protagonista es un policía corrupto que altera la realidad para visibilizar sus propias acciones. El policía de Petri va aún más lejos: se presenta como defensor de la ley para restablecer el orden, pero él mismo mató a la mujer cuyo asesino busca; creó el caos a sabiendas para legitimar su propia violencia, pero al hacerlo se encuentra ante un enigma irresoluble —que el guion, en efecto, deja sin respuesta—, porque si realmente quisiera respetar la ley, por coherencia tendría que arrestarse. Es evidente que el personaje arrastra un dilema moral que no dista mucho de lo que Berlusconi insinúa en su discurso: «¿qué estamos dispuestos a sacrificar por nuestra seguridad? ¿Qué violencia es éticamente justa? ¿Y cuál de las dos generó la otra?» Incluso Berlusconi, si lo pensamos detenidamente, contribuyó al caos en el que se encuentra el país: era muy cercano al partido y al político más atacado por los jueces por corrupción —el PSI y Bettino Craxi—, gracias a lo cual obtuvo enormes ventajas para sus empresas;

hizo tratos con organizaciones criminales para contratos y obras de construcción en una época en que la mafia luchaba abiertamente contra el Estado (Ignazi, 2014); fue un rostro público reconocido y exitoso de esa "primera república" que ahora afirma repudiar. Al igual que Gian Maria Volonté, se anticipa a las preguntas de los periodistas con un discurso prefabricado en el que, de culpable, se erige en defensor de las víctimas.

Detengámonos un momento en el despacho de Berlusconi. Este espacio también es, en última instancia, una creación artificial, escenificado *como si* fuera real. Basándonos en las reflexiones de Àngel Quintana (2023), observamos cómo el despacho es, ante todo, el lugar donde se toman las decisiones, por lo tanto la verdadera cámara de poder. Pero, como hemos visto, Berlusconi, a diferencia de políticos anteriores, traslada esto a un contexto completamente privado, dando así la impresión de que el poder mismo es un asunto personal para él. Además, no debe subestimarse que el público italiano ya había tenido la oportunidad de reflexionar sobre la relación entre el espacio público y privado y la actividad de Silvio Berlusconi: en una famosa entrevista emitida en 1986, en respuesta a una pregunta del periodista Enzo Biagi, Berlusconi respondió que solía trabajar incluso con fiebre, tomando decisiones importantes en la cama y trasladando su despacho a su habitación privada. Fue una especie de presentación pública del futuro primer ministro, quien, tras adquirir el equipo de fútbol AC Milan, aspiraba a convertirse en un icono nacional —no es casualidad que la entrevista se emitiera en Canale 5, cadena de la que era propietario—. Por lo tanto, la superposición entre los espacios de trabajo públicos y privados ya se había producido, y en cierto modo el discurso sobre su *discesa in campo* en 1994 lo subraya, contribuyendo a la delicada dinámica de novedad y tradición a la que Berlusconi aspiraba: los italianos ven al mismo empresario de antes, dispuesto a fusionar las esferas públicas y privadas; al mismo tiempo, sin embargo, Berlusconi habla desde un despacho, un lugar más apropiado que un dormitorio para un discurso de compromiso político, una señal inequívoca de su capacidad para institucionalizarse sin perder la fidelidad a sí mismo.

Un elemento adicional contribuye a hacer este espacio aún más personal. Me refiero a las dos fotografías de su biblioteca: la primera muestra a sus hijos de su primer matrimonio (arriba a la derecha), mientras que la segunda lo retrata con sus hijos menores, nacidos de la unión con Veronica Lario, su esposa por aquel entonces. El espacio simbólico que ocupan ambas imágenes también es particular: de derecha a izquierda, forman una línea diagonal con el propio Berlusconi en el centro, vínculo entre dos familias diferentes, capaz, por tanto, de ser simultáneamente un hombre de tradición —sus hijos, ya adultos, que pueden descubrir el mundo sin él— y de innovación —sus hijos pequeños, con los que aún juega y acompaña en la vida—. Susan Sontag escribe que la fotografía es siempre una ausencia o una pseudo-presencia (Sontag, 1979: 9): en este caso, es inevitable notar la ausencia de las dos esposas, un espectro derridiano cuya desaparición hace que sus contornos sean aún más claros y

EL DESPACHO DE BERLUSCONI TAMBIÉN ES, EN ÚLTIMA INSTANCIA, UNA CREACIÓN ARTIFICIAL, ESCENIFICADO *COMO SI* FUERA REAL. BASÁNDONOS EN LAS REFLEXIONES DE ÀNGEL QUINTANA (2023), OBSERVAMOS CÓMO EL DESPACHO ES, ANTE TODO, EL LUGAR DONDE SE TOMAN LAS DECISIONES, POR LO TANTO LA VERDADERA CÁMARA DE PODER. PERO, COMO HEMOS VISTO, BERLUSCONI, A DIFERENCIA DE POLÍTICOS ANTERIORES, TRASLADA ESTO A UN CONTEXTO COMPLETAMENTE PRIVADO, DANDO ASÍ LA IMPRESIÓN DE QUE EL PODER MISMO ES UN ASUNTO PERSONAL PARA ÉL

evidentes. El abrazo en la fotografía a la izquierda —la que muestra a los hijos del segundo matrimonio—, siguiendo las reflexiones de Carolina Martínez-López (2023), no solo podía transmitir una idea tranquilizadora de paternidad lúdica y moderna, sino también acentuar la posición de Berlusconi en la imagen. Solo él es capaz de mantener unidas a las dos familias —que, de hecho, se representan divididas y en dos momentos diferentes—, así como solo él puede crear la síntesis entre tradición e innovación que Italia necesita.

Berlusconi aún no era un político en el sentido tradicional del término, ni contaba con una ideología que lo posicionara con precisión: era ciertamente anticomunista y liberal, pero su trayectoria política, rastreable a través de sus amistades y declaraciones públicas, fue bastante caótica antes de 1994. Mantuvo una estrecha relación con el PSI de Bettino Craxi, que seguía una línea política muy específica: menor injerencia pública en los negocios, anticomunismo programático y adhesión al Pacto Atlántico y a la alianza con Estados Unidos. Incluso antes, su nombre ya figuraba entre los inscritos en la P2, una logia masónica de derecha y reaccionaria creada con fines anticomunistas. Como se informó anteriormente, en 1993 expresó su preferencia por la candidatura a la alcaldía de Roma de Gianfranco Fini, secretario de Alianza Nacional, un partido de derecha surgido de las cenizas del Movimento Sociale Italiano (MSI), nacido a su vez tras la disolución del Partido Nacional Fascista (PNF) en 1946. Como puede verse, estas son posiciones distantes, si no francamente contradictorias, dentro de las cuales es difícil encontrar una narrativa coherente. Al carecer de un pasado ideológicamente reconocible, Berlusconi convierte esta deficiencia en una ventaja: los italianos no lo votarán por lo que representa, sino por quién es. Por lo tanto, prioriza su vida privada —su despacho personal, fotos familiares— para convencer al electorado: si la confianza en los políticos está por los suelos tras el escándalo de *Tangentopoli*, nadie podría dudar de la autenticidad de sus afectos privados.

UN LUGAR DIFERENTE PARA UNA NARRATIVA DIFERENTE

La imagen es fija, el discurso está preparado, la cámara está inmóvil, permitiendo como máximo algunos acercamientos para resaltar el rostro del orador en los momentos de mayor énfasis. Estoy describiendo el vídeo de Berlusconi, pero se podrían usar las mismas palabras —con una ligera diferencia, dado que en cierto momento la cámara opta por un plano general que también muestra a los colegas del "doctor"— para la escena mencionada con Gian Maria Volonté. Un recurso visual bastante clásico: cámara fija, plano medio, foco en el orador, atención a los detalles en los bordes del plano y primeros planos en momentos específicos. Por lo tanto, podemos preguntarnos cuáles son las razones no solo del éxito de este vídeo —un éxito que tiene consecuencias concretas, ya que no sólo sigue siendo ampliamente visualizado en YouTube y en las redes sociales, sino que marcó el inicio de una victoria electoral entonces inesperada y la presencia constante de Forza Italia en el parlamento—, sino también de su innegable originalidad. Aquí también nos adentramos en la delicada dinámica de la tensión entre la tradición y la innovación que transmite la puesta en escena de la *discesa in campo*. Un vídeo que, en definitiva, es clásico, o al menos reconocible —y por lo tanto familiar— y que destaca un momento de ruptura, una bisagra entre la Primera y la Segunda República. Como se ha señalado anteriormente, el lenguaje político de Berlusconi ya ha sido analizado, tanto en lo que respecta a este discurso como a la evolución de su carrera. Este no es, sin duda, el lugar para reiterar lo que ya se ha escrito en otras ocasiones; los únicos elementos que quiero destacar son dos: el uso constante de la metáfora del fútbol, que en aquel momento aún no había entrado en el lenguaje político italiano con tanta continuidad (Amadori, 2002); y el uso de lítotes, antes de concluir la discusión con un lenguaje mucho más explícito y directo. Los lítotes, empleados

principalmente para describir a oponentes políticos, se convierten así en una especie de falsas atenuaciones de sus presuntos defectos, para luego ceder a una jerga más coloquial en la conclusión del discurso, resaltando aún más los aspectos negativos. En el discurso de Berlusconi, los «comunistas» son aquellos que «nunca han encontrado la plena ciudadanía» en la democracia, «no están preparados» para gobernar el país, «no han cambiado», para finalmente transformarse, de forma mucho más explícita, en propagadores del odio de clase y la envidia social. Esta es una estratagema también empleada por Gian Maria Volonté en *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*: su discurso no se centra, de hecho, en el asesinato que acaba de cometer —del cual él mismo es el autor—, sino en el papel de los presuntos autores, los anarquistas y miembros del movimiento estudiantil, que «no respetan la ley» y, por lo tanto, deben ser aniquilados «por cualquier medio».

A través de esta forma familiar y en parte innovadora, Berlusconi crea las condiciones para la inserción de la pieza más delicada de su mosaico: la construcción artificial de un mundo totalmente imaginado para ser presentado como verdadero al público. Gian Maria Volonté, en su discurso a la prensa, partía de una innegable ventaja sobre su audiencia, ya que era el único que conocía exactamente cómo se habían desarrollado los acontecimientos. El policía se encontraba en la misma posición por la cual, según Hitchcock (Truffaut, Scott, 1966), se podía crear suspenso en lugar de sorpresa, como había destacado la famosa escena de *La batalla de Argel* (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966), donde una mujer argelina miembro del FLN entra en un bar de militares franceses con una bomba escondida en su bolso: los espectadores y la protagonista conocen los hechos, mientras que el resto de los personajes en escena los desconocen. La tensión de la secuencia se construye precisamente sobre esta disparidad de conocimiento: mientras escuchamos a Volonté reconstruir una versión completamente inventada de los hechos, esperamos que sea desenmascarado tarde o temprano, que un colega intuya la verdad, o que un periodista lo presione con preguntas incómodas que lo lleven a revelarse. Este estado de suspensión de la realidad nos trae tanto alivio —el protagonista no ha sido desenmascarado y el proceso de identificación puede continuar— como angustia —la verdad podría salir a la luz tarde o temprano—. Este suspense se constituye como un mecanismo narrativo, sin duda, pero sobre todo como un dispositivo que puede cambiar el contexto. La tarea de Berlusconi, sin embargo, es más delicada: el futuro primer ministro se dirige a un público que, en teoría, sabe cómo se han desarrollado las cosas en Italia en los últimos años, y el nivel de conocimiento entre él y su audiencia es igual. En estas condiciones, es más difícil construir una realidad completamente ficticia, por lo que primero necesita crear un entorno familiar, en ambos sentidos: vinculado a su familia, con las fotografías previamente analizadas; familiar para el público, con una puesta en escena tranquilizadora.

A partir de este contexto, Berlusconi puede construir una línea temporal alternativa con una facilidad cautivadora que sus oyentes podrían no reconocer en ese momento, pero que pronto se

BERLUSCONI PUEDE CONSTRUIR UNA LÍNEA TEMPORAL ALTERNATIVA CON UNA FACILIDAD CAUTIVADORA QUE SUS OYENTES PODRÍAN NO RECONOCER EN ESE MOMENTO, PERO QUE PRONTO SE CONVERTIRÁ EN UNA DE SUS ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN MÁS EFECTIVAS: ELUDIR LOS HECHOS (Y, POR LO TANTO, LA VERDAD), PARA ADENTRARSE EXCLUSIVAMENTE EN EL MUNDO DE LA NARRACIÓN. NO ES IMPORTANTE QUE LOS POLÍTICOS REALMENTE HAGAN ALGO, PERO ES CRUCIAL QUE DIGAN ALGO

convertirá en una de sus estrategias de comunicación más efectivas: eludir los hechos (y, por lo tanto, la verdad), para adentrarse exclusivamente en el mundo de la narración. No es importante que los políticos realmente hagan algo, pero es crucial que digan algo. Para contarlo —y contarlo bien—, el narrador debe ser creíble: Berlusconi, quien, a diferencia del jefe de policía de la película de Petri, aún no puede contar con la legitimidad de su papel —después de todo, no es político—, se legitima por su propia historia privada, "prestada" y mostrada al público. Su carácter de hombre de resolución personal se evidencia en sus éxitos económicos y empresariales, pero en su *discesa in campo* su fenomenología se enriquece con fotografías familiares (Susca, 2004: 41-56).

Carlo Ginzburg, citando a Warburg, habla del *Pathosformel* como una imagen arquetípica que se repite, generando emociones (Ginzburg, 2015). En este caso, el *pathos* se compone esencialmente de elementos personales y privados, pero precisamente por eso, en un momento de desesperación y desconfianza hacia la política clásica, resulta más creíble y convincente. Además, Berlusconi afirma que acaba de renunciar a los altos cargos de todas sus empresas para entrar en política: en un período histórico en el que los principales políticos fueron acusados de soborno y corrupción —y, por lo tanto, en última instancia, de obtener beneficios ilegales a costa de los ciudadanos—, él se presenta como el único dispuesto a perder dinero por el bien del país.

De esta manera, adquiere la legitimidad que da verosimilitud a la reconstrucción histórica descrita en su discurso, una historia que nunca existió y que, analizada en profundidad, parecería ser el resultado de una narración ucrónica. La Italia de Berlusconi es un país donde los comunistas han gobernado durante décadas, aunque quizás valga la pena recordar que el PCI nunca ha formado parte de ningún gobierno desde 1948, las primeras elecciones democráticas. Este es el mismo Partido Comunista que, según el líder de Forza Italia, siempre apoyó a la Unión Soviética y aspiró a unirse al Pacto de Varsovia, mientras que la postura de los líderes comunistas italianos —especialmente Enrico Berlinguer, pero al menos desde el informe de Jruschov de 1956 y especialmente desde la muerte de Palmiro Togliatti en 1964— era muy crítica con la URSS. En realidad, desde la posguerra, Italia siempre ha sido gobernada por coaliciones de centro, centroderecha o, más raramente, centroizquierda, lideradas por la Democracia Cristiana, que, única en un país democrático, se mantuvo en el poder ininterrumpidamente durante 45 años. Berlusconi también habla de justicia y lucha contra la delincuencia, pero en aquel momento ya había sido investigado por vínculos con organizaciones mafiosas. Aborda la insuficiencia de la vieja clase política, pero fue precisamente gracias a sus estrechos vínculos con esta clase política que pudo beneficiarse de leyes y concesiones especiales que resultaron cruciales para construir su imperio mediático y financiero.

Como cualquier mensaje publicitario bien elaborado, la narrativa de la *discesa in campo* no tendría el mismo impacto si se centrara únicamente en las supuestas fechorías de los "enemigos" y no considerara los aspectos positivos que el voto por Forza Italia aportaría a los italianos. Si el partido es un producto —ideológico ya no en el sentido del siglo XX, sino ciertamente en el sentido capitalista contemporáneo—, el público que lo escucha, que podría comprarlo, debe ser consciente de sus ventajas (Donofrio, 2015). Utilizando una formulación de Mattioni (2022), Berlusconi busca convencer a los italianos de que votar por él devolvería al país al presente correcto. Ya no es la de la corrupción y de *Tangentopoli*, la de la crisis económica y de las masacres mafiosas, la de los comunistas en el poder y de la ausencia de libertad, sino la de un nuevo curso de la historia, nacido tras la caída del Muro de Berlín en 1989. Una nueva fase de paz y prosperidad—la *pax americana*— cuyos frutos sólo el liberalismo económico podrá cosechar. Una nueva fase que, de hecho, ya está en marcha:

Berlusconi no duda en hablar de progreso, de innovación y de democracias occidentales que se recuperan tras décadas de oscuridad: es necesario votar por él cuanto antes para que también Italia pueda gozar de todos los inefables beneficios del neoliberalismo.

Y poco importa que esa *pax americana* en enero de 1994 ya no sea, ni siquiera formalmente, una *pax*: del 2 de agosto de 1990 al 28 de febrero de 1991, asistimos a la guerra del Golfo en Irak y Kuwait; en la ex Yugoslavia sigue en curso una guerra extremadamente violenta, que ha conducido, entre otras cosas, al asedio de Sarajevo desde el 5 de abril de 1992, y que entonces todavía continúa; unos meses después, conoceríamos la noticia del genocidio de los tutsi en Ruanda, parte de un conflicto que se había vuelto extremadamente violento desde al menos 1990. Estos son solo algunos ejemplos entre muchos, pero sirven para demostrar la absoluta artificialidad de la cronología descrita por Berlusconi: un mundo ideal en el que Italia puede aspirar a un *nuevo milagro italiano* —una expresión que se inspira en el "milagro económico" de 1958-1963, pero también en el "milagro" deportivo de la selección nacional de fútbol que ganó el Mundial en 1982—, en el que los comunistas que habían llevado al país a la decadencia económica y moral serán derrotados definitivamente, y la modernidad finalmente llegará también a Roma. Un mundo de paz, prosperidad y oportunidades para todos —especialmente para "los más débiles", declaró Berlusconi en su discurso—, que está al alcance, con una sola condición: confiar el gobierno a Forza Italia y su coalición.

Aquí reside quizás una de las diferencias más notables entre el discurso de Volonté a los periodistas y el de Berlusconi a los italianos: el primero, en medio del choque ideológico de la década de 1970, propone orden y disciplina en un mundo caótico, asegurando a la burguesía su capacidad para impedir la revolución por cualquier medio; si lo siguen, la seguridad estará garantizada por la restauración del statu quo. El segundo, en un mundo ya parcialmente pos-ideológico —al menos según los estándares del siglo XX—, también propone una *pars construens*: en la batalla por quién logrará apropiarse de las ventajas de los vencedores de la Guerra Fría —Estados Unidos, pero más generalmente el mundo capitalista—, simplemente se presenta como la vía más fácil para obtenerlas. Por otro lado, se encuentra con adversarios políticos que intentan por todos los medios deshacerse de un pasado del que, como hemos visto, ni siquiera estaban del todo convencidos, por lo que a Berlusconi le resulta fácil desenmascararlos y presentarse como la verdadera puerta de entrada al futuro. Un futuro, como él mismo enfatiza en su discurso, de colaboración y armonía, aparentemente libre de conflictos. Esta, en su opinión, era la utopía neoliberal, previamente irrealizada únicamente por circunstancias contingentes —la Guerra Fría contra los soviéticos—. Ahora que la guerra está ganada, solo queda votar por él y disfrutar de las ventajas otorgadas a los vencedores.

CONCLUSIÓN. ¿1968 HECHO REALIDAD? O, MEJOR DICHO: "UN" 1968 HECHO REALIDAD

Queda por resolver una cuestión particularmente importante: ¿cómo es posible que una serie de imágenes icónicas de una película de culto de la izquierda italiana de la década de 1970 —*Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* se considera una metáfora perfecta de la violencia institucional durante los «años de plomo» (Minuz, 2007: 135)— se reutiliza, aunque sea indirecta o involuntariamente, en la puesta en escena de un discurso político ultra-liberal? O, mejor dicho, para ser más concisos y emplear terminología y definiciones contemporáneas: ¿cómo puede un político como Berlusconi apropiarse ideológicamente de las demandas culturales radicales y alternativas?

Para responder a esta pregunta, debemos deshacernos de la imagen de Berlusconi que se había desarrollado durante sus tres gobiernos: la de un

político ineficiente e incompetente, sin el respeto por las normas que un jefe de Estado, independientemente de su afiliación política, siempre debería tener, y, sobre todo, una especie de personaje cómico que se había vuelto impresentable. La percepción de Berlusconi entre 1993 y 1994 era muy diferente: no solo era un empresario que podía confiar en su imperio económico para demostrar su honestidad, sino que también reflejaba, para cierto segmento de su futuro electorado y para algunos de sus aliados, una posibilidad de innovación, si no de una reforma radical, en la política italiana. Consideremos, por ejemplo, a su principal asesor político, Giuliano Ferrara, quien también se convirtió en ministro de Relaciones con el Parlamento en su primer gobierno (1994-1995). Ferrara, hijo de una ex partisana y de un militante de izquierdas que también se desempeñó como editor de *L'Unità* —el periódico oficial del PCI—, había sido un destacado líder del Partido Comunista Italiano, defensor de una ideología obrerista muy radical —fue responsable de la coordinación provincial de FIAT en Turín—. En la segunda mitad de la década de 1980, se inclinó hacia la política socialista y fue quien aconsejó a Berlusconi entrar directamente en política, demostrando posteriormente ser decisivo, aunque desde una posición menos visible, en todos los acontecimientos políticos de Forza Italia. Un camino similar siguió Paolo Liguori, entonces un destacado periodista televisivo en la emisora de Berlusconi: Liguori provenía de la izquierda extraparlamentaria, habiendo desempeñado un papel central en la organización de Lotta Continua. Una trayectoria ligeramente diferente, más estrechamente vinculada a las batallas por derechos civiles, fue la de Marco Pannella, secretario del Partido Radical, quien se propuso como aliado de Berlusconi en la coalición de centroderecha que ganó las elecciones de abril de 1994 —no participó porque el Partido Radical no superó el umbral del 4% y se quedó fuera del Parlamento—. Pannella, que se describía como más a la izquierda del PCI (Pannella, 2007), ahora imaginaba un papel en una formación política que también incluía a la Lega, partido entonces secesionista, y a Alleanza Nazionale, de derecha.

LA PERCEPCIÓN DE BERLUSCONI ENTRE 1993 Y 1994 ERA MUY DIFERENTE: NO SOLO ERA UN EMPRESARIO QUE PODÍA CONFIAR EN SU IMPERIO ECONÓMICO PARA DEMOSTRAR SU HONESTIDAD, SINO QUE TAMBIÉN REFLEJABA, PARA CIERTO SEGMENTO DE SU FUTURO ELECTORADO Y PARA ALGUNOS DE SUS ALIADOS, UNA POSIBILIDAD DE INNOVACIÓN, SI NO DE UNA REFORMA RADICAL, EN LA POLÍTICA ITALIANA

Los mencionados son solo algunos de los nombres más inesperados de la órbita de Berlusconi en la primera mitad de los años noventa. Sin embargo, incluso en tres experiencias tan distintas, encontramos un hilo conductor: Pannella, Liguori y Ferrara habían participado en las manifestaciones del 1968; se encontraban entre los protagonistas de esa era política y cultural que transformaría radicalmente Italia. Este hecho debería hacernos reflexionar: los jóvenes del 68 son ahora adultos en 1994, tras haber vivido experiencias diversas están listos para tomar el poder definitivamente. Podríamos considerar su adhesión al legado de Berlusconi simplemente como uno de los muchos ejemplos de oportunismo político: no serían ni los primeros ni los últimos. E incluso podríamos dudar de la sinceridad de sus acciones políticas pasadas. Pero eso sería como ver solo una cara del cubo. La generación del 68 que se unió al partido de Berlusconi —tomo a Liguori, Ferrara y Pannella como ejemplos paradigmáticos—, indica sobre todo que Forza Italia puede presentarse a los italianos no solo como el partido tranquilizador que restaurará el orden tras el caos —como fue el caso del personaje de Volonté en la película—, sino también como una fuerza joven e innovadora, dispuesta a

concretar una revolución —en este caso liberal— que a menudo se ha temido. Fue el propio Pannella quien lo afirmó en una entrevista (Pannella, 2016: 79): la liberal quizá no fue la revolución soñada en el 68, pero aun así fue una revolución, la única posible. Parece estar dentro de la versión italiana del famoso acrónimo T.I.N.A. (There Is No Alternative), pronunciado por Margaret Thatcher tras su victoria contra los mineros de Yorkshire, citado por Mark Fisher (2018). No hay alternativa: si ha de haber una revolución, será la de Berlusconi.

En un ensayo de hace unos años, significativamente titulado *Contra el '68* (Contro il '68, Alessandro Bertante, 2007) muestra cómo algunos de los valores propugnados por los movimientos del 68 eran, en realidad, perfectamente funcionales al capitalismo contemporáneo: el individualismo, la libertad individual en detrimento de los derechos colectivos y la libertad moral que parecía ser el prerrequisito para la libertad de consumo. Este provocador libro analiza varias trayectorias seguidas por antiguos activistas del movimiento del 68 que posteriormente acabaron en la órbita de Berlusconi, destacando no tanto sus rumbos inesperados y excepcionales, sino más bien la coherencia y la obviedad de sus evoluciones. Por otro lado, en Italia, Pier Paolo Pasolini, uno de los intelectuales más provocadores de su tiempo, escribió un famoso poema: *Il PCI ai giovani!* [*¡El PCI a los jóvenes!*], tras los enfrentamientos entre estudiantes y policías en la facultad de arquitectura de Valle Giulia del primer de marzo 1968 en Roma (Bazzocchi, 2017: 33-34). Los versos 16-19, en particular, resaltan algunas de las contradicciones del movimiento: «Cuando ayer en Valle Giulia pelearon/ con los policías / ¡yo simpatizaba con los policías! / Porque los policías son hijos de pobres»[3]. Sería un error leer e interpretar a Pasolini literalmente y no captar la trascendencia, incluso política, que la provocación tuvo para él, pero lo cierto es que el escritor friulano intuyó a la perfección algunas de las idiosincrasias del movimiento. Mario Perniola, en su ensayo *Berlusconi o el '68 hecho realidad* (Berlusconi o il '68 realizzato, Mario Perniola, 2011), se inspira en las provocaciones de Pasolini y Bertante para crear una lista analítica de todos los ideales del '68 que se materializaron durante la era de Berlusconi, transformando a Italia no en un país más libre y abierto a los derechos civiles, sino simplemente en un gigantesco experimento del capitalismo consumista neoliberal más siniestro.

Lejos de mí está la crítica radical a la contribución del 68 a la sociedad italiana, que generó muchos más beneficios que problemas. El simple acceso, por primera vez en la historia italiana, de una clase social marginalizada a la educación secundaria y universitaria fue crucial para llevar el país a una nueva perspectiva, y las luchas por los derechos civiles y sociales —desde el divorcio hasta el aborto y los derechos laborales— siguen siendo pilares éticos y políticos que no debemos olvidar. Es igualmente cierto, por otra parte, que la cultura de

SI BIEN ES INEXACTO AFIRMAR QUE BERLUSCONI HIZO REALIDAD EL 68 —O QUE PODRÍA SER PERCIBIDO COMO QUIEN LO HABRÍA HECHO REALIDAD—, LA PRESENCIA CONSTANTE EN LAS FILAS DE SU PARTIDO DE IMPORTANTES PROTAGONISTAS Y EX-ACTIVISTAS DEL 68 INVITA A LA REFLEXIÓN: ALGUNAS DE LAS REIVINDICACIONES DEL 68 —LAS MÁS VINCULADAS A LA REALIZACIÓN PERSONAL Y, EN ÚLTIMA INSTANCIA, LAS MÁS SUPERFICIALES—, CARENTES DE SIGNIFICADO POLÍTICO, SE PRESENTARON AL INICIO DE SU CARRERA COMO SÍMBOLOS DE APERTURA CULTURAL E INNOVACIÓN. SOLO PARA REVELARSE MÁS TARDE COMO LO QUE REALMENTE ERAN: MANIOBRAS PUBLICITARIAS PARA ATRAER AL MAYOR NÚMERO POSIBLE DE VOTANTES Y DAR VIDA A UN GOBIERNO REACCIONARIO

los años ochenta y principios de los noventa contribuyó a centrarse en el individuo en detrimento del colectivo: también en este caso, asistimos a una traducción del pensamiento thatcheriano —según el cual la sociedad no existe, sino los individuos— y, de forma más general, a una transformación mediática y cultural —Gramsci la habría llamado super-estructural— del capitalismo. Es este tipo de discurso el que ha demostrado ser exitoso. Por lo tanto, si bien es inexacto afirmar que Berlusconi hizo realidad el 68 —o que podría ser percibido como quien lo habría hecho realidad—, la presencia constante en las filas de su partido de importantes protagonistas y ex-activistas del 68 invita a la reflexión: algunas de las reivindicaciones del 68 —las más vinculadas a la realización personal y, en última instancia, las más superficiales—, carentes de significado político, se presentaron al inicio de su carrera como símbolos de apertura cultural e innovación. Solo para revelarse más tarde como lo que realmente eran: maniobras publicitarias para atraer al mayor número posible de votantes y dar vida a un gobierno reaccionario.

Por eso, su discurso de *discesa in campo* puede incluso compararse con una película pionera de los años 70 como *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*. Despojado de su contexto y significado político, el discurso de Gian Maria Volonté se vuelve simplemente literal, haciendo eco de una dinámica clásica de la historia italiana: en lugar de pensar en movimientos de reflexión colectiva, en momentos de crisis recurrimos a un hombre fuerte —hoy una mujer, pero el significado es el mismo—, delegando la resolución de los problemas en la autoridad. ■

NOTAS

1 El equivalente en castellano sería "entrada en liza" o "descenso en la arena", pero prefiero mantener el original italiano "discesa in campo" ["descenso al campo"], porque así se mantiene la metáfora futbolística tan importante para Berlusconi.

2 «L'Italia è il paese che amo. Qui ho le mie radici, le mie speranze, i miei orizzonti…».

3 «Quando ieri a Valle Giulia avete fatto a botte/ coi poliziotti,/ io simpatizzavo coi poliziotti!/ Perché i poliziotti sono figli di poveri».

REFERENCIAS

Amadori, A. (2002). *Mi consenta. Metafore, messaggi e simboli. Come Silvio Berlusconi ha conquistato il consenso degli italiani*. Milano: Scheiwiller.

Bazzocchi, M. A. (2017). *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*. Bologna: Il Mulino.

Bertante, A. (2007). *Contro il '68*. Milano: Agenzia X.

Bresolin, M., Corbi, Maria, Feltri, Mattia (2014). *Quei 9 minuti e 25 secondi*, "La Stampa", 26 gennaio 2014.

Campus, D. (2004). La comunicazione politica di Berlusconi. Percorsi di lettura, *Comunicazione Politica*, 5: 179-186.

Cosenza, G. (2007). *SpotPolitik. Perché la casta non sa comunicare*. Roma-Bari: Laterza.

Della Porta, D. (1992). *Lo scambio occulto. Casi di corruzione in Italia*. Bologna: Il Mulino.

Deni, M., Marsciani, F. (1995). Analisi del primo discorso di Berlusconi. Indagine semiotica sul funzionamento discorsivo. En Livolsi, M., Volli, U. (coords.), *La comunicazione politica fra Prima e Seconda Repubblica*. Milano: Franco Angeli, 227-241

Donofrio, A. (2015). La "discesa in campo". Irrupción de Berlusconi en la escena política italiana. *Tiempo Devorado. Revista de Historia Actual*, 1: 22-38.

Ferrero, A. (1970). Indagine su un film al di sotto di ogni sospetto. *Cinema nuovo*, 204: 125.

Fisher, M. (2018). *Realismo capitalista*. Roma: Nero.

Ginzburg, C. (2015). *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*. Milano: Adelphi.

Ignazi, P. (2014). *Vent'anni dopo. La parabola del berlusconismo*. Bologna: Il Mulino.

Lupi, G. (2001). *Il trucido e lo sbirro*. Roma: Profondo Rosso.

Martínez-López, C. (2023). Se supone que nos estamos diviertiendo: la foto de familia. En Balló, J., Salvadó, A. (coords.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 316-325.

Mazzoleni, G. (1998). *La comunicazione politica*. Bologna: Il Mulino.

Minuz, A. (2007). Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri. En Uva, C. (coord.). *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 131-145.

Padellaro, A. (2020). *La strage e il miracolo*. Roma: Paper First.

Pannella, M. (2007). *A sinistra del PCI. Interventi parlamentari 1976-1979*. Milano: Kaos.

Pannella, M. (2016). *Una libertà felice. La mia vita*. Milano: Mondadori.

Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Perniola, M. (2011). *Berlusconi o il '68 realizzato*. Milano-Udine: Mimesis.

Quintana, À. (2023). Donde se toman las decisiones. El despacho. En Balló, J., Salvadó, A. (coords.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg: 364-371.

Salvia, M. (2022). *Interregno. Iconografie del XXI secolo*. Roma: Nero.

Sontag, S. (1979). *On Photography*. New York: Penguin.

Susca, V. (2014). Phénoménologie de Silvio Berlusconi, *Sociétés*, 84: 41-56.

Tentori, A., Cozzi, A. (2010). *Italia a mano armata. Libro del cinema poliziesco italiano*. Roma: Profondo Rosso.

Truffaut, F., Scott, H. (1966). *Hitchcock/Truffaut*. Paris: Laffont.

Viggen, M. (2018). La retorica politica contemporanea: analisi dei discorsi di Berlusconi e Stoltenberg. *Oslo Studies in Languages*, 10: 91-117.

ORDEN Y CAOS. EL DISCURSO DE SILVIO BERLUSCONI SOBRE SU "DISCESA IN CAMPO" EN RELACIÓN CON *INVESTIGACIÓN SOBRE UN CIUDADANO LIBRE DE TODA SOSPECHA*

Resumen

El 26 de enero de 1994, Silvio Berlusconi anunció su *discesa in campo* política con un discurso transmitido por una de sus redes privadas. Este discurso marca una clara línea divisoria en la comunicación política italiana, pasando de la ideología del siglo XX (el político como portavoz de un partido o, en cualquier caso, de una ideología o comunidad) al individualismo contemporáneo, como lo demuestran las fotos familiares que aparecen detrás de él y el despacho privado donde se desarrolla la escena. En el artículo, se compara el discurso de Berlusconi con uno de Gian Maria Volonté en la película *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha* (1970). Más allá de las similitudes y diferencias, lo sorprendente es la capacidad de Berlusconi para apropiarse de elementos comunicativos y visuales ideológicamente opuestos, reescribirlos y crear (y narrar) una realidad completamente inventada para convencer a los ciudadanos de que voten por él.

Palabras clave

Silvio Berlusconi; Elio Petri; comunicación política; neoliberalismo; fotos familiares.

Autor

Daniele Comberiati es profesor agregado de italiano a la Universidad Paul-Valéry de Montpellier. Su investigación se centra en la literatura de la migración, la ciencia-ficción, el pos-colonialismo italiano y la novela gráfica. En 2010, publicó el ensayo *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Junto con Simone Brioni, coescribió *Italian Science Fiction: the Other in Literature and Film* (Palgrave Macmillan, 2019) y *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (Mimesis, 2020). En 2019, publicó *Un autre monde est-il possibile? Science fiction et bande dessinée en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)* (Quodlibet). En 2023, publicó el ensayo *La fantascienza contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, que fue finalista del Premio Italia.

Referencia de este artículo

Comberiati, D. (2026). Orden y caos. El discurso de Silvio Berlusconi sobre su "discesa in campo" en relación con *Investigación sobre un ciudadano libre de toda sospecha*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 15-30. https://doi.org/10.63700/1372

ORDER AND CHAOS. SILVIO BERLUSCONI'S SPEECH ON HIS "DISCESA IN CAMPO" IN RELATION TO *INVESTIGATION OF A CITIZEN ABOVE SUSPICION*

Abstract

January 26, 1994, Silvio Berlusconi announced his entry into politics with a speech on one of his private networks. This speech marks a clear turning point in Italian political communication, shifting from 20th-century ideology (the politician as spokesperson for a party or, in any case, for an ideology or community) to contemporary individualism, as evidenced by the family photos that appear behind him and the private office where the scene unfolds. The article compares Berlusconi's speech to one given by the actor Gian Maria Volonté in the film *Investigation of a Citizen Above Suspicion* (1970). Beyond the similarities and differences, what is striking is Berlusconi's ability to appropriate ideologically opposed communicative and visual elements, rewrite them, and create (and narrate) a completely fabricated reality to convince citizens to vote for him.

Key words

Silvio Berlusconi; Elio Petri; Political Communication; Neoliberalism; Family Photographs.

Author

Daniele Comberiati is associated professor in Italian Studies at the University Paul-Valéry de Montpellier. His research focuses on migration literature, science fiction, Italian post-colonialism, and graphic novels. En 2010, he published *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. With Simone Brion, he co-wrote *Italian Science Fiction: the Other in Literature and Film* (Palgrave Macmillan, 2019) and *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana* (Mimesis, 2020). In 2019, he published *Un autre monde est-il possibile? Science fiction et bande dessinée en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui (1978-2018)* (Quodlibet). In 2019, he published *La fantascienza contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, finalist for the "Italia" Prize.

Article reference

Comberiati, D. (2026). Order and Chaos. Silvio Berlusconi's Speech on his "discesa in campo" in relation to *Investigation of a Citizen Above Suspicion*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 15-30. https://doi.org/10.63700/1372

recibido/received: 20.11.2025 | *aceptado/accepted:* 10.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

ICONOGRAFÍAS DEL PODER MEDIÁTICO EN *NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA*: SUPERVIVENCIAS VISUALES ENTRE EL CINE POLÍTICO ITALIANO Y LA ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA

DANIEL ARREBOLA
LUDOVICO LONGHI
EZEQUIEL RAMÓN-PINAT

1. INTRODUCCIÓN

En la convulsa Italia de los *anni di piombo*, un periodo marcado por tensiones políticas y profundas reconfiguraciones sociales, Marco Bellocchio estrenó *Sbatti il mostro in prima pagina* (*Noticia de una violación en primera página*, 1972), un film que disecciona los mecanismos de manipulación mediática mediante una iconografía del poder aún vigente. La película, ambientada durante una ola de violencia en Milán, relata cómo el director de un periódico, Bizanti, decide culpar a un joven militante de extrema izquierda por el asesinato de una joven, con el objetivo de influir en las elecciones. Esta trama se inspira en el contexto real de los *anni di piombo* y, en particular, en el caso de Pietro Valpreda, un anarquista falsamente acusado de un atentado e integra imágenes puramente documentales —como las de manifestaciones en Milán— con la ficción. Protagonizada por Gian Maria Volonté, la película no solo dramatiza la fabricación de un chivo expiatorio para influir en unas elecciones, sino que instituye códigos visuales —la redacción como espacio de dominio, la construcción sensacionalista de la noticia, la creación del *monstruo* mediático— que trascienden su contexto histórico. La obra de Bellocchio se distingue por una crítica incisiva a las estructuras de dominación, particularmente en su dimensión mediática. *Noticia de una violación…* no constituye una excepción, sino que se inscribe en una filmografía comprometida, que desde sus orígenes en los años sesenta, con films como *I pugni in tasca* (*Las manos en los bolsillos*, 1965), hasta *Il traditore* (*El traidor*, 2019) sostiene una postura ética sobre el cine como herramienta de desvelamiento



Noticia 01. Íncipit de la película, que se apropia de una imagen de archivo de una manifestación de extrema derecha encabezada por el actual presidente del Senado de la República Italiana. ¿Sugiere Bellocchio que hay un monstruo real en primera plana?

El análisis que aquí se propone se vertebra en dos ejes conceptuales. Por un lado, el *Nachleben* de Aby Warburg —la «supervivencia del gesto en el tiempo»— permite rastrear cómo ciertos motivos visuales del film, como la dramatización claustrofóbica de la redacción, reaparecen en prácticas periodísticas contemporáneas. Por otro, la noción de «película político-indiciaria» (Mancino, 2008) —aquella que interroga las verdades oficiales y convoca una mirada detectivesca en el espectador— enmarca la estrategia de Bellocchio: no se trata solo de denunciar la manipulación, sino de exponer sus engranajes visuales para fomentar el escepticismo crítico ante los medios.

La vigencia de estos códigos se amplifica en la era digital. El periodismo de sucesos contemporáneo o los fenómenos de viralización masiva de contenidos sensibles replican —a menudo de manera inconsciente— la saturación sensorial que el cineasta denunciaba: al exponer testimonios de violencia o trauma en redes sociales, se visibiliza el conflicto, pero también se corre el riesgo de convertirlo en espectáculo y banalizarlo. Plataformas como Twitter (ahora X), pese a su potencial democratizador, reproducen jerarquías visuales análogas a las de la redacción de *Il Giornale*: los algoritmos priorizan imágenes impactantes —titulares morbosos, *deepfakes*— replicando una economía de la atención que Bellocchio ya anticipaba en 1972. Esta paradoja sugiere que, aunque los formatos cambien, persisten lógicas mediáticas basadas en el sensacionalismo y la deshumanización.

Al entrelazar análisis fílmico, teoría crítica y estudios digitales, este trabajo no solo reinterpreta la filmografía de Bellocchio, sino que interroga la ética de la representación visual en un contexto donde redes sociales y *fact-checkers* libran batallas por el control narrativo. La introducción que aquí se presenta sienta así las bases para un diálogo transdisciplinar urgente: ¿Cómo resistir la banalización de la violencia sin incurrir en su invisibilización? ¿Puede el cine, como sugería Godard, seguir siendo una herramienta política en la era de los algoritmos? Estas preguntas, latentes en la película de Bellocchio, adquieren renovada vigencia cuando los códigos que él diseccionó mutan en memes, *trending topics* y guerras de desinformación.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. El concepto de *Nachleben* de Aby Warburg aplicado al análisis fílmico

El concepto de *Nachleben der Antike*, formulado por Aby Warburg, alude a la «supervivencia» o «vida póstuma» de imágenes y gestos del pasado en contextos históricos posteriores. Warburg sostuvo que ciertos esquemas visuales y expresivos —especialmente aquellos cargados de una intensa energía emocional— atraviesan los siglos y resurgen con nuevos significados en distintos soportes culturales, desde las artes visuales hasta los me-

dios de comunicación modernos (Warburg, 2010). Aplicado al análisis fílmico, este enfoque permite investigar cómo determinadas formas visuales no solo perduran, sino que se reactivan al interior de la modernidad para actualizar conflictos históricos y tensiones latentes. *Noticia de una violación en primera página* (1972), de Marco Bellocchio, ofrece un terreno fértil para esta perspectiva: en ella persisten iconografías del poder —como el uso retórico del encuadre en la representación de jueces, policías o periodistas— y motivos visuales ligados a la estigmatización del enemigo público, cuya genealogía se extiende más allá del contexto italiano de los años setenta. Así, la película no solo dialoga con la coyuntura político-mediática de su tiempo, sino que reactiva un repertorio visual más amplio, vinculado a luchas históricas por el control de la imagen, la manipulación del cuerpo y la construcción de la verdad. Una lectura *warburguiana* permite ver en el film una constelación de gestos e imágenes arquetípicas que reaparecen en el presente bajo nuevas formas y sentidos.

2.2. La noción de cine político-indiciario según Mancino

Una de las críticas más frecuentes que la prensa de la izquierda extraparlamentaria dirigía a Marco Bellocchio no se centraba tanto en los contenidos de sus películas como en la forma en que estas eran recibidas y difundidas por los circuitos oficiales. Como señalan Della Casa y Manera, «no se ataca a Bellocchio por el contenido de sus películas en sí, sino por la forma en que se recibe su obra dentro de un sistema de distribución y promoción cinematográfica que se juzga burgués y conformista» (2012). Esta crítica revela una contradicción fundamental: la figura del autor comprometido que, sin embargo, termina siendo validado por las estructuras culturales del mismo sistema capitalista que pretende cuestionar.

Frente a un cine político de corte panfletario o explícitamente militante, Anton Giulio Mancino propone la categoría de *cine político-indiciario* para referirse a aquellas obras que, en lugar de ofrecer respuestas unívocas, siembran dudas y estimulan una mirada crítica e investigativa por parte del espectador. Se trata de un cine que —como el *giallo* o el policial indiciario— se articula a través de signos ambiguos, pistas fragmentarias y versiones divergentes de los hechos, delegando en el espectador la tarea de descifrar las estrategias de encubrimiento y manipulación que operan en la esfera pública (Mancino, 2008).

> LA PELÍCULA NO SOLO DRAMATIZA LA FABRICACIÓN DE UN CHIVO EXPIATORIO PARA INFLUIR EN UNAS ELECCIONES, SINO QUE INSTITUYE CÓDIGOS VISUALES —LA REDACCIÓN COMO ESPACIO DE DOMINIO, LA CONSTRUCCIÓN SENSACIONALISTA DE LA NOTICIA— QUE TRASCIENDEN SU CONTEXTO HISTÓRICO

En este marco, *Noticia de una violación en primera página* se inscribe plenamente como una obra que no solo denuncia la espectacularización del crimen o la instrumentalización del miedo por parte de los medios, sino que propone una interrogación radical sobre el estatuto mismo de la imagen y su poder para construir realidad. Bellocchio descompone los códigos del periodismo sensacionalista y expone las operaciones simbólicas mediante las cuales ciertos cuerpos —en especial los marginales, los subalternos o los supuestos culpables— son construidos como objeto de repulsa pública. Esta lógica político-indiciaria, que converge con el enfoque del *Nachleben*, pone en evidencia no solo los dispositivos del poder mediático, sino también la genealogía visual de sus mecanismos de representación. El film se convierte así en una caja de resonancia donde la crítica al presente se entrelaza con la memoria persistente de las imágenes. Las siguientes secciones (3 y 4) aplicarán esta convergencia dual para analizar cómo los

motivos visuales de la redacción (*Nachleben*) fuerzan al espectador a una decodificación crítica (*político-indiciario*), evidenciando la genealogía de la manipulación mediática.

3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE *NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA*

La película *Noticia de una violación en primera página* (1972) se inscribe de lleno en la convulsa Italia de los *anni di piombo*, un periodo marcado por tensiones políticas que el film disecciona, dramatizando la fabricación de un chivo expiatorio para influir en unas elecciones. Es esencial contextualizar que la obra de Bellocchio, protagonizada por Gian Maria Volonté, interpreta y combina varios casos reales de la época, siendo el más notorio el de Pietro Valpreda, el anarquista que fue falsamente acusado de un atentado. El propio director, que había pertenecido al grupo de izquierda vinculado al diario *Lotta Continua* —mencionado en el film, en contraste con el periodismo de *Il Giornale*—, utiliza el cine como herramienta de desvelamiento. Además, Bellocchio ya demostraba su coherencia crítica en 1972 al introducir imágenes puramente documentales —como las de las manifestaciones en Milán— mezclando elementos de ficción y no ficción. Este enfoque establece un marco político-indiciario que nos obliga a analizar la manipulación del periódico como un síntoma de la instrumentalización del miedo en la esfera pública.

3.1. El espacio de dominio: la redacción como escenario del poder

En *Noticia de una violación en primera página*, la redacción de *Il Giornale* se presenta como un microcosmos del poder mediático donde cada elemento visual está cuidadosamente diseñado para comunicar significados políticos. Es crucial notar que el film enmarca este espacio de dominio inmediatamente como un objetivo atacado. La secuencia inicial se apropia de imágenes de archivo de una manifestación de extrema derecha, seguida por disturbios que culminan en el asalto a la sede del periódico con cócteles Molotov. Esta puesta en escena presenta a la redacción como un espacio vulnerable. Lejos de contradecir su rol como centro de dominio, este inicio subraya la profunda polarización política de los *anni di piombo* y justifica la necesidad del director Bizanti de ejercer un control narrativo total. La manipulación ejercida por *Il Giornale*, al fabricar un chivo expiatorio para influir en las elecciones, se presenta como una respuesta de defensa y restablecimiento del orden frente a un caos percibido. La presencia del director del periódico se impone tanto física como discursivamente: los encuadres lo sitúan sistemáticamente en posiciones de autoridad, reforzando su rol como epicentro del dispositivo de control.

A continuación, Bellocchio introduce el funcionamiento interno del poder a través de secuencias clave que operan como pistas indiciarias de la manipulación. La primera reunión del consejo de redacción, en la que se discute para decidir el titular y la orientación editorial, es una escena de poder crucial. La cámara transiciona de periodista a periodista, enfatizando la cadena de complicidad y la presión jerárquica, donde la «verdad» es consensuada y fabricada antes de ser investigada. Esta dinámica visual opera como una supervivencia visual (*Nachleben*) de la iconografía de las *asambleas de poder* históricas, donde la decisión colectiva enmascara la voluntad individual (la de Bizanti). Simultáneamente, el film la presenta como una pista político-indiciaria que obliga al espectador a cuestionar el origen institucional del mensaje sensacionalista.

Esta lógica visual de la vigilancia y el escenario del poder —analizada por Jordi Balló (2000) en su estudio sobre las iconografías del control social y ampliada en el volumen editado por Salvadó y Balló (2023), que examina la visualidad del poder institucional— se concreta en una arquitectura interior pensada para la supervisión. La disposición jerárquica de *Il Giornale* ejemplifica motivos tratados en el volumen citado como «el despacho»

—donde se toman las decisiones— analizado por Àngel Quintana (2023) y «la sala de control» —la evaluación perpetua— estudiada por Iván Pintor y Ana Aitana Fernández (2023), demostrando cómo la arquitectura interior reproduce el control ideológico en el espacio mediático. La disposición de los escritorios, alineados en un espacio abierto y expuesto, contrasta con la inaccesibilidad del despacho directivo, desde donde se toman las decisiones clave. La disposición panóptica de la redacción, con la vigilancia ejercida por Bizanti, no es un mero recurso de puesta en escena; es una supervivencia visual (*Nachleben*) de esquemas históricos de control y estratificación social, cuya manifestación en *Il Giornale* obliga al espectador a adoptar una mirada político-indiciaria para descifrar la arquitectura ideológica detrás del medio. Las máquinas de escribir, presentes en casi todos los planos, trascienden su función instrumental para convertirse en emblemas de una maquinaria ideológica y actúan como pista ambigua (político-indiciario) que revela que el discurso sensacionalista se fabrica mediante la repetición mecánica de mensajes prediseñados, un gesto que evidencia la supervivencia de una maquinaria ideológica. Una escena particularmente reveladora muestra a Bizanti interviniendo directamente en la redacción de un titular; el encuadre de sus manos sobre la máquina de escribir subraya su papel como arquitecto de una realidad manipulada. La iluminación refuerza esta lectura crítica: luces frías bañan los escritorios mientras el resto del espacio queda en penumbra, creando una atmósfera opresiva que evoca un entorno carcelario. El ritmo de los movimientos escénicos —marcado por desplazamientos nerviosos y gestos apresurados— transmite la presión constante que pesa sobre los trabajadores. La suma de estos recursos —estratificación jerárquica, vigilancia estructural, simbolismo tecnológico e iluminación expresionista— configura una crítica incisiva del espacio periodístico como dispositivo de manipulación social. Como observa Micciché (1989), la película se inscribe plenamente en la tradición del cine político italiano de los años setenta, donde la forma cinematográfica deviene vehículo de denuncia a través de una puesta en escena cargada de sentido.



Noticia 02. Consejo de redacción del diario *Il Giornale:* la jerarquía compositiva sugiere un control panóptico ejercido por el director Bizanti (en primer plano, a la izquierda) dentro de la estructura mediática

3.2. La construcción de la noticia manipulada y la fabricación iconográfica del *monstruo mediático*

El tratamiento visual que hace Bellocchio de este espacio no solo es clave para el género *político-indiciario* —que investiga las pistas fragmentarias de la realidad—, sino que, a través del encuadre, revela la supervivencia del gesto forense o el *punctum* (Barthes, 1980) en el que se convierte la escena en un medio de consumo.

Esta secuencia es fundamental, pues expone cómo los mecanismos del poder —en este caso, parapolicial o institucional— se alinean con la narra-

tiva mediática. La deshumanización del sujeto —el sospechoso, filmado en sombras y ángulos picados— no es solo una estrategia mediática, sino un acto físico de coacción, lo que refuerza la crítica de Bellocchio a la estructura de dominación.

Esta violencia física, que deshumaniza al sujeto y lo convierte en un medio de consumo, se replica y se amplifica inmediatamente en la esfera simbólica del periódico. Uno de los aspectos más relevantes de *Noticia de una violación en primera página* es la forma en que representa el proceso mediante el cual un hecho real —el asesinato de una joven— se convierte en una noticia manipulada y sensacionalista. La película no se limita a denunciar esta distorsión mediática; va más allá al desvelar los mecanismos visuales que construyen una verdad oficial, invitando al espectador a desconfiar de las imágenes y a adoptar una mirada crítica frente a los mensajes de los medios de comunicación.

Bellocchio revela este proceso en una secuencia clave: la reunión editorial en la que se decide culpabilizar al joven anarquista. La cámara alterna entre planos generales de la redacción —caótica y abarrotada de papeles— y primeros planos de las fotografías del sospechoso. La selección editorial de la fotografía del joven anarquista, que reduce al individuo a un ícono amenazante (Benjamin, 1936), remite de nuevo a la supervivencia (*Nachleben*) de repertorios visuales ligados a la estigmatización del enemigo público. La explicitación de este proceso invita al espectador a ejercer la mirada crítico-indiciaria, desconfiando de la imagen como verdad unívoca. Como advierte Susan Sontag (2003), las imágenes de violencia pueden instrumentalizarse para infundir miedo y justificar la exclusión social.

En paralelo a esta manipulación visual y como un mecanismo convergente, la distorsión del lenguaje se ilustra la distorsión del lenguaje se ilustra en una escena en la que un redactor, presionado por sus superiores, reescribe un artículo. La cámara se centra en sus manos temblorosas mientras tacha la palabra «presunto» y la sustituye por «confirmado», al tiempo que la voz en off de Bizanti repite: «Necesitamos certezas, no dudas». Este gesto, captado en un plano secuencia, revela cómo el lenguaje se pervierte para alimentar el sensacionalismo, en línea con lo que analizan Noam Chomsky y Edward S. Herman (1988) en su teoría sobre la *manufactura del consentimiento*. La elección léxica no solo condena al sospechoso de antemano, sino que impone una narrativa binaria que elimina toda ambigüedad moral.

Noticia 03. El director Bizanti instruye al joven redactor Roveda sobre cómo desmontar y reconstruir los titulares, de modo que adquieran una clara connotación propagandística



La puesta en escena de la información alcanza su punto álgido en una rueda de prensa en la que Bizanti, iluminado por los focos televisivos, se presenta ante una multitud de periodistas. Las cámaras lo captan desde ángulos bajos, exaltando su figura como una autoridad incuestionable, un recurso que remite al *culto al líder* descrito por Roland Barthes (1980). Este encuadre contrasta con los planos posteriores del sospechoso, filmado en sombras

y desde ángulos picados, reducido a un cuerpo despojado de agencia. Pierre Bourdieu (1996) analiza esta dinámica como parte de una *realidad paralela* mediática, en la que la verdad se diluye entre el espectáculo y la desinformación.

La construcción visual de la noticia en la película es un proceso complejo y sofisticado, que combina la selección de imágenes, la manipulación del lenguaje y la puesta en escena para crear una narrativa sensacionalista. Al mostrar este proceso de manera explícita, Bellocchio invita al espectador a adoptar una mirada crítica, tal como sugiere Mancino (2008) para el cine político-indiciario. Estas estrategias, lejos de ser vestigios de los años setenta, siguen vigentes en el periodismo actual, donde la saturación de *deepfakes* y titulares generados por algoritmos refuerzan la necesidad de cuestionar cómo los medios moldean —y distorsionan— nuestra percepción de la realidad.

La construcción del monstruo mediático emerge como una estrategia central de *Il Giornale* para manipular la opinión pública y reforzar su narrativa. Bellocchio descompone este proceso al mostrar cómo el sospechoso es transformado en enemigo público a través de la descontextualización de imágenes, la asociación con símbolos negativos y la repetición constante de mensajes incriminatorios. Esta operación de estigmatización, que remite a una supervivencia (*Nachleben*) de la iconografía del chivo expiatorio, se articula en varios niveles.

El diario *Il Giornale* selecciona fotografías del joven en las que su expresión y postura, al ser extraídas de su contexto original, se presentan como indicios de culpabilidad. Esta estrategia alcanza su punto culminante en una secuencia en la que su imagen es proyectada en una pared de la redacción, rodeada de recortes de periódicos y grafitis con consignas como «Justicia Ya». La cámara hace un *zoom* lento hacia su rostro, distorsionado por la proyección, mientras una voz en off enumera falsos antecedentes criminales. La descontextualización de la imagen del sospechoso, proyectada y rodeada de eslóganes incriminatorios, subraya cómo el individuo es transformado en un espectro amenazante. Este uso retórico, que Didi-Huberman asocia con la supervivencia de las imágenes descontextualizadas, es, simultáneamente, la pista indiciaria que Bellocchio ofrece al público para que descifre el mecanismo de deshumanización mediática. La descontextualización no solo aísla gestos, sino que los recicla dentro de un nuevo marco visual cargado de significados políticos. Como apunta Walter Benjamin (1936), la *estetización de la política* convierte la imagen en un instrumento de control social, sacrificando el contexto en favor del sensacionalismo.

El periódico vincula al joven con símbolos de violencia y subversión, asociándolo con imágenes de manifestaciones o pancartas radicales. Esta técnica refuerza los prejuicios del público hacia ciertos sectores políticos y sociales. Siguiendo a Roland Barthes (1980), la selección de estas imágenes funciona como un *punctum*: detalles aparentemente neutros —una mirada intensa, un puño levantado— adquieren significados cargados de connotaciones que criminalizan al ser insertadas en un relato mediático sesgado.

Una vez impuesta la narrativa a través de estos símbolos negativos, el periódico avanza hacia la consolidación definitiva del enemigo público. Esta estrategia se concreta en que el periódico publica titulares y artículos que refuerzan la culpabilidad del joven, consolidando una narrativa única. Esta estrategia, relacionada con los *filtros ideológicos* de Chomsky y Herman (1988), se ejemplifica en la omisión sistemática de su voz. En la única escena donde el joven habla directamente —un plano medio en su celda, iluminado tenuemente—, el film interrumpe abruptamente su discurso con un corte a un titular de *Il Giornale*: «El Monstruo no Tiene Palabra». Esta saturación de imágenes manipuladas, junto con el silenciamiento de su perspectiva, muestra cómo los medios eliminan la subjetividad para fabricar consenso. Como señala Judith Butler

(2010) en sus *marcos de inteligibilidad*, ciertas vidas son excluidas del contrato social al ser reducidas a cuerpos sin voz, meros recursos para alimentar el miedo colectivo. Así, la construcción del *monstruo mediático* en la película es un proceso multifacético que involucra la corrupción de la imagen, la manipulación emocional y la complicidad del público. Bellocchio no solo denuncia estas prácticas, sino que expone su genealogía visual, invitando a una reflexión crítica sobre cómo los medios, entonces y ahora, crean enemigos para legitimar el control social.


IL GIORNALE
QUOTIDIANO INDIPENDENTE DEL MATTINO
SI DELINEANO LE POSIZIONI
Il voto è difesa contro ogni dittatura
COLPO DI SCENA NELLE INDAGINI SUL CASO MARTINI
È un estremista di sinistra
l'assassino di Maria Grazia?
Arrestato all'alba davanti all'Alfa Romeo - Si chiama Mario Bozzi, ha 23 anni e fa parte di dell'ultra-sinistra - Pesanti indizi

Noticia 04. Primera plana del diario *Il Giornale*, que presenta como culpable a un peligroso militante de la extrema izquierd

3.3. Deshumanización y marcos de inteligibilidad: la lógica biopolítica del consenso mediático

En este contexto de fabricación iconográfica que reduce al sospechoso a un cuerpo sin voz y despojado de agencia, la deshumanización del joven no es solo una estrategia retórica, sino un mecanismo biopolítico (Foucault, 1976) que reduce su cuerpo a un objeto desechable dentro de la maquinaria mediático-judicial. Según Foucault, la biopolítica regula la vida mediante dispositivos que clasifican qué cuerpos merecen protección y cuáles pueden ser sacrificados en nombre del *orden público*. En la película, el periódico *Il Giornale* activa este dispositivo al presentar al sospechoso como una amenaza existencial, justificando así su exclusión del contrato social. La repetición de titulares sensacionalistas y su vinculación con símbolos de violencia no solo criminalizan al joven, sino que lo colocan en una zona de precariedad (Butler, 2010), donde su vida pierde valor ético y se convierte en un recurso para consolidar narrativas de poder.

Butler amplía esta idea al señalar que los *marcos de inteligibilidad* determinan qué vidas son consideradas lamentables y cuáles pueden ser estigmatizadas. Al descontextualizar las imágenes del joven y asociarlo con la violencia callejera, los medios construyen un cuerpo sin narrativa, una existencia precaria que puede ser perseguida sin remordimientos. Esta dinámica refleja cómo la biopolítica (Foucault) y la precariedad (Butler) convergen en la esfera pública: el sospechoso no es juzgado por sus actos, sino por su condición de cuerpo fuera del marco de lo humano, un monstruo fabricado para alimentar el miedo y legitimar el control social. La creación iconográfica del *monstruo mediático* en *Noticia de una violación en primera página* es un proceso complejo y multifacético que involucra la manipulación de mensajes e imágenes, la gestión de emociones, la creación de chivos expiatorios y la corrupción de la justicia. Al analizar este proceso en detalle, podemos comprender mejor cómo los medios de comunicación pueden ser utilizados para manipular la opinión pública y socavar los principios democráticos.

4. CONTRASTE CON OTROS FILMS DE BELLOCCHIO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS EN LA CRÍTICA AL PODER MEDIÁTICO

La filmografía de Marco Bellocchio es un observatorio privilegiado para examinar las tensiones entre imagen, poder y verdad. A lo largo de seis décadas, el cineasta ha mantenido una crítica constante a los mecanismos de manipulación, especialmente mediáticos, adaptando su mirada a los cambios históricos, tecnológicos y culturales. El contraste entre *Noticia de una violación en primera página* (1972) y películas más recientes como *El traidor* (2019) permite apreciar no solo la coherencia de su mirada crítica, sino también su capacidad para actualizarlas en contextos profundamente distintos. En *El traidor*, Bellocchio se centra en la figura de Tommaso Buscetta, el primer *pentito* de la mafia, para explorar cómo el sistema judicial y los medios de comunicación convierten su testimonio en un espectáculo. Lejos de la imagen de justicia reparadora, el proceso mediático transforma el juicio en una puesta en escena, donde titulares sensacionalistas y entrevistas televisivas reducen la complejidad ética del personaje a una dicotomía simplista: héroe o traidor. Esta lógica no difiere mucho de la que operaba en *Noticia de una violación…*, donde la redacción de *Il Giornale* construía una narrativa manipuladora que convertía al sospechoso en el *monstruo* que la opinión pública necesitaba. Las continuidades entre ambos films son notables. En ambos, se mantiene la estrategia de construcción del monstruo mediático: ya sea el joven marginado injustamente acusado en los setenta o el mafioso arrepentido en el siglo XXI, lo que está en juego es cómo los medios anulan la ambigüedad moral mediante imágenes seleccionadas y relatos simplificados. Además, en ambos casos, Bellocchio pone de relieve la conexión intrínseca entre el aparato mediático y el centro del poder político/judicial, que usa la espectacularización como estrategia de control. Esta supervivencia visual (*Nachleben*) de la iconografía de la estigmatización exige del espectador la mirada político-indiciaria para descifrar la teatralización judicial que subyace a la 'verdad' mediática.

Además, los espacios donde se ejerce el poder —la redacción de *Il Giornale* en un caso, el tribunal en *El traidor* en otro— se presentan como escenarios teatrales, lugares donde la verdad se representa más que se busca, siempre bajo la mirada de cámaras, jueces o periodistas. Este uso del espacio cerrado como metáfora del control es una clara supervivencia (*Nachleben*) del gesto arquitectónico de la vigilancia, ahora aplicado a la esfera pública.

No obstante, también surgen rupturas significativas. *El traidor* introduce elementos formales y temáticos que reflejan el paso a una nueva era mediática. El uso de grabaciones de archivo, la inclusión de formatos televisivos y la fragmentación del relato responden a un ecosistema digital y posmoderno, donde la verdad se diluye en formatos fragmentados que apelan al morbo. Mientras que *Noticia de una violación…* denuncia frontalmente a los medios como aparatos ideológicos al servicio del poder (periodismo impreso), la evolución discursiva de *El traidor* se enfoca en la espectacularización posmoderna, donde la crítica se enriquece con una constante puesta en duda: la teatralización del juicio se cuestiona como mero entretenimiento, reflejando una crítica más sutil a la disolución de la verdad en la hiperconexión.

Además, si *Noticia de una violación…* se inscribe en una denuncia frontal de los medios como aparatos ideológicos al servicio del poder, *El traidor* enriquece esa crítica. Aquí no hay una condena unívoca, sino una constante puesta en duda: ¿la espectacularización del juicio sirve a la justicia o al entretenimiento? Bellocchio filma a Buscetta con una mezcla de empatía y escepticismo, insinuando que los medios no solo manipulan, sino que también revelan, aunque de forma ambigua, aspectos de una realidad que la justicia no puede resolver por sí sola. Este desarrollo forma parte de una evolución más amplia en la obra del direc-

tor. *En Buenos días, noche* (2003), los medios no aparecen como agentes activos de manipulación, sino como cómplices silenciosos del poder institucional. En cambio, en *El traidor*, el foco se desplaza hacia una crítica de la espectacularización posmoderna, donde la verdad se diluye en formatos fragmentados y narrativas que apelan más al morbo que al análisis. A pesar de estos desplazamientos, ciertas iconografías permanecen. Los espacios cerrados como metáforas del control, la deshumanización de los sujetos mediante el encuadre y el montaje, y la teatralización del poder: todos estos elementos persisten, aunque se actualicen en nuevas formas técnicas y discursivas. La cámara de Bellocchio sigue siendo un instrumento de desmontaje crítico, ahora reforzado por estrategias contemporáneas como el uso de archivos audiovisuales, pantallas múltiples y texturas digitales, que amplían el alcance de su crítica en la era de la *hiper* conectividad.

En definitiva, el contraste entre *Noticia de una violación...* y *El traidor* no solo incrementa la comprensión de ambas películas, sino que también resalta la vigencia del autor como testigo incómodo de las transformaciones del poder mediático. Su cine no ofrece respuestas definitivas, pero plantea las preguntas necesarias para cuestionar cómo, en cualquier época, los medios moldean y distorsionan nuestra percepción de la realidad.

5. SUPERVIVENCIAS CONTEMPORÁNEAS

5.1. Del papel a la pantalla digital: persistencia de patrones iconográficos

El análisis de *Noticia de una violación en primera página* revela que los códigos visuales establecidos en ella no han desaparecido con el tiempo. Por el contrario, han encontrado nuevas formas de manifestarse y perpetuarse en la esfera pública actual, adaptándose a las dinámicas y formatos del periodismo digital. Estrategias como la selección de imágenes, la manipulación del lenguaje y la descontextualización de la información, que son centrales en el film, siguen siendo herramientas comunes para influir en la opinión pública.

AL IGUAL QUE BIZANTI EN LA PELÍCULA, QUIENES DIFUNDEN DEEPFAKES BUSCAN FABRICAR UNA REALIDAD ALTERNATIVA, AHORA CON HERRAMIENTAS CAPACES DE BORRAR LOS LÍMITES ENTRE LO FACTUAL Y LO FICTICIO

En el periodismo digital, la selección de imágenes adquiere una relevancia aún mayor que en el periodismo impreso. Los medios digitales compiten por captar la atención del usuario en un entorno sobresaturado, convirtiendo las imágenes impactantes en un recurso fundamental para atraer clics y generar *engagement*. Sin embargo, esta búsqueda de impacto visual a menudo implica una selección sesgada que refuerza narrativas predeterminadas, tal como sucedía en la película con *Il Giornale*. Lev Manovich (2001) ya señalaba que la imagen digital posee una capacidad única para ser manipulada y recombinada, lo que facilita la creación de narrativas visuales persuasivas.

En este contexto, la función de los algoritmos de recomendación no es neutral, sino que está diseñada para priorizar contenidos que generen *engagement*, lo que frecuentemente refuerza narrativas sensacionalistas o estereotipadas. Safiya Umoja Noble (2018) analiza cómo las búsquedas en plataformas como Google arrojan resultados sesgados y cómo plataformas autocompletan frases como *why are black women so* con estereotipos dañinos. Este fenómeno actualiza la lógica de los titulares sensacionalistas de *Il Giornale*. Ambos casos ilustran cómo la lógica de repetición y prejuicio que Bellocchio diseca en 1972 encuentra hoy su amplificación en la repetición algorítmica de contenidos prejuiciosos, donde la tecnología digital distorsiona la realidad.

La descontextualización de la información se ha convertido en una práctica común en el periodismo digital, donde las noticias se fragmentan y

se difunden sin el contexto necesario para su comprensión. Esta fragmentación facilita la manipulación al aislar hechos o declaraciones para presentarlos de manera engañosa.

Este mecanismo, que en la película se manifestaba en la selección estratégica de fotografías del sospechoso para construir su culpabilidad, encuentra un paralelo y una actualización tecnológica en los *deepfakes*. Estas tecnologías permiten generar imágenes o videos hiperrealistas en los que personas parecen realizar acciones o discursos que nunca ocurrieron. Esto descontextualiza no solo gestos aislados —como en la película— sino la totalidad de un cuerpo y su identidad. Quienes difunden estos contenidos, al igual que Bizanti (Gian Maria Volonté) en la película, buscan fabricar una realidad alternativa, ahora con herramientas capaces de borrar los límites entre lo factual y lo ficticio.

Además, los algoritmos de recomendación suelen reforzar esta descontextualización al mostrar a los usuarios solo la información que confirma sus prejuicios, creando burbujas informativas que reducen al mínimo la diversidad de opiniones, un fenómeno analizado por Eli Pariser (2011). Esta dinámica amplifica los efectos de las estrategias visuales criticadas por Bellocchio: si en 1972 la repetición de titulares y fotografías distorsionadas consolidaba al monstruo mediático, hoy los algoritmos priorizan *deepfakes* y contenidos virales sensacionalistas, reactivando la lógica de estigmatización en una escala global.

Más allá de estas estrategias específicas, la persistencia de los patrones iconográficos se observa en la creación de monstruos mediáticos contemporáneos. En las redes sociales, cualquier individuo puede convertirse en blanco de campañas de desprestigio y acoso, donde se difunden rumores e imágenes difamatorias para destruir su reputación. La esfera pública digital puede transformarse en un espacio de linchamiento virtual, vulnerando la presunción de inocencia y el derecho a la privacidad, como demuestra Zizi Papacharissi (2010). Los códigos visuales de la película se adaptan a los nuevos formatos digitales, adquiriendo nuevos significados. La jerarquía visual, que antes se expresaba en la disposición espacial de la redacción, ahora se manifiesta en el diseño web y la priorización algorítmica.

5.2. Estrategias visuales de desenmascaramiento: del cine a la esfera pública actual

Así como la película despliega una aguda crítica a la manipulación mediática, en la esfera pública contemporánea numerosos colectivos y activistas recurren a estrategias visuales para desenmascarar noticias falsas, propaganda y desinformación. Este contra discurso visual no solo busca evidenciar las tácticas de manipulación, sino también fomentar una mirada crítica y consciente frente a las imágenes que circulan en los medios.

Entre las herramientas empleadas destacan el *fact-checking*, la verificación de imágenes y la creación de narrativas alternativas. El *fact-checking* es una de las estrategias más extendidas, verificando la veracidad de las afirmaciones que circulan. Organizaciones como *Snopes*, *PolitiFact* y *Maldita.es* analizan noticias y contenidos virales, implicando un análisis visual dado que muchas noticias falsas utilizan imágenes manipuladas o fuera de contexto para generar impacto emocional.

Otra herramienta clave es la verificación de imágenes. Colectivos como Bellingcat o Forensic Architecture emplean técnicas de análisis forense digital para comprobar la autenticidad, identificar manipulaciones y reconstruir el contexto original de las imágenes. Siguiendo a Barthes (1980), esta verificación busca recuperar el *studium* original de la fotografía, evitando así que sea usada de manera engañosa.

Más allá de las prácticas reactivas, la creación de narrativas alternativas constituye una estrategia proactiva para contrarrestar la desinformación. Consiste en generar y difundir contenidos que ofrezcan perspectivas distintas sobre los

hechos, desafiando las versiones impuestas por los grandes medios. Iniciativas como *Democracy Now!* o *The Intercept* producen periodismo de investigación independiente.

Otras respuestas éticas incluyen el periodismo *slow* —que prioriza la profundidad y el contexto frente a la inmediatez sensacionalista— y las narrativas colaborativas —donde comunidades marginadas construyen sus propias representaciones mediáticas—. Por ejemplo, plataformas de periodismo *slow* como *Delayed Gratification* o *The Correspondent* reivindican la función social del periodismo como contrapeso al sensacionalismo.

Estas prácticas, que Foucault (1976) entendería como *contra conductas*, subvierten las jerarquías visuales del poder mediático. Al igual que las estrategias contrahegemónicas actuales, el cine de Bellocchio puede entenderse como un laboratorio de imaginación política, donde la crítica al poder se combina con la formulación de alternativas. Estas formas de resistencia visual confrontan la economía política de la información basada en la extracción y el control (Zuboff, 2019), convirtiendo la imagen en un territorio de disputa simbólica y material.

En suma, las estrategias visuales de desenmascaramiento representan formas activas de resistencia frente a la manipulación. Tal como Bellocchio denunciaba en su film de 1972, estos colectivos y activistas utilizan la imagen como herramienta crítica para interpelar las narrativas dominantes y fomentar una visión más consciente del mundo.

6. CONCLUSIONES: UNA ICONOGRAFÍA PARA EL PRESENTE, UN CINE PARA EL FUTURO

En conclusión, *Noticia de una violación en primera página* nos ofrece una lección poderosa sobre la necesidad de cultivar una mirada crítica ante las imágenes que nos rodean, al tiempo que reivindica el potencial del cine como herramienta de transformación social. Los códigos visuales que la película examina —las jerarquías espaciales, la construcción del *monstruo mediático* y la manipulación emocional— no pertenecen al pasado: hoy se reactivan en fenómenos como la cobertura sensacionalista de las migraciones y, de forma análoga, en ciertas dinámicas de linchamiento digital.

La representación de personas migrantes como invasores en ciertos medios europeos —a través de imágenes de multitudes en las fronteras, descontextualizadas y acompañadas de titulares alarmistas— reproduce la estrategia de deshumanización que Bellocchio denuncia en su film. Como advierte Lilie Chouliaraki (2020), estos marcos visuales convierten a los migrantes en cuerpos precarios (Butler, 2010), excluidos de la empatía pública.

De forma similar, ciertas dinámicas de la cultura de la cancelación digital (*cancel culture*), si bien nacen a menudo como mecanismos de denuncia de abusos por parte de quienes detentan el poder, pueden derivar en linchamientos virtuales. En estos casos, la dinámica reproduce la simplificación narrativa denunciada por Bellocchio: los individuos son reducidos a «monstruos» mediante capturas de pantalla sacadas de contexto, *hashtags* virales y relatos simplificados. La supervivencia del gesto iconográfico radica en que, en ambos casos —la manipulación institucional de 1972 y el escrutinio digital contemporáneo—, se recurre a la descontextualización y la estigmatización visual para eliminar la complejidad ética del sujeto.

Estos ejemplos revelan que la manipulación mediática no es un fenómeno circunscrito a los años setenta, sino una lógica estructural que se adapta a las tecnologías y sensibilidades de cada época. La película, lejos de ser un mero testimonio histórico, se convierte así en una lente crítica para interpretar fenómenos actuales como los *deepfakes* o la desinformación algorítmica.

Como plantea Sasha Costanza-Chock (2020), la lucha por la justicia mediática en el siglo XXI exige no solo desmontar las narrativas dominantes, sino también generar contraimágenes capaces de resti-

tuir la complejidad de lo humano. En este marco, el cine conserva su papel como espacio de resistencia. El cine de Bellocchio, junto a directoras como Agnès Varda o Ai Weiwei, ha recurrido a la imagen cinematográfica para humanizar a las personas y cuestionar los estereotipos impuestos por los grandes medios. Sus obras demuestran que, como sugería Godard (2008), hacer cine políticamente implica subvertir los códigos visuales del poder y ampliar los marcos de inteligibilidad del presente.

Así, *Noticia de una violación en primera página* no solo nos alerta sobre los peligros de la manipulación mediática, sino que nos inspira a reimaginar el cine —y los medios— como instrumentos para construir una esfera pública más ética, plural y comprometida. ■

NOTAS

1 *Snopes* (https://www.snopes.com/) es uno de los sitios web de *fact-checking* más antiguos y respetados de internet. Se dedica a verificar la veracidad de leyendas urbanas, rumores, noticias falsas y otras informaciones que circulan en la red.

2 *PolitiFact* (https://www.politifact.com/) es un proyecto del Tampa Bay Times que se dedica a verificar la veracidad de las afirmaciones realizadas por políticos y figuras públicas en Estados Unidos.

3 Maldita.es (https://maldita.es/) es una organización sin ánimo de lucro que se dedica a combatir la desinformación y el *fact-checking* en España. Su trabajo se centra en verificar la veracidad de las afirmaciones que circulan en los medios de comunicación, las redes sociales y los discursos políticos, utilizando metodologías rigurosas y transparentes.

4 *Bellingcat* (https://www.bellingcat.com/) es un colectivo internacional de investigadores y periodistas que utilizan metodologías de código abierto y análisis de datos para investigar una amplia gama de temas, desde conflictos armados y crímenes de guerra hasta la desinformación y el extremismo.

5 *Forensic Architecture* (https://forensic-architecture.org/) es una agencia de investigación que realiza investigaciones espaciales y arquitectónicas en nombre de organizaciones de la sociedad civil, grupos de defensa de los derechos humanos y organizaciones internacionales.

6 *Democracy Now!* (https://www.democracynow.org/) es un programa de noticias independiente que se emite diariamente en radio, televisión e internet. Ofrece una perspectiva progresista sobre los acontecimientos mundiales, dando voz a menudo a personas y grupos que son ignorados o marginados por los medios de comunicación tradicionales.

REFERENCIAS

Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama.

Balló, J. y Salvadó, A. (Eds.). (2023). *El poder en escena: Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

BBC News. (2022). *Ukraine war: Deepfake video of Zelensky telling soldiers to surrender emerges*. Recuperado el 16 de marzo de 2022, de https://www.bbc.com/news/technology-60921811

Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard Seuil.

Bellocchio, M. (Director). (1965). *I pugni in tasca* [Película]. Doria

Bellocchio, M. (Director). (1972). *Sbatti il mostro in prima pagina* [DVD]. Raro Video. Distribuido por CG Entertainment. (Edición 2013)

Benjamin, W. (1936). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5(1), 40-68.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.

Bourdieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra*. Barcelona: Paidós.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

Chouliaraki, L. (2020). *The Spectatorship of Suffering* (2da ed.). Londres: SAGE.

Chomsky, N., & Herman, E. S. (1988). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. New York, NY: Pantheon Books.

Della Casa, S. & Manera, P. (Eds.) (2012). *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-1976*. Roma: Donizelli.

Donovan, J. (2020). *Media manipulation and disinformation online. Data & Society Research Institute*. Recuperado de https://datasociety.net/library/media-manipulation-and-disinfo-online/

Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité. Tome I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.

Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Le Masurier, M. (2015). What is Slow Journalism? *Journalism Practice*, 9(2), 138-152.

Mancino, A. G. (2008). *Il processo della verità: Le radici del film politico-indiziario italiano*. Milano: Kaplan.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA: The MIT Press.

Micciché, L. (1989). *Cinema italiano degli anni '70: Cronache 1969–1979*. Venezia: Marsilio.

Morozov, E. (2011). *The net delusion*. New York, NY: Public Affairs.

Noble, S. U. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York: NYU Press

Papacharissi, Z. (2010). *A private sphere: Democracy in a digital age*. Cambridge, UK: Polity.

Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the internet is hiding from you*. New York, NY: Penguin Press.

Pintor, I. y Fernández, A. A. (2023). La evolución perpetua: la sala de control. En Balló, J. y Salvadó, A. *El poder en escena: Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Quintana, A. (2023). Donde se toman las decisiones: el despacho. En Balló, J. y Salvadó, A. *El poder en escena: Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Segura, M. S., & Waisbord, S. (2022). *Medios comunitarios y narrativas contrahegemónicas en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism*. New York: PublicAffairs Hachette Book Group

ICONOGRAFÍAS DEL PODER MEDIÁTICO EN *NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA*: SUPERVIVENCIAS VISUALES ENTRE EL CINE POLÍTICO ITALIANO Y LA ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA

Resumen

El presente artículo analiza el film *Noticia de una violación en primera página* (Bellocchio, 1972) como un ejemplo paradigmático del cine político italiano capaz de establecer códigos visuales para representar la manipulación mediática y las relaciones de poder. A partir del concepto de *Nachleben* (supervivencia) de Aby Warburg (2010) y la noción de película político-indiciaria de Anton Giulio Mancino (2008), se examinan los motivos visuales recurrentes en la película, como la representación de la redacción como escenario del poder, la construcción visual de la noticia y la fabricación iconográfica del *monstruo mediático*. Se analizan las supervivencias de estos códigos visuales en la esfera pública contemporánea, desde el periodismo digital hasta las estrategias de activismo visual. El artículo concluye reflexionando sobre la vigencia de la obra del cineasta italiano para comprender la relación entre cine, medios y poder en el contexto actual.

Palabras clave

Cine político italiano; Marco Bellocchio; Iconografía; Motivos visuales; Nachleben; Esfera pública; Manipulación mediática.

Autores

Daniel Arrebola (Barcelona, España, 1990) es profesor en el departamento de Comunicación Audiovisual de la UAB. Responsable de las asignaturas Fundamentos Tecnológicos del Audiovisual y Fundamentos Tecnológicos de la Comunicación. Imparte la asignatura de Historia del Cine en la Universitat Internacional de Catalunya (UIC). Especializado en las líneas investigativas de los *Films Studies*, las representaciones emocionales en pantalla y en la generación de contenido IA. Graduado en Periodismo (UAB) y Máster en Estudios de Cine y Audiovisuales Contemporáneos (UPF) con expediente cum laude. Es autor del libro de ensayo sobre comunicación y cine Perdón, Por Favor, Gracias (2018). Contacto: daniel.arrebola@uab.cat

Ludovico Longhi (Padova, Italia; 1967) es profesor lector del departamento de Comunicación Audiovisual de la UAB, donde, desde el año 2000 hasta la actualidad, imparte asignaturas de teoría y práctica de guion y de historia y teoría del cine. Desde 2004 organiza ciclos de proyecciones y cursos prácticos sobre el cine de ficción con especial interés por los géneros populares. En 2005 colaboró en la redacción del volumen *En torno al nuevo cine italiano*.

ICONOGRAPHIES OF MEDIA POWER IN *SLAP THE MONSTER ON PAGE ONE*: VISUAL AFTERLIVES BETWEEN ITALIAN POLITICAL CINEMA AND THE CONTEMPORARY PUBLIC SPHERE

Abstract

This article analyses the film *Slap the Monster on Page One* (Sbatti il mostro in prima pagina, Marco Bellocchio, 1972) as a paradigmatic example of Italian political cinema capable of establishing visual codes to represent media manipulation and power relations. Drawing on Aby Warburg's (2010) concept of *Nachleben* (afterlife) and Anton Giulio Mancino's (2008) notion of the political-procedural film, this study examines recurring visual motifs in the film, such as the representation of the newsroom as a stage of power, the visual construction of the news story and the iconographic fabrication of the *media monster*. It analyses the afterlives of these visual codes in the contemporary public sphere, in forms ranging from digital journalism to strategies of visual activism. The article concludes by reflecting on the relevance of the Italian filmmaker's work for understanding the relationship between cinema, the media and power in the current context.

Key words

Italian political cinema; Marco Bellocchio; Iconography; Visual motifs; *Nachleben*; Public sphere; Media manipulation.

Author

Daniel Arrebola is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). He is responsible for courses on the technological foundations of audiovisual media and the technological foundations of communication. He also teaches film history at Universitat Internacional de Catalunya (UIC). His lines of research include film studies, emotional representations on screen and AI-generated content. He holds a Bachelor's in Journalism (UAB) and a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (UPF), graduating with honours. He is the author of the essay book on communication and cinema *Perdón, Por Favor, Gracias* (2018). Contact: daniel.arrebola@uab.cat

Ludovico Longhi is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), where he has been teaching since 2000. His courses include script theory and practice as well as film history and theory. Since 2004, he has organised screening series and practical courses focusing on fiction cinema, with a special interest in popular genres. In 2005, he contributed to the volume *En torno al nuevo cine italiano*.

En octubre de 2011 obtuvo el título de Doctor en Comunicación Audiovisual, otorgado por la Universidad Autónoma de Barcelona, con la tesis Radici ultural della comicità di Alberto Sordi. Ipotesi d'approccio biografico (dirigida por los profesores Roman Gubern y Josep M. Català). Recientemente se dedica al estudio del cine negro y su legado italiano: el cine giallo y policíaco. Ha formado parte de los grupos de investigación ECME (estudio de la recepción y asimilación de la modernidad cinematográfica en España) y PCE (pensamiento cinematográfico en España), ambos dirigidos por José Enrique Monterde. Contacto: ludovico.longhi@uab.cat

Ezequiel Ramón-Pinat es profesor lector del Departamento de Filología y Comunicación de la Universidad de Girona (UdG). Ejerce su docencia en el grado de Comunicación cultural. También es investigador del Instituto de Comunicación Comress-Incom. Obtuvo la licenciatura en Periodismo, Máster y Doctorado en Medios, Comunicación y Cultura por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus ámbitos de interés incluyen el periodismo, redes sociales, Internet y medios tradicionales, siempre con un foco en la sociología política de la comunicación. Imparte clases sobre Públicos y Opinión Pública en el Máster en Periodismo y Comunicación Digital: Datos y Nuevas Narrativas de la Universidad Abierta de Cataluña, y ha sido profesor visitante en la Universidad de Bergen, Noruega, y en la Universidad Carlos de Praga, República Checa. Contacto: ezequiel.ramon@udg.edu

Referencia de este artículo

Arrebola, D.; Longhi, L.; Ramón-Pinat, E. (2026). Iconografías del poder mediático en *Noticia de una violación en primera página:* supervivencias visuales entre el cine político italiano y la esfera pública contemporánea. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 31-46. https://doi.org/10.63700/1292

In October 2011, he earned a PhD in Audiovisual Communication from UAB with the thesis *Radici culturali della comicità di Alberto Sordi. Ipotesi d'approccio biografico*, supervised by professors Roman Gubern and Josep M. Català. His recent research focuses on film noir and its Italian legacy, including *giallo* and crime cinema. He has been a member of the research groups ECME (studying the reception and assimilation of cinematic modernity in Spain) and PCE (cinematic thought in Spain), both led by José Enrique Monterde.Contact: ludovico.longhi@uab.cat

Ezequiel Ramón-Pinat is a lecturer in the Department of Philology and Communication at Universitat de Girona (UdG), where he teaches in the Cultural Communication degree program. He is also a researcher at the Comress-Incom Institute of Communication. He holds a Bachelor's in Journalism, as well as a Master's and a PhD in Media, Communication and Culture from Universitat Autònoma de Barcelona. His research interests include journalism, social media, the internet and traditional media, with a strong focus on the political sociology of communication. He teaches courses in audiences and public opinion in the master's program in Digital Journalism and Communication: Data and New Narratives at Universitat Oberta de Catalunya, and has been a visiting professor at the University of Bergen, Norway, and Charles University in Prague, Czech Republic. Contact: ezequiel.ramon@udg.edu

Article reference

Arrebola, D.; Longhi, L.; Ramón-Pinat, E. (2026). Iconographies of Media Power in *Slap the Monster on Page One*: Visual Afterlives Between Italian Political Cinema and the Contemporary Public Sphere. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 31-46. https://doi.org/10.63700/1292

recibido/received: 08.04.2025 | *aceptado/accepted:* 24.11.2025

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

ANTE EL CUERPO RACIALIZADO: ICONOGRAFÍAS (POST)COLONIALES EN *DAHOMEY*, *SAINT OMER* Y *STOP FILMING US, BUT LISTEN**

ANA AITANA FERNÁNDEZ MORENO
BRUNELLA TEDESCO BARLOCCO

Tras la proyección de *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Saint Omer, Alice Diop, 2022) en el New York Film Festival, Alice Diop definía a su protagonista como «una mujer que no está confinada en esa negritud, que es más que una mujer negra, que es una mujer compleja» (Film at Lincoln Center, 2022). Esa afirmación encierra, para la cineasta, una «declaración política» (Film at Lincoln Center, 2022) precisamente por el uso del término «negritud» —definido por Aimé Césaire como la «toma de conciencia de la diferencia», pero también como un instrumento de la revolución «contra el reduccionismo europeo» (Césaire, 2006: 86)—, y porque es esa complejidad la que rompe con la carga histórica de un estereotipo de mujer negra construido desde el Norte global. Este imaginario, heredero también de los discursos orientalistas (Said, 2002), persiste en la actualidad a través del escaparate mediático para ilustrar y contar los flujos migratorios desde el Sur global. De este modo, la transgresión o el salvajismo relacionado con las corporalidades masculinas, la maternidad y los cuidados con las femeninas, así como la figuración del salvador blanco, nutren una iconografía colonialista señalada y cuestionada en la obra de cineastas de ascendencia africana como Mati Diop y Alice Diop, nacidas en Francia y de padres senegaleses. Ambas autoras, que casualmente comparten apellido, pero no parentesco, han transitado en su obra por las contradicciones derivadas de la herencia colonialista al quedar divididas entre dos identidades: la africana y la europea. Alice Diop confesaba en una entrevista: «Esencialmente, soy francesa. Toda mi cultura es francesa, pero des-

cubrí a Ousmane Sembène demasiado tarde. Llego a las películas en wolof como una forastera»[1] (Latif, 2023, s/n). Son esas cuestiones las que ambas vuelven a plantear en sus dos últimos films, galardonados en dos grandes festivales europeos, *Dahomey* (Mati Diop, 2024), con el Oso de Oro en la Berlinale, y *Saint Omer. El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022), con el Gran Premio del Jurado y el de Luigi di Laurentiis-León del Futuro en la Biennale de Venecia.

En la misma línea que las anteriores, el documental congoleño *Stop filming us, but listen* (Bernadette Vivuya, Kagoma Ya Twahirwa, 2022), proyectado en festivales especializados —Festival de Cine de Derechos Humanos de Berlín o el Human Rights Watch Film Festival—, surge como respuesta a la película *Stop filming us* (2020) del holandés Joris Postema, quien allí abría el debate sobre si su «hablar *sobre* alguien» era en realidad un «hablar *por* alguien», al cuestionar las prácticas neocoloniales reproducidas en la filmación y fotografía del continente africano. A partir del material de la película de Postema, los dos cineastas congoleños remontan la película y plantean dos cuestiones esenciales en este debate: qué agencia poseen sobre su propia representación y cómo destruir los estereotipos colonialistas.

Desde el marco de estas interrogantes, este artículo analiza los tres films mencionados para ver qué formas de ruptura de esa iconografía heredada proponen y descubrir nuevos modos de representación postcolonial. En la base de esos ejercicios constructivos se encuentra o bien el cuestionamiento activo del discurso y la representación provenientes del colonialismo (*Stop filming us, but listen; Dahomey*), o bien una apuesta a la ambigüedad y la complejidad que excede los límites de las categorías de verdad del pensamiento del Norte global (*Saint Omer*). Y en todos ellos, el cuerpo racializado centra el debate al cargar con las huellas históricas del colonialismo europeo (Ahmed, 2002).

EN LA BASE DE ESOS EJERCICIOS CONSTRUCTIVOS SE ENCUENTRA O BIEN EL CUESTIONAMIENTO ACTIVO DEL DISCURSO Y LA REPRESENTACIÓN PROVENIENTES DEL COLONIALISMO (*STOP FILMING US, BUT LISTEN; DAHOMEY*), O BIEN UNA APUESTA A LA AMBIGÜEDAD Y LA COMPLEJIDAD QUE EXCEDE LOS LÍMITES DE LAS CATEGORÍAS DE VERDAD DEL PENSAMIENTO DEL NORTE GLOBAL (*SAINT OMER*)

REFLEXIONES CRÍTICAS EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA POSTCOLONIAL

Las perspectivas postcoloniales en torno al cine señalan el eurocentrismo de las representaciones mediáticas (Shohat y Stam, 2014), así como la persistencia de una «mirada imperial» capaz de generar imágenes y modos de ver predicados en la ausencia del sujeto colonizado o en su retrato como figura por fuera de la modernidad —salvaje, primitiva, pre-racional, exótica y erotizada—. «El cine inventó un Oriente geográficamente incoherente en el que se produjo un simulacro de coherencia mediante la repetición de leitmotifs visuales» (Shohat, 2006: 47).

El cine postcolonial, según Sandra Ponzanesi, se define por su preocupación en torno a la hegemonía y los patrones de opresión y de resistencia, así como por la problematización del cine como lenguaje, tecnología e industria. En este sentido, agrega Ponzanesi, el cine postcolonial «abre marcos ocluidos y propone un nuevo acercamiento a lo visual que está decolonizado y desorientalizado, [...] quebrando los *grand recits* y abriendo el espacio a especificidades que refractan las historias oficiales de naciones, comunidades, géneros y grupos subalternos, las cuales normalmente son reprimidas, omitidas o eliminadas» (2017: 30).

En este punto se hace necesario apuntar ciertas controversias surgidas en torno al término post-

colonial promovidas por Ella Shohat (2008). Para Shohat, «postcolonial» se presta a «usos ahistóricos y universalizadores [con] implicaciones potencialmente despolitizadoras», convirtiéndose en un sustituto del precario calificativo «tercermundista» y alineándose, mediante el prefijo «post», a otra serie de conceptos que «subrayan un tránsito hacia un nuevo periodo y un cierre de determinado acontecimiento o época histórica» (2008: 105). Las connotaciones de universalización —que implican un borrado de las especificidades sociohistóricas y las dinámicas de colonización que se generaron en cada territorio colonizado— y de periodización —que supone una cronología clara, de antes y después— parecen traicionar los objetivos mismos de esta línea de pensamiento. Shohat, sin embargo, apuesta a un uso «flexible pero crítico» del término, «capaz de abordar las diferentes políticas de situación, no sólo para señalar las contradicciones y diferencias históricas y geográficas, sino también para reafirmar los lazos históricos y geográficos, las analogías estructurales y las aperturas para la capacidad de acción y resistencia» (Shohat, 2008: 120). La noción de ruptura que moviliza el prefijo «post», la posibilidad de un «más allá» —mientras que lo neocolonial pone «énfasis en las nuevas modalidades y formas de las viejas prácticas colonialistas» (Shohat, 2008: 112)—, conecta con la discontinuidad, con la desestructuración de discursos e imaginarios como puntal de la emergencia de nuevos registros.

Las películas aquí analizadas ponen en cuestión diferentes formas de violencia epistemológica, herederas de la narrativa colonial europea, y los intentos de su desarticulación en pos de la construcción de una subjetividad, un discurso y una representación propias. En la comprensión de estos procedimientos de representación, de instancias en las que se ha «hablado *por*» en lugar de permitir hablar al sujeto por/*sobre* sí mismo (como cuestiona Spivak, 2009), se evidencia la violencia epistemológica como una

> ejercida en contra de o a través del conocimiento, [...] uno de los elementos clave en cualquier proceso de dominación. Esta no se logra solo a través de la construcción de vínculos económicos de explotación o del control de los aparatos político-militares, sino también [...] a través de la construcción de marcos epistémicos que legitimizan y entronizan esas prácticas de dominación. (Galván-Álvarez, 2010: 12)

Así, el análisis que se propone se centra en la movilización de la mirada y del discurso como actos de resistencia, y en relación con la interpelación de las huellas de la colonización y de la figura de la restitución o reparación histórica. Asimismo, en su configuración de una imagen y una palabra propias, estas películas se convierten en una plataforma para la mutación de motivos visuales (Balló, 2000; Balló y Bergala, 2016), un procedimiento de resignificación que conecta con la idea general de desarticular e interpelar los discursos y regímenes visuales que la «mirada colonial» ha construido en torno a los sujetos colonizados. Los motivos identificados van más allá del imaginario de flujos migratorios y excolonias promovido desde el Norte global. Estas películas resaltan otros relativos al lugar espectatorial, la obra de arte, los procesos judiciales y la maternidad, que, aunque no lo aparenten, están igualmente codificados por dinámicas de racialización.

Como «modelo iconográfico de representación cultural que se transmite y se reinterpreta a través de la historia de las imágenes fomentando el reconocimiento narrativo y emocional» (Balló, Salvadó y Cairol, 2020: 60), los motivos visuales remiten a la capacidad del cine de «[reanimar] imágenes que parecían establecidas en la inmovilidad de la representación pictórica» (Balló, 2000: 11). No obstante, en este caso, ese modelo de representación se edifica principalmente por las imágenes que nutren la esfera mediática. En la medida que los motivos visuales se constituyen en torno a la repetición, la economía narrativa y la persistencia de imaginarios iconográficos, pensar en su mutación, desarticulación o resignificación permite reconocer que son resultado de discursos hegemónicos, capaces ellos mismos de reproducir dinámicas de poder y violencias epistemológicas.

REPENSAR LA MIRADA HEREDADA: *STOP FILMING US, BUT LISTEN* (BERNADETTE VIVUYA, KAGOMA YA TWAHIRWA, 2022)

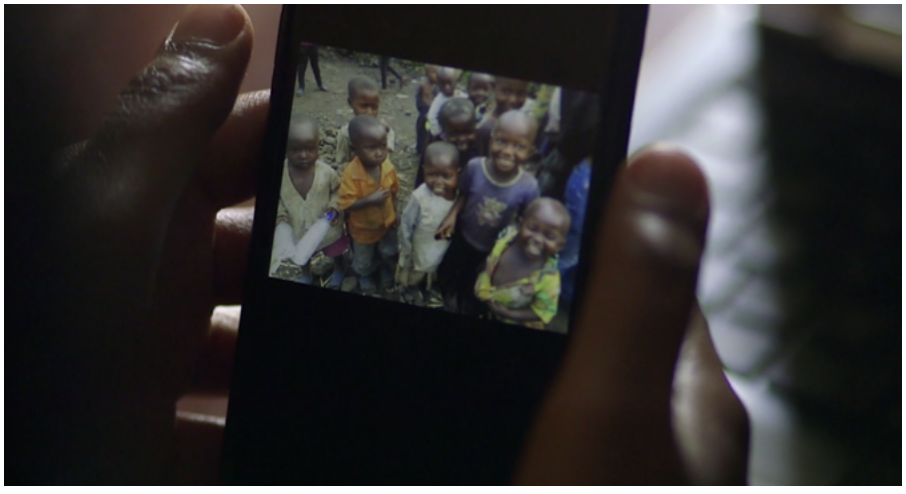
Al inicio de *Stop Filming us, but listen,* la cámara se adentra en Yole!Africa —centro cultural y de pensamiento que también es productora de la película—. A continuación, un primer plano muestra el haz de luz del proyector y, como contraplano, la pantalla, observada por el público congoleño, donde se exhibe un documental sobre la historia del lago Kivu, frontera natural de la República Democrática del Congo con Ruanda. El sonido de la proyección continúa en *off* mientras observamos algunos rostros del público. Lejos de la identificación entre espectador y pantalla —«la mirada del espectador toma la posición del ojo divino, omnisciente y omnipresente, al tiempo que se ve inmersa en los actos y/o sentimientos de el/los personajes» (Gómez Tarín, 2002: 22)— o de la supuesta pasividad de la audiencia (Morin, 1972), sus reacciones parecen contrariadas frente a lo que ven (imagen 1).



Imagen 1. *Stop filming us, but listen* (Bernadette Vivuya, Kagoma Ya Twahirwa, 2022)

El motivo visual del espectador frente al espectáculo o en la sala de cine (Balló, 2000) alcanza aquí otra dimensión, cuando más tarde escuchamos las críticas de los asistentes: «Cuando los colonos llegaron, intentaron mostrar que su punto de vista era mejor». Esta acción se repetirá varias veces a lo largo del film; tanto la proyección de otros títulos producidos por los estados colonialistas, en los que la mirada incide en esa diferencia de poder entre los colonos y los nativos, como en el análisis de imágenes de habitantes de zonas rurales tomadas por la fotógrafa Ley Uwera para una ONG siguiendo las instrucciones que le da el organismo (imagen 2). Este debate sobre la necesidad de reflexión en torno al imaginario sobre África ya aparece en *Stop Filming Us* —donde también se critica la estética humanitaria que moviliza motivos como el del «salvador blanco» (Fernández-Moreno, Tedesco-Barlocco, 2024)—, reforzado por los testimonios de artistas congoleños, quienes reclaman la necesidad de producir sus propias imágenes, aunque reconocen el posible contagio de la mirada colonizante.

Imagen 2. *Stop filming us, but listen* (Bernadette Vivuya, Kagoma Ya Twahirwa, 2022)



Lo interesante aquí es la desestabilización de ese punto de vista impuesto, al asimilar el ojo divino del espectador con el de la colonización —y de una supremacía blanca europea—, que es aquí desplazada por una mirada postcolonial. Primero, porque el que mira es el público congoleño cuyos gestos de incredulidad son constantes. Segundo, por la función didáctica de Chérie Ndaliko, directora de investigación y educación de Yole!Africa, quien explica detalladamente cómo incide el lenguaje audiovisual —el plano picado, por ejemplo, como una forma de situar al espectador por encima del sujeto filmado— en la creación de un lenguaje persuasivo colonial. «En el ejercicio hermenéutico», apunta Gómez Tarín, «está el poder del espectador, pero sólo será posible a través de una atención crítica, que le es negada por la propia estructura de los films y la asunción de los códigos a lo largo de tantos años de reiteración» (2002: 31). A esa atención crítica se refiere Jacques Rancière cuando habla del espectador emancipado, idea clave para entender las dinámicas de poder en la imagen y cómo se gesta la interpretación activa (Rancière, 2010: 19): «La emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, [...] cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones».

Una y otra vez Vivuya y Twahirwa insisten en la reconstrucción de una mirada crítica a partir del montaje: el clásico plano-contraplano del público y la pantalla se rompe al situar la cámara en mitad de la sala generando una puesta en abismo junto a la voz en *off* de Ndaliko que actúa a modo de voz del espectador. De este modo, la película pone en escena la «mirada oposicional» de bell hooks, reconociendo la interrogación de la mirada ajena como un espacio de agencia para la audiencia racializada: «el poder de los dominados para afirmar su agencia mediante la reivindicación y el cultivo de la "conciencia" politiza las relaciones de "mirada": uno aprende a mirar de cierta manera para resistir» (hooks, 1992: 116). La mirada como lugar para la contestación y la confrontación emerge en el contexto de un quiebre o una ruptura, «cuando el espectador "resiste" la completa identificación con el discurso fílmico» (hooks, 1992: 117). Si bien hooks se centra mayoritariamente en las espectadoras negras, reconoce tanto la ausencia de imagen como las representaciones estereotípicas y deshumanizantes como desencadenantes de una distancia que facilita «el placer de la interrogación» en lugar del placer de la identificación.

En las dinámicas de «fuera/dentro» que señala Trinh T. Minh-ha, *Stop Filming Us* «da voz» al Otro colonizado, cuyos testimonios funcionan como «dispositivos de legitimación» ante una «carencia fílmica» (Minh-ha, 1991: 67); *Stop filming us, but listen*, en cambio, no le da voz al Otro, sino que la convierte en *la* Voz que define el discurso, que habla en primera persona, generando espacios de resistencia. Por eso, Vivuya incluye las mismas imágenes de Goma registradas por Postema, sustituyendo la voz del holandés por la suya y desplazando aquel Otro por un Yo que cuestiona la mirada colonizadora: «Goma, la ciudad que me ha visto crecer. Como una araña en una telaraña he tejido mis recuerdos cerca del volcán Nyiragongo».

En este sentido, el diálogo entre ambos films es constante. Así, la pregunta que abre *Stop filming us, but listen* sobre si los dos cineastas blancos que pretenden hacer un film sobre África deben quedarse y seguir o marcharse se vuelve a recuperar a la mitad del metraje. Esta vez, la respuesta viene dada en forma de asamblea, un motivo visual ligado principalmente al poder civil por ser símbolo del diálogo social y la participación colectiva. La cámara se mueve entre el grupo, reencuadra para registrar al que toma la palabra, y tiembla por el pulso del camarógrafo. El círculo de diálogo, donde la cámara funciona a modo de palestra o micrófono. De ahí que la puesta en escena esté determinada por una posición circular, centrada en un montaje de primeros planos que nos permite ver y escuchar a cada interlocutor, como una suerte de altavoz social. Aquí todos están ubicados al mismo

nivel y están filmados desde el mismo lugar. Tanto es así que al final el cámara entrega el aparato para poder dar también su opinión.

Otra de las estrategias que desmonta aquella «mirada imperial» es la relacionada con el motivo visual del salvador blanco que «señala una fuerza colonizante heroica, responsable de civilizar a personas primitivas, indígenas (no blancas)» (Hughey, 2014: 8-10). Si bien el complejo del salvador blanco es mencionado en la primera parte del díptico cuando Postema le da unas galletas a unos niños que no le han pedido nada y es reprendido por la parte congoleña del equipo, *Stop filming us, but listen* retoma la figuración de este motivo con el aula. Uno de los espacios más presentes en las fotografías de las misiones jesuitas, donde el maestro blanco se ubica de pie, a veces junto a una pizarra, rodeados de niños y adultos africanos sentados que lo observan con atención. La estampa remite al síndrome del salvador blanco sustentado en que «la gente racializada supuestamente carece de la capacidad de buscar el cambio y, por lo tanto, se les percibe como desposeídas de su capacidad de agencia histórica. Cualquier progreso o éxito tiende a ser resultado del socorro del individuo blanco, lo que sugiere que escapar de la pobreza o la ignorancia ocurre solo a través de la inteligencia del salvador» (Cammarota, 2011: 244).

La composición aquí es similar, solo que el profesor no es blanco y el registro es muy diferente. La cámara se mueve entre el alumnado, Postema incluido, y el profesor, el cineasta Petna Ndaliko Katondolo. Mientras que en las fotografías de las misiones la única actitud activa es la del maestro blanco, aquí todos son partícipes de la dinámica de la clase, en la que el profesor es un hombre negro que, como ya se muestra a lo largo del documental, reflexiona sobre quién detenta el poder y los privilegios de las personas caucásicas extranjeras en la producción de imágenes sobre África. Aquí la pizarra tiene un papel clave y en el registro horizontal convoca otro motivo el del maestro o el alumno en la pizarra que, como apunta Valérie Vignaux, «materializa proyectos educativos», un dispositivo «que interroga el papel que puede desempeñar la representación figurada en la transmisión del saber» (Vignaux, 2016: 392).

La deconstrucción de la mirada colonial que propone *Stop filming us, but listen* no solo pasa por la escucha del espectador a lo que ellos tienen que decir al respecto, sino también, y, sobre todo, por el registro de escenas cotidianas que no aparecen en el imaginario tradicional ligado a África, o a los tropos o motivos visuales a los que frecuentemente acuden muchas organizaciones y documentales etnográficos para hablar de la realidad africana. Jóvenes practicando deportes, conciertos multitudinarios, clases de fotografía, exposiciones de arte, la celebración del Congo International Film Festival o proyecciones y foros alrededor de ciertas obras cinematográficas revelan acciones y agencia sobre su propia representación, y proponen nuevos tropos al documental etnográfico tradicional y al discurso humanitario de las ONG.

LA OBRA DE ARTE COMO MONEDA DE RESTITUCIÓN HISTÓRICA: *DAHOMEY* (MATI DIOP, 2024)

Dahomey (Mati Diop, 2024) presenta una forma y un registro que trascienden los binarismos y las categorías enunciativas estancas, así como la identidad de la obra de arte como motivo visual que funciona en términos de contemplación estética o como objeto de intercambio económico (Berger, 1972). Por un lado, la película sigue una trayectoria lineal, marcada por la travesía de 26 estatuas del reino de Dahomey (1600-1904) que habían sido saqueadas durante el período colonial francés y que luego fueron expuestas en el Musée du Quai Branly – Jacques Chirac, presentadas en tanto que obras de arte africano. Gracias a una campaña de repatriación, esas 26 estatuas —parte de un acervo de 7.000 objetos saqueados— fueron retornadas a Benín, una travesía registrada en sus diferentes etapas: el desmonte de las obras y



Imagen 3. *Dahomey* (Mati Diop, 2024)

su acondicionamiento para la transportación, los preparativos para su exhibición en Benín, el recibimiento por parte del pueblo, el foro crítico generado en torno a la repatriación, y la exhibición de las estatuas.

La segunda mitad de la película, destinada mayoritariamente al foro de debate generado en la Universidad de Abomey-Calavi en torno a esta repatriación, integra diferentes perspectivas críticas en torno a esa restitución e incide en la capacidad de construcción de discurso, en la potencia del «hablar» (imagen 3). Según la directora, «el único propósito de esta película es que suceda este debate. No es una idea entre varias, es la película misma, su gesto y su sentido. Es un contrapunto de vista, un cambio radical de paradigma, cambiar el punto de vista hacia el espacio desde donde debe contarse esta historia de desposesión; desde la perspectiva de los desposeídos» (Choudhury, 2024).

Las voces de hombres y mujeres jóvenes expresan perspectivas que no solo abarcan una amplia diversidad de temas, sino que en ocasiones implican posicionamientos contrarios o discordantes, de forma tal que la película capta la dificultad del unísono, la resistencia a la homogeneización tras un discurso único que pueda ser identificado como la voz consistente de la excolonia, del Otro como figura monolítica: en esas discordancias se hacen evidentes los múltiples afectos desencadenados por procesos complejos de obliteración cultural, identitaria, política y religiosa que experimentaron las excolonias, y las persistencias de estos procesos en el periodo postcolonial en el que la búsqueda de la sanación y restitución no sigue un patrón sencillo. Tras esos choques discursivos se evidencia la fragilidad al comprender el concepto de «reparación» histórica como un efectivo borrado de las huellas materiales e inmateriales de la colonización.

La heterogeneidad de testimonios también tiene que ver con la obra como una entidad múltiple, que puede ser comprendida como un objeto artístico, ritualístico, un gesto político, un símbolo o un elemento de identidad cultural y social. Originariamente destinadas a la realización de rituales sagrados, las estatuas fueron extraídas de su contexto y resignificadas en el marco del museo, un acto que co-modifica el objeto y lo convierte en un elemento de intercambio, y que a la vez transforma su estatus: de un artefacto integrado performativamente en rituales de índole espiritual, pasa a convertirse en una obra valorada por su valor estético y económico, y por su interpretación como objeto «primitivo» o «exótico». En este cuestionamiento ontológico —¿estamos o no hablando de una *obra de arte*?— es donde reside una de las grandes rupturas con el motivo visual de la obra de arte: su estatus como obra no es connatural al objeto, que fue creado con una funcionalidad diferente, sino que se construye a través de una serie de procesos de resignificación y exhibición desencadenados por el colono blanco, su mirada, y su exotización del Otro.

La idea de heterogeneidad y discordancia no solo se refleja en las discrepancias entre las voces, sino también en la forma misma de la película. Pese a la trayectoria aparentemente lineal de las estatuas y la mirada distanciada, antropológica, con la que se retrata ese retorno, Diop trasciende los márgenes del documental mediante la integración de la voz de una de las estatuas como recurso



Imagen 4. *Dahomey* (Mati Diop, 2024)

mágico que trastorna el registro de la película y al objeto mismo. Mediante esa voz imaginada, con afectos y memoria propia, Diop dota de *discurso* a un objeto inanimado que, hasta entonces, había sido mera *imagen*. La forma en la que la obra es nombrada, «número 26», hace eco de esto; la estatua, representativa del rey Ghézo, continúa arrastrando el nombre otorgado por el colono europeo, un nombre que categoriza y borra su lugar histórico y de sentido.

En primer lugar, se debe identificar esta dotación de voz por el cambio de registro que supone. Si bien la película continúa acogida en el documental, la «animación» de la estatua como acto imaginativo y generativo que solo la audiencia puede presenciar posiciona a la película al borde del género fantástico: siguiendo los parámetros de Tzvetan Todorov sobre el fantástico (1975), la voz constituye un evento sobrenatural que aparenta violar las leyes de nuestro mundo natural, y que genera una respuesta afectiva de duda y de hesitación por nuestra parte, pero en este caso se presenta no como un evento narrativo —en tanto que experimentado por los demás sujetos de este mundo— sino como un evento puramente cinematográfico, diseñado para interpelar nuestra comprensión.

La animación responde a un efecto sonoro de la película, a un posicionamiento de la cámara y a una construcción del montaje. En estos dos últimos sentidos, además, la película de Diop refuerza la idea de una liberación, ya desde el discurso mismo. Al inicio, aún en el Musée du Quai Branly, la voz de la estatua emerge en medio de una imagen en negro, que representa su encierro físico y su constricción a los parámetros de la mirada colonial. Una vez transportada a Benín, un plano subjetivo ubica la cámara en el interior de una caja, la cual es abierta por antropólogos benineses que inauguran la nueva etapa o «despertar» en la vida del objeto (imagen 4). Finalmente, al caer la noche, la voz reemerge y parece ser liberada por una puerta abierta, tras lo cual la cámara deambula por los derredores del museo beninés, captando —y distorsionando— la naturaleza circundante, y dotando de una movilidad sugerida al objeto estático.

La dotación de voz puede ser asimilada al concepto de «*thing-power*» de Jane Bennet, que pretende trascender el antropocentrismo del pensamiento occidental, centrado en la supremacía del sujeto humano, a través de una mirada orientada a la agencia material de los objetos. Para Bennett, uno de los objetivos de su perspectiva es «disipar los binarismos onto-teológicos de vida/materia, humano/animal, voluntad/determinación, y or-

gánico/inorgánico» (2010: x), un gesto que puede alinearse al desmantelamiento de discurso y forma que efectúa *Dahomey* en sus otras dimensiones. Para Bennet, el *thing-power* «señala la extraña capacidad de los objetos cotidianos, creados por el hombre, de trascender su condición de objetos y manifestar rastros de independencia o vitalidad, constituyendo el exterior de nuestra experiencia»[15] (2010: xvi); la voz de la estatua, memoriosa y experiencial, funciona como animación del objeto inanimado, como discurso histórico y como restitución de una potencia mística que trasciende los binarismos y la racionalidad de la cultura occidental a la cual fue asimilado en tanto que objeto exótico privado de poder.

El hecho de que sea una voz capaz de experimentar la historia también debe ser considerado; la estatua de rey Ghézo, un artefacto que se ha movido a través del espacio y que ha visto el transcurrir de diferentes épocas, se presenta como una suerte de fantasma[2] que proviene del pasado y que observa su entorno pero que no puede interactuar directamente con él. La erradicación de límites claros en los binarismos sujeto-objeto y pasado-presente son parte del procedimiento de dotar de voz a la estatua, que es posicionada, en ocasiones, en una suerte de interacción física o verbal imaginada con sujetos humanos.

Para Bliss Cua Lim (2009), las narrativas fantásticas pueden suponer un espacio de resistencia a través de la introducción de elementos espectrales y sobrenaturales que contradigan la percepción del tiempo impuesta por la modernidad. Como señala la autora, «el discurso imperialista dependía de una estrategia temporal en la que las diferencias culturales radicales iluminadas por el contacto colonial eran presentadas como primitivas o anacrónicas» (2009: 13). La noción de progreso teleológico, señala, «servía como una justificación temporal para la expansión imperialista» (2009: 12), proponiendo un tiempo «desencantado» que erradicaba otros tipos de temporalidad «de la gente primitiva, anacrónica y "supersticiosa"» (2009: 12).

En la sustitución de una temporalidad heterogénea por una homogénea, «los mundos que contenían espíritus y otros seres encantados fueron intraducibles para el discurso colonial y la conciencia temporal moderna»[19] (2009: 16); todo tipo de agencia sobrenatural se presenta como una amenaza al orden epistémico, y debe ser reducida o contenida bajo el discurso del primitivismo y la superstición. Para Lim, el fantástico, al permitir la emergencia y la persistencia de lo sobrenatural, y de fantasmas cuya aparición rompe con el orden del tiempo del calendario, puede movilizar una crítica a las temporalidades y reducciones coloniales, una resistencia a la domesticación y homogeneización de lo Otro. Sobre esta idea del Otro como constructo colonialista, es interesante señalar la lectura de género elaborada por Oyèrónké Oyèwùmi al plantearlo como una «categoría residual y sin especificación» mediante la cual el aparato colonialista se refiere a las mujeres africanas, el último escalafón humano tras los hombres y las mujeres europeas y los hombres africanos (2017: 209).

EL CUERPO DE LA MUJER NEGRA: *SAINT OMER* (ALICE DIOP, 2022)

La palabra es también una pieza clave en *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022). La película obliga a escuchar detenidamente a la acusada, Laurence, una mujer de ascendencia africana con la que Diop rastrea las formas neocoloniales que existen en la sociedad francesa. Precisamente, la identificación de la cineasta con sus dos protagonistas refleja la dualidad identitaria con la que convive, por eso para ella es inevitable centrarse en ese «cuerpo negro» (Diop, 2022). Desde el cuerpo de esa mujer negra, enjuiciada por el delito cometido y por su apariencia, Diop propone leer su film a partir de una pensadora como Marguerite Duras. Así, en su inicio, Rama, *alter ego* de la directora, lee un pasaje de *Hiroshima, mon amour* donde afirma que la autora «utiliza el poder de su narrativa para sublimar la realidad».

Saint Omer ficciona un hecho real y construye un drama judicial que rompe con los códigos de un género cuya estructura se asienta en los valores y principios democráticos de un país: «Un juicio es una unidad narrativa cerrada con un arranque (expositivo), un nudo (investigador) y un fin (veredicto), en la que es sencillo trazar el arco de los personajes y en la que es casi inevitable la parábola moral o política» (Vallín, 2023: 328). Sin embargo, *Saint Omer* huye de todo ese convencionalismo y de sus recurrentes motivos visuales: nada se sabe del fiscal, la defensa o el tribunal que participan en el litigio; tampoco se anunciará nunca el veredicto ni sabremos cómo es recibido; pero la puesta en escena también huye de las representaciones habituales.

El film se acerca al caso de Fabienne Kabou, una mujer de origen senegalés que en 2013 abandonó a su bebé en la playa de una localidad francesa antes de la subida del mar. Diop, fascinada por esta mujer, acudió al juicio como público. Ante la imposibilidad de realizar un documental —lenguaje habitual de la cineasta—, volcó toda esta experiencia en la ficción, convirtiendo a Fabienne en Laurence Coly y a ella misma en Rama, una académica y escritora que espera su primer hijo. Este crimen le sirve para plantear cuestiones colonialistas, inherentes al caso, que pasaron desapercibidas por su naturaleza abyecta. «¿Puede la narración ficticia convertir estos crímenes en emblemas de problemas sociales más amplios a costa de atenuar, si no eclipsar, su singularidad?» se pregunta al respecto Zina Giannopoulou (2024: s/n). Para esta autora *Saint Omer* genera una «subjetividad negra relacional» que deriva en una «narrativa multidireccional a partir de una serie de "terceros espacios", que son áreas híbridas de ambigüedad (por ejemplo, la objetividad/performatividad de la ley, la sala del tribunal/padre simbólico y el mar/madre) que evocan y renuncian a los legados de la violencia imperial que conecta a Europa y África» (Giannopoulou, 2024: s/n). ¿Qué tropos surgen, pues, de este encuentro entre la realidad y la ficción bajo los códigos del género judicial?

Uno de los puntos de fuga del género judicial que constantemente irrumpen en *Saint Omer* es la simbiosis entre Rama y Laurence. Con frecuencia la narrativa en este tipo de films se estructura en el desarrollo del juicio hasta conocer el veredicto y se personifica en los diferentes agentes implicados en el proceso, mientras que la presentación de las pruebas hace avanzar la trama. Aquí, las pruebas se ubican en el centro de la sala, pero carecen de protagonismo en el proceso: un plano general muestra la arquitectura del espacio presidido por un tribunal compuesto por tres mujeres blancas, y frente a ellas, una vitrina exhibe las evidencias materiales de la causa, envueltas y etiquetadas convenientemente. Sin embargo, jamás se muestra lo que hay dentro de esos paquetes ni se cita su contenido (imagen 5), lo que deja una sensación de teatralidad, o de hecho consumado.

Decíamos que la oralidad es uno de los pilares del film; así Diop también rompe con la acción narrativa de la liturgia judicial al situar la atención

Imagen 5. *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022)



en los testimonios, principalmente el de Laurence, que intentan dar luz a lo sucedido. Si al inicio del film el relato de la acusada es filmado con largos planos fijos, conforme va avanzando el metraje su declaración se ve salpicada con mayor frecuencia por el rostro de Rama entre el público. Un plano-contraplano que busca establecer conexiones identitarias —al compartir el mismo origen senegalés— y emocionales —en relación con la maternidad— entre ambas mujeres (imagen 6). Un momento clave de estas conexiones se da, en el ecuador del film, cuando la acusada es cuestionada sobre su profundo estado de depresión tras la concepción de la niña, cuyos síntomas tienen su origen, para Laurence, en la brujería, «única solución lógica» —principal alegato de defensa desde el inicio del juicio, al afirmar ser víctima de un mal de ojo perpetrado por su familia en Senegal—. Aquí, en el contraplano de Rama, su preocupación y angustia frente a las palabras de Laurence se hacen cada vez más evidentes, principalmente en la ocultación intencionada del embarazo —el espectador no sabrá de esta información hasta la siguiente secuencia y Rama no compartirá su estado de gravidez con su pareja y su familia hasta más tarde—. La propia Diop ha confesado el magnetismo que sintió ante la «dimensión psicológica y mitológica subyacente a la forma en que explicaba sus acciones»[22] (2023). El vínculo de las dos mujeres con las creencias sobrenaturales, parte de su identidad cultural africana, es rechazado de plano en el juicio porque, como apunta Lim, el discurso colonialista lo ha recluido a la categoría del horror o de los tabloides al considerarlo «un estado de provincialismo cultural» (Lim, 2009: 25). Así, hacia el final un plano subjetivo de Rama observa con atención a Laurence que, en el contraplano, le devuelve la mirada y una sonrisa de complicidad. «Una de las estrategias narrativas de Diop para distanciar o "descolonizar" a Laurence es el uso de Rama como su imagen invertida» (Giannopoulou, 2024: s/n).

Esta simbiosis alcanza su máxima expresión y simbolismo, cuando Rama revisa el final de *Medea* de Pier Paolo Pasolini (imagen 6). En la habitación oscura, su rostro queda iluminado por la luz de la pantalla de su portátil donde vemos a Maria Callas en el momento en que su personaje comete el infanticidio (imagen 6). Ese motivo visual de la espectadora ante la pantalla sintetiza, para Balló, una epifanía, «una transferencia emotiva y una revelación» que se mueve «en el terreno de la emoción íntima y de la confrontación de rostros» (2000: 172). Una escritora, embarazada, interesa-

Imagen 6. *Saint Omer: El pueblo contra Laurence Coly* (Alice Diop, 2022)



da por el mito de Medea que acude al juicio de una mujer acusada de asesinar a su bebé. La identidad y la identificación quedan fundidas en la unión de ambas mujeres. Al tratarse de una Medea afrodescendiente, el significado original del mito queda desplazado por una visión postcolonial: «con la finalidad de resaltar el choque ideológico entre dos culturas irreductibles, las "Medeas" modernas vienen de espacios socioculturales alejados del espacio occidental: África, Asia y América Latina» (Mimoso-Ruiz en Bournot, 2019: 58). Para Magdalena Bournot,

> el infanticidio, rasgo distintivo del mito, [...] adquiere un significado diferente gracias a la renovada problematización del concepto de extranjero o el "otro". Un "otro" que tomará un origen, un color y un estatus social diferente según el país y el momento en el que cada dramaturgo se aproxima al mito. Un "otro" que habla, como en el mito griego, del choque de dos culturas encarnadas en una relación amorosa (2019: 58).

Así, el personaje racializado carga «la condena sociohistórica de la mezcla de colores, culturas y sangres» (Bournot, 2019: 67).

No hay venganza en el crimen de *Saint Omer*, pero la cuestión colonial y racial rezuma en cada nudo de esta historia. «Una mujer que ha matado a su bebé no puede esperar provocar compasión. Comparto su horror», declara Laurence durante el juicio. ¿Cómo comprender el horror de tal acto? La serenidad de su comportamiento y la neutralidad de sus gestos inciden en el retrato de una mujer que ha aceptado su destino, que se distancia de la gestualidad salvaje que se le presupone a una mujer racializada, que se escapa, como apunta la propia Diop, de la negritud. «La prensa dice que habla como una francesa sofisticada», confesará con cierto morbo a Rama su pareja —un hombre blanco— cuando le pregunte cómo es la acusada, un discurso que incide también en la idea europea colonialista de la mujer africana como un Otro generado desde una doble opresión de «inferiorización racial y subordinación de género» (Oyèwùmi, 2017: 210). Porque Laurence no parece encajar en los estereotipos de la mujer africana en Francia, ni su forma de vestir, de hablar o su educación, y, pese a ser lo que su familia deseaba para ella, continuamente es juzgada por ello. Ese desencaje responde a la condición liminal de una mujer racializada que se cría y debe subsistir en un orden neocolonial europeo; Laurence, entre dos órdenes de existencia, es un sujeto desplazado en un entorno que fue diseñado para su subyugación y su constitución como un Otro, pero proveniente de un lugar originario que no reclama del todo como propio. Esta confrontación se ve encarnada en su búsqueda de una carrera profesional —incompleta—, enfocada en una filosofía europea masculinizada y blanca, y en su afirmación «soy cartesiana», en un choque radical con el alegato de brujería y el acto de brutalidad materna.

Esto remite a lo que Chela Sandoval llama una «tecnología de la semiótica de los oprimidos», apelando a la idea de Frantz Fanon de que «el alma negra es el artefacto del hombre blanco»: «para determinar cómo, dónde y cuándo construir e insertar una identidad que facilite la continua existencia del Yo y/o la comunidad» (Sandoval, 2000: 86). Laurence encarna una identidad que desestabiliza las categorías coloniales de lectura del cuerpo negro, pero al hacerlo también se expone a nuevas formas de juicio. Esta *tecnología*, como explica Sandoval, «permite a Fanon reconocer los valores, la moral y las ideologías de las culturas euroamericanas dominantes —del "alma" a través del lenguaje, el amor, el sexo, el trabajo, la violencia, o conocimiento— como "artefactos"» (Sandoval, 2000: 86). En ese sentido, *Saint Omer* propone una forma de decolonización en el cuerpo de esa mujer negra que encaja en unos artefactos ideológicos impuestos, y, a la vez, los desmonta al encarnar a una Medea contemporánea que alega brujería para eludir el castigo de su crimen.

CONCLUSIONES

Las tres películas analizadas —*Stop filming us, but listen*, *Dahomey* y *Saint Omer*— muestran la persistencia de un imaginario eurocentrista, ligado a la identidad africana, emisor de una narrativa neocolonial tanto en Europa como en África, para convocar nuevos espacios y formas de resistencia. Su propuesta visual pasa por la necesidad de interrogar esas verdades heredadas y entenderlas como una violencia epistemológica asentada por los colonos, que requiere ser destruida a través de la creación de una verdadera iconografía postcolonial.

Mediante estrategias formales que oscilan entre el registro documental, lo sobrenatural y la recreación/dramatización de eventos reales, estas obras presentan puestas en abismo o hibridaciones que en sí mismas rechazan los binarismos propios de la representación colonial —civilizado/salvaje, espectador/objeto, razón/emoción—. Pese a sus disimilitudes, todas reconocen la necesidad de deconstruir discursos activa y reflexivamente, señalando la potencia del hablar en diferentes contextos y circunstancias. En todos los casos, sea por la multiplicidad de voces o por la complejidad de lo que se dice, el discurso no se muestra como algo que pueda ser contenido, y muchas veces la posibilidad de una explicación se ve desafiada por la ambigüedad de la realidad.

La desarticulación de estas narrativas provoca la mutación de ciertos motivos visuales ligados a la narrativa colonial —el aula, el salvador blanco, el debate, la obra de arte y el juicio—, y esta mutación moviliza una reconciliación con su identidad. Así, el maestro como salvador blanco se transforma en la figuración de un proyecto educativo entre iguales con una mirada crítica intrínseca al mismo proceso; la obra de arte es desvestida de su primitivismo y su valor económico, y convertida en un objeto elocuente, reconectado con la historia; mientras que el juicio queda desposeído de su valor democrático para detenerse en el racismo sistémico de la sociedad a partir de la filmación de la acusada juzgada también por su condición de mujer negra.

La potencia transformadora de estos films reside en el desplazamiento de un Otro y la enunciación de un Yo, inscrito en la identificación entre cineasta y protagonistas, la corporeización de la obra de arte, o la reflexión crítica sobre representaciones cinematográficas coloniales o contemporáneas, con los que construye una iconografía postcolonial que refuerza su capacidad de agencia. ■

NOTAS

* Esta investigación forma parte del proyecto PID2021-126930OB-I00 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 Esta y otras traducciones han sido realizadas por las autoras.

2 Un film anterior de Mati Diop, *Atlantique* (2019), también efectúa un enrarecimiento de la forma al introducir elementos fantásticos (fantasmagorías y posesiones) en una historia romántica que tiene como nudo la muerte de un grupo de jóvenes durante una migración oceánica de Dakar a España.

REFERENCIAS

Ahmed, S. (2002). Racialized Bodies. En: Evans, M., Lee, E. (eds.) *Real Bodies*. Londres: Palgrave.

Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham y Londres: Duke University Press.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. London: BBC & Penguin Books.

Bournot, M. (2019). Além do rio y Anjo Negro: el Teatro experimental Negro y su relación con el mito de Medea. En M. T. Amado Rodríguez, B. Ortega Villaro y M. F. Sousa e Silva (eds.), *Clásicos en escena ayer y hoy*. (pp. 55-69). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

Cammarota, J. (2011). Blindsided by the Avatar: White Saviors and Allies Out of Hollywood and in Education.

Review of Education, Pedagogy, and Cultural Studies, *33*(3), 242–259.

Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal.

Choudhury, B. (2024). "A Meditation on the Stigmas of Colonization": Mati Diop on Dahomey. *Filmmaker Magazine*. Recuperado de https://filmmakermagazine.com/128167-interview-mati-diop-dahomey/.

Diop, A. (29 de enero de 2023). Saint Omer director Alice Diop: 'I make films from the margins because that's my territory, my history'/ por Jonathan Romney. *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/2023/jan/29/saint-omer-director-alice-diop-interview

Fernández-Moreno, A.A., Tedesco-Barlocco, B. (junio, 2024). *The iconography of the white savior in Spanish media: the trace of colonialism within the migratory crisis*. Ponencia presentada en NECS 2024 ConferenceEmergencies: Media in an Unpredictable World, Esmirna, Turquía.

Film at Lincoln Center. (11 octubre 2022). *Alice Diop on Saint Omer | NYFF60*. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BgroHc3HDUU

Galván-Álvarez, E. (2010). Epistemic Violence and Retaliation: The Issue of Knowledges in Mother India. *ATLANTIS. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies 32*(2), 11-26. https://www.jstor.org/stable/41055396

Giannopoulou, Z. (2024). Poetics of refraction, Black subjectivity, and Alice Diop's 'Saint Omer'. *NECSUS*. Recuperado de https://necsus-ejms.org/poetics-of-refraction-black-subjectivity-and-alice-diops-saint-omer/

Gomez Tarín, F. J. (2002). El espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada. En J. V. Pelaz López, J. V. y J. C. Rueda Laffond, J. C., *Cine, público y cultura: la dimensión social del espectáculo cinematográfico* (pp. 19-35). Madrid: Facultad de Ciencias de la Información.

hooks, b. (1992). *Black Looks. Race and Representation*. Boston: South End Press.

Hughey M. W. (2014). *The white savior film: Content, critics, and consumption*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Latif, L. (2023). Alice Diop: 'A fictional space could reveal my point of view'. *Little White Lies*. Recuperado de https://lwlies.com/interviews/alice-diop-saint-omer/

Lim, B. C. (2009). *Translating Time. Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*. Durham y Londres: Duke University Press.

Minh-Ha, Trinh. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. New York: Routledge.

Oyèwùmi, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá: En la frontera.

Ponzanesi, S. (2017). Postcolonial and Transnational Approaches to Film and Feminism. En K. L. Hole et al. (eds.), *The Routledge Companion to Cinema and Gender* (pp. 25-35). Oxon y Nueva York: Routledge.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Said, E. (2002). *Orientalismo*. Madrid: Random House Mondadori.

Sandoval, C. (2000). *Methodology of the Oppressed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Shohat, E. (2006). Gender and the Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema. En E. Shohat (ed.), *Taboo Memories, Diasporic Voices* (pp. 17-69). Durham: Duke University Press.

Shohat, E. (2008). Notas sobre lo «postcolonial». En VV. AA., *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 103-120). Madrid: Traficantes de Sueños.

Shohat, E., Stam. R. (2014). *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Oxon y Nueva York: Routledge.

Spivak, G. C. (2009). *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Todorov, T. (1975). *The fantastic: a structural approach to a literary genre*. Nueva York: Cornell University Press.

Vallín, P. (2023). La obra de teatro ejemplar. El juicio. En Salvadó, A., Balló, J. (Eds.), *El poder en escena. Motivos visuales de la esfera pública* (pp. 326-335). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vignaux, V. (2016). El maestro o el alumno en la pizarra. Pantalla negra y pantalla blanca. En Balló, J., Bergala, A. (Eds.), *Los motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

ANTE EL CUERPO RACIALIZADO: ICONOGRAFÍAS (POST)COLONIALES EN *DAHOMEY* (MATI DIOP, 2024), *SAINT OMER* (ALICE DIOP, 2022) Y *STOP FILMING US, BUT LISTEN* (BERNADETTE VIVUYA Y KAGOMA TWAHIRGWA, 2022)

Resumen

Este artículo analiza las estrategias estéticas, discursivas y formales a través de las cuales *Stop filming us, but listen* (Vivuya y Twahirwa, 2022), *Dahomey* (Mati Diop, 2024) y *Saint Omer* (Alice Diop, 2022) confrontan la persistencia de imaginarios coloniales en la representación del cuerpo racializado y proponen una renovación de la iconografía como vía de recuperación de su identidad y agencia. Desde un enfoque teórico que articula conceptos clave como lo postcolonial, la violencia epistemológica o los motivos visuales, se examina cómo estos films desplazan la mirada colonial y movilizan una iconografía crítica que desestabiliza los binarismos heredados –civilizado/salvaje, razón/emoción, objeto/sujeto–. El análisis se organiza en torno a la mutación de motivos visuales clave (el aula, la obra de arte, el juicio, el espectador, el salvador blanco), y se detiene en la inscripción política de esos desplazamientos formales. A través de puestas en abismo, rupturas genéricas e hibridaciones entre lo documental, lo ficcional y lo fantástico, estas películas construyen espacios de enunciación donde el Yo racializado produce sentido, reclama memoria y transforma las condiciones materiales e imaginarias de su representación.

Palabras clave

Motivo Visual; Cine Postcolonial; Mirada colonial; Cuerpo racializado; Cine documental; Hibridación; Iconografía postcolonial

Autoras

Ana Aitana Fernández Moreno (Alicante, 1980) es doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra, profesora lectora en la Universitat de Lleida. Es miembro del grupo de investigación CINEMA en la UPF y forma parte del proyecto de investigación MUMOVEP. Sus líneas de investigación son los motivos visuales, memoria personal, documental contemporáneo y la hibridación en los géneros cinematográficos. Ha publicado artículos en revistas científicas como *L'Atalante*, *Comparative Cinema* y *Communication and Society*, y colaborado en los libros colectivos *Breaking Down Joker* (Routledge, 2021), *Los motivos visuales del cine* (Galaxia Gutemberg, 2016), y *El poder en escena* (Galaxia Gutenberg, 2023). Contacto: anaaitana.fernandez@udl.cat

IN THE PRESENCE OF THE RACIALISED BODY: (POST-)COLONIAL ICONOGRAPHIES IN *DAHOMEY* (MATI DIOP, 2024), *SAINT OMER* (ALICE DIOP, 2022) AND *STOP FILMING US, BUT LISTEN* (BERNADETTE VIVUYA AND KAGOMA TWAHIRGWA, 2022)

Abstract

This article analyses the aesthetic, discursive and formal strategies employed in *Stop Filming Us, but Listen* (Vivuya and Twahirwa, 2022), *Dahomey* (Mati Diop, 2024) and *Saint Omer* (Alice Diop, 2022) to expose the persistence of colonial imaginaries in the representation of racialised bodies and propose an iconographic renewal as a way of reclaiming their identity and agency. Using a theoretical approach that articulates key concepts such as post-colonialism, epistemological violence and visual motifs, it examines how these films displace the colonial gaze and mobilise a critical iconography that destabilises inherited binaries (civilised/savage, reason/emotion, object/subject). The analysis is organised around the mutation of key visual motifs (the classroom, the work of art, the trial, the spectator, the white saviour) and focuses on the political dimension of these formal shifts. Through abstractions, generic ruptures and hybridisations between documentary, fiction and the fantastic, these films construct sites of enunciation where the racialised self produces meaning, reclaims memory and transforms the material and imaginary conditions of its representation.

Key words

Visual motif; Post-colonial Cinema; Colonial gaze; Racialised body; Documentary Cinema; Hybridisation; Post-colonial Iconography.

Authors

Ana Aitana Fernández Moreno (Alicante, 1980) holds a PhD in Communication by Pompeu Fabra University and she is a professor lecturer at the University of Lleida. She is a member of the research group CINEMA at UPF and of the MUMOVEP research project. Her lines of research are visual motifs, personal memory, autobiographical documentary, and hybridization in film genres. She has published articles in scientific journals such as *L'Atalante*, *Communication and Society* and *Comparative Cinema* and collaborated in the collective books *Breaking Down Joker* (Routledge, 2021), *Los motivos visuales del cine* (Galaxia Gutemberg, 2016), and *El poder en escena* (Galaxia Gutenberg, 2023). Contact: anaaitana.fernandez@udl.cat

Brunella Tedesco Barlocco (Montevideo, Uruguay, 1990) es doctora en Comunicación por la Universitat Pompeu Fabra, Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en la misma universidad y profesora asociada en la Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña (ESCAC), entre otras. Es miembro del grupo de investigación CINEMA de la UPF y del proyecto de investigación MUMOVEP. Sus líneas de investigación son los motivos visuales, las multiplicidades, la nostalgia y la memoria en el cine de ficción. Ha publicado en revistas científicas como *Adaptation*, *Quarterly Review of Film and Video* y *Communication and Society*, y ha colaborado en varios libros colectivos. Contacto: brunella.tedesco@escac.es

Brunella Tedesco Barlocco holds a PhD in Communication from Universitat Pompeu Fabra (IPF), and a Master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies from the same university. She is an associate lecturer at Escuela Superior de Cine y Audiovisual de Cataluña (ESCAC), among other roles. She is also a member of the CINEMA research group at UPF and of the MUMOVEP research project. Her lines of research include visual motifs, multiplicities, nostalgia and memory in fiction cinema. She has published in academic journals such as *Adaptation*, *Quarterly Review of Film and Video* and *Communication and Society*, and has contributed to several collective publications. Contact: brunella.tedesco@escac.es

Referencia de este artículo

Fernández Moreno, A. A.; Tedesco Barlocco, B. (2026). Ante el cuerpo racializado: iconografías (post)coloniales en *Dahomey*, *Saint Omer* y *Stop filming us, but listen*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 47-62. https://doi.org/10.63700/1312

Article reference

Fernández Moreno, A. A.; Tedesco Barlocco, B. (2026). In the presence of the racialised body: (post-)colonial iconographies in *Dahomey*, *Saint Omer* and *Stop Filming Us, but Listen*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 47-62. https://doi.org/10.63700/1312

recibido/received: 30.04.2025 | *aceptado/accepted:* 10.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

CUANDO LA MIGRACIÓN ES ASUNTO DE CIENCIA FICCIÓN: *EL MAR LA MAR*

JAVIER MORAL
BEATRIZ DEL CAZ PÉREZ

1. INTRODUCCIÓN

Una de las principales dificultades en la representación de fenómenos contemporáneos tan complejos como el de la migración forzada reside en encontrar la distancia justa «ante el dolor de los demás» (Sontag, 2004). Las cuestiones sobre las que gravitaba la reflexión de Susan Sontag en su confrontación con las imágenes de la guerra sirven también para pensar las representaciones del drama migratorio: ¿cómo dar forma adecuada a la tragedia de tantos millones de seres humanos que deciden dejar sus hogares para huir de una vida sin futuro o escapar de la muerte? ¿Qué exigencias morales reclaman dichas imágenes? ¿Qué capacidad tienen para implicarnos y obligarnos a tomar partido ante el horror que denuncian? Dichas cuestiones devienen cruciales en un contexto como el actual en que numerosas fuentes comunicativas, cada vez más activas en las esferas políticas de poder y cuya visión se asienta en el nacionalismo excluyente, exhiben un poderoso músculo a la hora de generar y poner en circulación todo tipo de discursos audiovisuales en los que el migrante es una amenaza para la paz social (Nyers, 1999; King y Wood, 2001; Moore, Gross y Threadgold, 2012; Chouliaraki y Stolic, 2017; Wilmott, 2017).

Junto a este desalentador panorama geopolítico y en el marco de aquellos contradiscursos realizados por sujetos, colectivos e instituciones que buscan fomentar la visión positiva hacia el migrante, hay que añadir, además, la sobresaturación contemporánea de imágenes que, como han puesto de relieve diferentes autores, desemboca en una generalizada *compassion fatigue* de los *distant observers* (Lodge, 1996; Moeller, 1999; Boltanski, 1999; Chouliaraki, 2006, 2008, 2012, 2013; Dahya, 2017; Yalouri, 2019). Dicha extenuación deriva en gran medida de una anestesia perceptiva ante la reiterativa mostración de imágenes de difícil digestión. La interminable sucesión de cuer-

pos entrelazados intentando cruzar todo tipo de fronteras visibles e invisibles —el mar, el desierto, las montañas—, los rostros infantiles implorando con su mirada un gesto de solidaridad y las ruinas de ciudades devastadas por el mortífero impacto de las bombas terminan por adormecer la mirada de aquel sujeto que se asoma a la realidad a través de los medios de comunicación.

Sortear este doble escollo desde el territorio de la no ficción cinematográfica, espacio político en que se enmarcan las siguientes páginas, supone, por un lado, poner en valor aquellos documentales que operan como contrapeso a los discursos de furia y odio que están copando la esfera pública y, por otro lado, ser capaces de generar propuestas que eviten la desmotivadora *compassion fatigue*. Para lograrlo, antes que nada, conviene recordar que la supuesta realidad en bruto a la que accede el espectador mediante las pantallas no es tal: toda representación está mediada y supeditada a unas prácticas culturales e institucionales concretas que delimitan las condiciones de legibilidad del fenómeno representado. Aunque menos estudiado que en el ámbito de la ficción audiovisual (Balló y Bergala, 2016), también en la representación documental operan como marco normativo determinados regímenes visuales y patrones iconográficos dominantes (Balló y Salvadó, 2023). Algo ha comenzado a reflexionarse al respecto con el cambio de siglo. Liisa Malkki, por ejemplo, ya destacó a finales del siglo XX, la «tendencia a universalizar al "refugiado" como un tipo especial de persona, no solo en la representación textual, sino también en su representación fotográfica[1]» (1995: 9), subrayando, más tarde, la existencia de dos grandes modos de mostración del migrante y el refugiado en los medios de comunicación: «(1) masas de personas dispuestas para parecer un "mar de humanidad"; y/o (2) fotografías en primer plano de mujeres y niños» (1997: 235). De igual modo, Terence Wright confirmaba la escasa atención prestada a la imagen en la investigación sobre la temática y sugería la existencia de cierta imaginería o «arquetipos históricos que se utilizan para retratar el tema de la migración forzada» (Wright, 2000: 2) que provendría de modelos anclados en la iconografía cristiana y que denominó «iconografía de la precariedad» (Wright, 2000: 13). La tradicional representación de la Virgen con el Niño, que el autor actualizaba en la famosa fotografía de Dorothea Lange, *Migrant Mother* (1936), o la recurrente apelación a la expulsión del paraíso en los relatos ficcionales sobre migración —que para Wright asumían muchos rasgos del género *road movie*— abrían una fecunda senda para el estudio de la función de la imagen en los discursos de lo real que aún está por explorar, aunque ya existen algunos frutos (Fregoso, 2003; Mannik, 2012; Wright, 2014; Chouliaraki y Stolic, 2017; Robinson, 2019; Franceschelli y Galipò, 2021; Beiruty, 2020; Eklsa, 2022; Balló y Salvadó, 2023; Moghimi, 2024).

TODA REPRESENTACIÓN ESTÁ MEDIADA Y SUPEDITADA A UNAS PRÁCTICAS CULTURALES E INSTITUCIONALES CONCRETAS QUE DELIMITAN LAS CONDICIONES DE LEGIBILIDAD DEL FENÓMENO REPRESENTADO

En cualquier caso, la persistencia y reiteración de dichas estrategias visuales —que en este siglo XXI ilustra de manera ejemplar *Human Flow* (Ai Weiwei, 2018), el laureado documental sobre los flujos migratorios globales del artista chino—, constituyen un reservorio de imágenes que parece contribuir activamente a la desactivación política del denominado *migrant cinema* (Rings, 2016; Yalouri, 2019; Cerdán y Fernández, 2022). Esa es la hipótesis que sustenta este trabajo: el entumecimiento perceptivo ante esa «imagen ultra-conocida» (Sontag, 2004: 14) que define al migrante está relacionado en gran medida con la redundancia y estereotipación de sus representaciones audiovisuales. Por ello, como estrategia de reversión de la *compassion fatigue*, resulta necesario desentu-

mecer la mirada y movilizar a los *distant observers* hacia unos posicionamientos más empáticos y proactivos.

A tal fin, los procedimientos de extrañamiento estudiados por el formalismo ruso, que se sitúan en la base de la funcionalidad poética del lenguaje, se presentan como un útil marco de referencia desde el que repensar el *migrant cinema*. Se trata de procedimientos discursivos que tienden a ofrecer una mirada insólita respecto al objeto representado, como analizara Victor Shklovski (1978) en su texto esencial «El arte como artificio». A diferencia de la experiencia habitual de cualquier individuo, defendió el teórico literario, la percepción prolongada que persigue la obra de arte ofrece «una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento» que logra desautomatizar la mirada racional cotidiana (1978: 60). Ese sería el objetivo último del gesto artístico: detener la mirada en el objeto, mantenerlo en su condición intransitiva para evitar que desaparezca detrás de un sentido que sería el objetivo último de la mirada utilitaria.

Si se conjuga lo estético con lo ético, dicha desautomatización puede operar como condición previa en una posible activación política de la mirada, como formuló Laura Marks (2000) a propósito del *Intercultural cinema*, aquel creado por cineastas de la diáspora, migrantes o que pertenecen a minorías culturales. Retomando la clásica distinción de Alois Riegl (1985) entre un tipo de percepción óptica frente a otra háptica, aquella vinculada estrictamente a lo visual y racional y esta a lo táctil y sensorial —próxima, por tanto, a aquella percepción prolongada descrita por Shklovski—, la autora ponía en valor dichas prácticas audiovisuales experimentales que se decantaban por la segunda y lograban evocar en el espectador «una respuesta que es simultáneamente intelectual, emocional y visceral» (Marks, 2000: xvi). Es gracias a la capacidad de desbordar el marco cognitivo de las convenciones que rigen el cine dominante mediante la atención a la materialidad y los valores sensitivos de la imagen que el *Intercultural cinema* logra conjugar «lo político y lo poético de manera inextricable» (2000: xvi) para la autora.

Las siguientes páginas centran su atención en un notable ejemplo que parece conciliar las dos condiciones: lo ético y lo estético se conjugan de manera inextricable en *El Mar La Mar* (Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki, 2017) en su aproximación al problema migratorio en la frontera sur de los Estados Unidos. Se trata de una propuesta que se nutre de la fortaleza fenomenológica y sensorial de documental contemporáneo y aborda la temática mediante un doble movimiento complementario que, pivotando en torno a la desautomatización y la percepción háptica, se acerca al desvío poético que encarna, de manera ejemplar, el cine de ciencia ficción de Andrei Tarkovski. Y, muy especialmente, *Stalker* (1979), película que describe también, al igual que aquella, el transitar de unos sujetos por un espacio inconmensurable en el que la naturaleza asume una condición amenazante similar a la del desierto de Sonora en *El Mar La Mar*. Aquella «prevalencia de la atmósfera sobre el espacio, la historia o la imagen» que, según Robert Bird (2008: 14), vinculaba al cineasta ruso con el *cine poético*, es de intensidad similar a la que despliegan los dos cineastas en su aproximación a la frontera entre México y Estados Unidos: tanto en una como en otra, la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie se construyen contra la perfecta legibilidad del mundo representado y detienen la atención del espectador en la superficie sensitiva de la imagen, como se pondrá de relieve en estas páginas. Más que comprender lo que acontece en la pantalla a partir de la sucesión narrativa de acontecimientos, puede decirse que, en gran parte de su metraje, *El Mar La Mar* busca «afectar a los espectadores "emocional y sensorialmente"» (Bird, 2008: 153), como subrayara el teórico a propósito del cineasta ruso. Pero al igual que este, el distanciamiento poético no invalida la reflexión política. El film de Bonnetta y Sniadecki termina con una ceremoniosa reflexión ética sobre lo que esconde la superficie de Sonora: los

miles y miles de cuerpos que perecieron intentando sortear sus mortíferas arenas. La comparación con el universo de Tarkovski se desplaza entonces a *Solaris* (1972) y a esa desasosegante inmensidad del planeta alienígena cuya superficie, incognoscible, guarda en sus capas inferiores una misma pulsión de muerte que el desierto de *El Mar La Mar*.

2. *EL MAR LA MAR*: FENOMENOLOGÍA, SENSORIALIDAD Y CINE DE NO FICCIÓN

El Mar La Mar es el resultado de la colaboración entre un artista sonoro, Joshua Bonnetta, y un cineasta de raigambre etnográfica y largo recorrido, J. P. Sniadecki, que ofrece una desasosegante propuesta audiovisual sobre el tránsito de migrantes hacia los Estados Unidos a través de uno de sus puntos más mortíferos en el sur: el desierto de Sonora. Rodado en formato analógico en 16 mm, se divide en tres bloques netamente diferenciados por un intertítulo que fragmenta la narración —Río/River, Costas/Edges y Tormenta/Storm—. El proyecto alcanzó una importante repercusión internacional, logrando varios premios y nominaciones en prestigiosos certámenes internacionales, como el Festival Internacional de Cine de Berlín o el Festival Internacional de Cine Independiente IndieLisboa.

Aunque los dos autores no parecen encontrarse cómodos con la etiqueta (Mulligan, 2017), en gran medida porque desborda dicho marco, como se defenderá en estas páginas, *El Mar La Mar* ha sido considerado como un relevante ejemplo de ese nuevo cine etnográfico sensorial que representa de manera emblemática el *Harvard Sensory Ethnography Lab* (SEL) (Ginsburg, 2018). Se trata de un laboratorio que comenzó su andadura a comienzos del siglo XXI bajo la dirección de Lucien Castaing-Taylor, un antropólogo visual que a lo largo de los años noventa combinó su faceta como cineasta con la publicación de diversos textos en los que cuestionaba los usos del audiovisual por parte de la Antropología. Entre los objetivos declarados del SEL en su página web, se encuentra la promoción de «combinaciones innovadoras entre la estética y la etnografía» (Hardvard University, s.f.). Desde que el laboratorio adquiriera notoriedad en el panorama audiovisual contemporáneo con *Sweetgrass* (Ilisa Barbash y Lucien Castaing-Taylor, 2009), acompañamiento de un grupo de ganaderos por los montes de Montana, y *Leviathan* (Lucien Castaing-Taylor, Verena Paravel, 2012), vertiginosa inmersión en un barco pesquero, el reconocimiento del documental sensorial en prestigiosos festivales internacionales, como los de Locarno, Venecia o Berlín, ha dado visibilidad a producciones como *Manakamana* (Spray y Velez, 2013), a la obra del propio Sniadeki, cuyas *The Yellow Bank* (Sniadecki, 2010) o *Foreign Parts* (Paravel y Sniadecki, 2010) presentan el aroma inconfundible del SEL, o el cine de directores españoles como Mauro Herce y su *Dead Slow Ahead* (2015) o Lois Patiño, cuya reciente *Samsara* (2024) parece una explícito muestrario de estrategias sensoriales.

El interés y aumento de estos documentales hunde sus raíces en el denominado *giro sensorial* que tuvo lugar en el terreno de las ciencias sociales en las últimas décadas del siglo XX (Howes, 2003). Frente a la postura etnográfica tradicional que intentaba traducir audiovisualmente una realidad aprehensible mediante estructuras semióticas, ciertos etnógrafos y cineastas propusieron nuevos modos de conocimiento del otro en los que el concepto de experiencia se situaba en el corazón de la práctica, como subrayara Castaing-Taylor: «el cine no solo constituye un discurso sobre el mundo, sino que también (re)presenta una experiencia de él» (1996: 86). El eco de dicha declaración con el principio rector de la fenomenología resulta revelador. Tal y como expuso en términos concisos Merleau-Ponty, el movimiento fenomenológico se presenta como el «ensayo de una descripción directa de nuestra experiencia tal como es» (1994: 7). Dicha consideración afecta radicalmente al proceso de interrogación del Otro en la representación cinematográfica. Antes que intentar explicar el mundo como ha hecho tradicionalmente el cine

ANTES QUE INTENTAR EXPLICAR EL MUNDO COMO HA HECHO TRADICIONALMENTE EL CINE ETNOGRÁFICO, EL DOCUMENTAL SENSORIAL PROPONE UNA EXPERIENCIA DE ÉL MEDIANTE UNA ACTITUD DE REDUCCIÓN QUE EVITE LA VALORACIÓN PRECONCEBIDA DE ESE MUNDO QUE QUIERE INTERROGAR

etnográfico, el documental sensorial propone una experiencia de él mediante una actitud de reducción que evite la valoración preconcebida de ese mundo que quiere interrogar. Se trata, en sentido estricto, de aquel colocar el mundo entre paréntesis que supone la *epojé* para Edmund Husserl (1962) y que se situaba en el origen de la nueva forma de filosofía. Tal es la impronta fenomenológica sobre la que se levantan mayoritariamente todas estas propuestas: la cámara, arrojada en medio de un entorno desconocido, solo puede captar fragmentos, impresiones y trozos sueltos de mundo en trance de hacerse en lugar de mundo terminado. Lejos de ofrecer la experiencia audiovisual de un mundo clausurado y legible, ofrece más bien una experiencia perceptiva llena «de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces» (Merleau-Ponty, 1994: 10).

2.1 De Costas a *Stalker*: extrañamiento y espacio nómada

Confirmando el rasgo fenomenológico que lo funda, *El Mar La Mar* comienza, antes que nada, con la suspensión de cualquier conocimiento del mundo en que vamos a sumergirnos, incluidos aquellos regímenes visuales que han gobernado tradicionalmente nuestro imaginario sobre el viaje ilegal desde México a Estados Unidos. O, en otras palabras, antes de experimentar lo que supone habitar y atravesar el mortífero desierto, hay que deshacerse de cualquier consideración de la existencia de una realidad ajena a la conciencia del espectador, hay que despojarse de todo juicio apriorístico de lo que significa Sonora. Esa es la *epojé* que proponen los cineastas en Río.

Así, en palabras del propio Snadiecki, la obertura con la que da comienzo el documental no tiene otra función que la de desorientar al espectador, para hacerlo más receptivo a la experiencia sensorial que se le va a ofrecer acto seguido: «desfamiliarizarte y desorientarte, para que puedas reorientarte a través de tu aparato perceptivo y de tu sensorio» (Mulligan, 2017). Río perturba el visionado mediante su confrontación con una pantalla sin apenas asidero para reconocer lo que vemos durante casi tres minutos. Nos encontramos ante la empalizada que separa los dos países, pero nada permite certificarlo: no existe título ni *voz over* que nominalice el lugar, tampoco tiempo ni fijación en los detalles que permitan su reconocimiento, tan solo una sucesión ininterrumpida de franjas que se superponen vertiginosamente ante la mirada del espectador y en la que prima lo textural y lo abstracto por encima del contenido. La rima con el largo *travelling* en el que acompañamos al explorador junto al escritor y el científico en *Stalker* mientras se adentran en la zona prohibida no puede pasar desapercibida, a pesar de las diferencias entre ambos: la extrema velocidad del aparato en el film de Snadiecki y Bonnetta contrasta con la ceremoniosidad y lentitud del film de Tarkovski, así como la sucesión de las franjas verticales negras en la primera difiere de la interposición de las cabezas de los personajes entre la cámara y el paisaje en la segunda. Pero las diferencias no pueden ocultar las similitudes: idéntico desplazamiento lateral de la cámara, idéntica movilidad de la mirada, idéntica imposibilidad de definir un paisaje. Uno y otro movimiento cumplen, en el fondo, una función similar: enjuagar la mirada del espectador, ofrecerle una imagen borrosa e indefinida que invalide su comprensión del lugar. Sacudir, en definitiva, todos los prejuicios visuales que podamos tener de la frontera.

Solo entonces, una vez suspendidas las expectativas narrativas de lo que sería esperable en cualquier documental sobre la temática, el espectador es lanzado directamente a ese ambiguo universo que define Costas. También aquí se pueden rastrear las analogías con *Stalker* a lo largo de todo el segmento. La reflexión de Robert Bird respecto a la relación entre la experiencia del espectador y el mundo material en el universo de Tarkovsky, «bloquear nuestro deseo de continuidad mediante una resistencia sensorial que pone en primer plano la intervención material del propio medio» (2008: 223), resuena en la declaración de Bonnetta a propósito de que *El Mar La Mar* «se refiere a un mundo físico: un lugar, sus materiales, sus elementos» (MacDonald, 2019: 490). En pocas palabras, tanto en una película como en la otra prima la concreción de lo sensible frente a la abstracción y el concepto espacial. En el territorio prohibido de *Stalker*, la herrumbre corroe los objetos manufacturados y desatendidos en la intemperie —los coches, tanques y objetos irreconocibles—; los edificios abandonados y semiderruidos que los personajes atraviesan a lo largo de su periplo se muestran como ruinas de un pasado reconocible, la exuberante naturaleza que no parece detenerse ante nada ni ante nadie, el carbón negro bajo el que laten todavía los rescoldos rojizos de la combustión o el viento que azota unas arenas movedizas, concentran la mirada del espectador en la fisicidad de la Zona. De igual modo, el desierto de Sonora se construye a partir de un mismo énfasis en su materialidad. El fuego que arrasa la ladera de la montaña en la oscuridad de la noche —recordemos que, para Sklovski, el oscurecimiento de la imagen es una de las principales estrategias en la desautomatización—, las vísceras de un animal apenas distinguible de los dedos que lo desuellan, las plantas y arbustos dispersos por el territorio que son azotados por el viento o rescatados de la oscuridad por los cegadores fogonazos de los focos policiales, los grupos de nubes que, de todo tamaño y forma, recorren las montañas y se enredan en sus crestas o los lejanos puntos luminosos que atraviesan la pantalla, sin que finalmente se sepa qué son, ofrecen una enorme resistencia sensorial a la conceptualización del territorio representado.

La insistente fijación en lo concreto y material de los dos lugares tiene su repercusión en la concepción global del espacio por parte del espectador: ni *Stalker* ni *El Mar La Mar* ofrecen la más mínima posibilidad de pensar el territorio en términos de unidad. Construidos más bien bajo el signo de ese «espacio cualquiera» señalado por Deleuze (1984), marca mayor del cine moderno, las dos películas borran cualquier posibilidad de establecer unas relaciones de contigüidad y complementariedad entre los fragmentos que permitan, al menos, elaborar, en última instancia, una hipótesis factible sobre sus límites y dimensiones. Dicha forma de entender el espacio se convierte en rasgo fenomenológico fuerte: los lugares representados se configuran mediante una yuxtaposición de pedazos dispersos y sin vinculación fuerte, apenas un conjunto de impresiones que no guardan una relación clara entre sí ni permiten vislumbrar su topografía. Uno y otro son espacios sentidos antes que comprendidos.

De hecho, en *Stalker*, como subraya el guía, nadie tiene un concepto acerca de la zona. Aún más, se trata de un territorio en el que nada permanece constante, lugar que se hace y se deshace en cada nueva incursión —las trampas aparecen y desaparecen o cambian de lugar— y cuya única posibilidad de orientarse consiste en el azaroso lanzamiento de las tuercas por alguno de los viajeros. En lugar de seguir un trayecto predeterminado y guiado por indicios regulares, pues, el itinerario define un recorrido extraordinariamente irregular, más próximo a lo circular y laberíntico que a lo lineal, se trata de un gesto aleatorio e incomprensible para los nuevos visitantes que, en realidad, más que marcar el territorio, desdibuja cualquier posibilidad de definirlo. Por eso, cada incursión en la Zona necesita de un nuevo trazado y de una nueva orientación, porque no existe tal mapa ni posibilidad de fijar unas referencias.

Esa misma confusión, falta de referencias y de conexión entre los fragmentos es la que prima también en *El Mar La Mar*. En el film de Snadieki y Bonnetta, el espectador es arrojado directamente «en un espacio que no eres capaz de descifrar de inmediato» (Mulligan, 2017). Lo llamativo del desierto de Sonora es precisamente eso. No tanto, como analizara Janet Walker (2024), que incite a la posibilidad de rastrear el mapa donde se rodó la película como, precisamente, la imposibilidad misma de pensar un mapa de Sonora como subrayara el propio Sniadecki: «como el mar en el sentido en que es una entidad amorfa; no puedes verdaderamente conocer su volumen o contenerlo y reducirlo a algo fácilmente entendible, y sus costas y orillas están constantemente cambiando» (citado en MacDonald, 2019: 491). Lo impreciso y lo borroso se superponen sobre la nitidez y el registro en la mostración del desierto de Sonora. Los encuadres nocturnos en los que apenas se distinguen las formas y contornos de los objetos y personajes encuadrados —soldados, migrantes, caballos, esbozos de formas apenas indiscernibles—, el uso de primeros planos descontextualizados que en numerosas ocasiones no logran siquiera la condición de entidad reconocible, la puesta en sucesión de las secuencias, gobernada por criterios compositivos y rítmicos antes que espaciales —al igual que para Tarkovski, el «ritmo es el elemento decisivo —el que otorga la forma— en el cine» (2002: 145)— inciden en la construcción de ese mundo incognoscible para el espectador.

Una buena manera de comprender la apuesta espacial de los dos proyectos reside en su confrontación con el par espacio sedentario/espacio nómada analizados por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2003). Si aquel, cuya representación gráfica por excelencia es el mapa, se reconoce por estar acotado por «muros, lindes y caminos entre las lindes» (2003: 385), este se define más bien como un lugar que «sólo está marcado por "trazos" que se borran y se desplazan con el trayecto» (2003: 385). Frente al sujeto del espacio sedentario, continúan los filósofos, el sujeto del espacio nómada es aquel que en su deambular es antes que nada «un vector de desterritorialización. Añade el desierto al desierto, la estepa a la estepa, mediante una serie de operaciones locales cuya orientación y dirección no cesan de variar» (2003: 386). La condición de los viajeros que se incursionan en el territorio prohibido, tanto en *Stalker* como *El Mar la Mar*, parece evidente entonces: al igual que los nómadas, desconocen el territorio y solo pueden vagar por él a tientas, haciendo y deshaciendo el camino mientras lo recorren, atravesando el territorio sin rumbo fijo y sin la certeza, siquiera, de poder atravesarlo.

La idea de que viajar a través del desierto de Sonora, en palabras de uno de sus habitantes, es una suerte de *trippy little world*, coincide finalmente con la reflexión de Žižek ante la extrañeza derivada de la visión del cineasta ruso: «¿No podríamos sacar tal vez la conclusión brechtiana de que el típico paisaje tarkovskiano —el medio humano en proceso de deterioro e invasión por la naturaleza— supone la visión de nuestro universo desde el punto de vista imaginario de un alienígena?» (2006: 135). Esa es también, en gran medida, la posición del espectador ante las imágenes y sonidos que presencia, sujeto perplejo y desorientado como un alienígena ante una experiencia tan perturbadora como amenazante de lo que supone transitar un lugar sin puntos de conexión, sin límites conocidos.

2.2 De Tormenta a *Solaris*: lugar de memoria y mundo originario

Pero la elaborada revalorización de lo sensorial de Costas es condición necesaria, aunque no suficiente, en la activación de una mirada crítica hacia el drama de la migración. El extrañamiento derivado de la atención a los valores formales y expresivos —la desautomatización como final en sí mismo del objeto estético según Shklovski (1978)— dificulta, cuando no impide, el posicionamiento reflexivo respecto al contenido representado. Stuart Robin-

SI SE ORGANIZABA BAJO EL SIGNO DEL ESPACIO CUALQUIERA, TORMENTA LO HACE MÁS BIEN BAJO EL DEL MUNDO ORIGINARIO

son lo señaló a propósito de cierto *migrant cinema* que, desplegando estrategias típicas de la no ficción contemporánea como la hibridación y el desinterés por los valores simbólicos del relato, evitaba los «riesgos potencialmente deshumanizantes de los enfoques más didácticos», pero no así la «desconexión fenomenológica por parte del espectador potencialmente interesado» (Robinson, 2019: 118). Al no poder establecer vínculos de identificación entre la experiencia de los personajes y el espectador, incidía, dichas propuestas corrían el riesgo de desmotivar al observador distante.

Lo relevante de *El Mar La Mar* por el contrario, y de ahí la incomodidad de sus directores con respecto a su inclusión en el marco conceptual del SEL, es, precisamente, su manifiesta intención de trascender lo sensorial y reintegrar esa experiencia perceptiva previa en otra integral que posibilite la movilización política del espectador. A diferencia de las producciones realizadas en el entorno del laboratorio de Harvard, el trabajo de Sniadecki y Bonnetta no renuncia al comentario sobre el mundo que intenta capturar. Antes bien, lo que hacen es complementar la experiencia fenomenológica y sensorial de Costas con otra que exige del espectador otra mirada de tipo cognitivo.

A tal fin, incluyen un último fragmento que contrasta en fondo y forma con los anteriores. En Tormenta pasamos del universo extraño y desconcertante del desierto de Sonora a la mostración de un auténtico lugar de memoria en sentido estricto; un lugar de cristalización de la memoria grupal en los términos descritos por Pierre Nora (2008). Dicha mutación del espacio ha ido manifestándose de manera sutil a lo largo de Costas. Los pequeños indicios sueltos en la narración (los testimonios, aunque inconexos e incapaces de construir un relato, han ido aportando información sobre lo que supone habitar Sonora) han ido preparando al espectador para enfrentarse a lo que significa el desierto en términos simbólicos. No por casualidad la última secuencia se centra en mostrar, como escribe Slavoj Žižek a propósito de *Stalker*, los «desechos humanos en proceso de ser reclamados por la naturaleza» (2006: 135). Así, los largos planos a ras del suelo en *Stalker* en los que la cámara filma los restos y vestigios de unas historias que permanecen mudas mientras los personajes se acuestan para descansar —recipientes metálicos, un espejo, restos de un calendario, monedas y un icono religioso, todo sepultado bajo el agua— riman dolorosamente con la detallada atención a los restos del naufragio con que termina Costas: los harapos semienterrados y las botellas de agua, las huellas de las pisadas de los cuerpos que en algún momento atravesaron el lugar, una mochila, tarjetas, una imagen religiosa o los restos electrónicos de un teléfono desbordan la concreción material del lugar, para abrirse a una reflexión que apunta hacia otro nivel de sentido fácilmente vinculable con el drama humanitario.

Esta progresiva inscripción cobra pleno sentido con la construcción del desierto que exhibe Tormenta. La pantalla adquiere aquí un valor significante del que ha carecido hasta el momento y condensa una función simbólica que se aprecia, antes que nada, en el cambio de registro visual. El haz de oposiciones respecto al metraje anterior es más que notable: frente a la variedad y riqueza cromática de los primeros segmentos, la sobriedad del blanco y negro del último torna la imagen en escala de grises sin apenas contrastes ni matices. Ante la fragmentación que prevalece en Costas, aglomeración de elementos, objetos y tipos de encuadres que priman lo oblicuo, la planitud extrema de Tormenta, sucesión de grandes planos generales frontales que apenas establecen una diferencia figurativa entre sí. Los encuadres, antes que remitir a aquellos anteriores o posteriores en buena lógica narrativa, concentran la mirada ha-

cia el interior de sus márgenes, imágenes encerradas sobre sí mismas.

La monumentalidad de la pantalla deviene proverbial entonces, decorado completamente vacío, que se exhibe como una suerte de gran escenografía que parece esperar la llegada de unos actores que no comparecen en escena. En términos formales, se define como una especie de esquema paisajístico, apenas un fondo sin forma o esbozo de paisaje definido por sus mínimos elementos: tan solo una línea de horizonte que separa un cielo y una tierra, lo etéreo y lo pesado, poco más. Lo ceremonioso y la distancia respecto al espacio que resulta tan típico de los lugares de memoria es asumida íntegramente por la imagen, que se transforma en una imagen global y total del desierto. En resumidas cuentas, si Costas se organizaba bajo el signo del espacio cualquiera, Tormenta lo hace más bien bajo el del mundo originario, aquel que: «se lo reconoce por su carácter informe: es un puro fondo, o más bien un sinfondo hecho de materias no formadas, esbozos o pedazos» (Deleuze, 1984: 180). A diferencia del fragmento y la desconexión espacial de aquel, el mundo originario conforma un conjunto que reúne todas las partes, pero no según un criterio de organización, sino que hace «converger todas las partes en un inmenso campo de basuras o en una ciénaga, todas las pulsiones en una gran pulsión de muerte» (1984: 180). El espacio se carga, así, de una lúgubre potencialidad que parece ser también el principio que rige Sonora en Tormenta, tal y como el propio Sniadecki dejaba entrever al describir al desierto en el último fragmento como «purificador y aterrador, bíblico y primordial» (citado en MacDonall, 2019: 494).

Dos grandes diferencias señala el filósofo entre la consideración del espacio cualquiera y el espacio originario. En primer lugar, que si el primero remite a la afectividad de la mirada —a la emoción—, el segundo lo hace a su condición primaria —a la pulsión y la visceralidad—. En segundo lugar, si el espacio cualquiera puede constituirse como espacio autónomo, plenamente ficcional —o alieníge-na—, el mundo originario guarda, sin embargo, una relación de necesidad con el «medio histórico y geográfico que le sirve de médium» (Deleuze, 1984: 181). De este modo, el mundo representado se dedica al desvelamiento de la violencia y crueldad sobre las que se levanta el mundo real. El desierto de Tormenta no puede dejar de establecer un circuito de reciprocidad entre lo que muestra y lo que no muestra, entre lo poético de la imagen y la cruda realidad de lo que sugiere.

Lo que se deriva de la desoladora reflexión de Deleuze y la descripción de Sniadecki se comprende mejor con el cambio menos perceptible, aunque más sustancial, que se inscribe entre los dos segmentos: si el desierto en Costas ha sido atravesado, aunque sea fantasmalmente, por unos cuerpos nómadas —de los migrantes, de los colaboradores, de sus habitantes, pero también del espectador—, el desierto de Tormenta carece por el contrario de cualquier presencia corpórea. La *voz over*, que sobrevuela la imagen sin ilustrarla o describirla —se trata del poema *Primero sueño* de Sor Juana de la Cruz, poeta mexicana del siglo XVII—, confirma en su autonomía de la imagen la radical ausencia de cuerpos en la pantalla. Pero que no se vean no significa que no se imaginen. No hace falta mostrar los cadáveres ni los esqueletos de los migrantes muertos por las terribles condiciones climáticas, los salteadores o la policía de fronteras. Tampoco es necesario acudir al reservorio iconográfico del *migrant cinema* mostrando impúdicamente las filas de hombres, mujeres y niños escondiéndose en los vagones de los trenes o entre la vegetación dispersa por todo el territorio. En su parquedad, la pantalla en Tormenta asume así los trazos de la imagen arqueológica y estratigráfica que, para Deleuze (1987), reúne la percepción con la imaginación, lo que se ve y lo que se imagina. Y al igual que, para el filósofo, «la tierra vale por lo que está sepultado en ella» (Deleuze, 1987: 322), en el cine de los Straub y Huillet, Sonora se transfigura en el último segmento de *El Mar La Mar* en la desoladora lápida que sepulta bajo sus arenas los cuerpos de todos aquellos que

no lograron sobrevivir al trayecto y cuya necesidad de recordar es potestad, ahora, del espectador, que debe imaginar lo inimaginable.

En última instancia, el deslizamiento retórico operado desde Costas a Tormenta puede cifrarse como el deslizamiento de lo concreto de la Zona en *Stalker* a lo abstracto del océano pensante en Solaris, entidad homogénea y fluida que resulta refractaria a los intentos humanos por horadar su superficie. La minuciosa atención a lo visible en Costas y *Stalker* se contrapone a la atención que se presta en Solaris y Tormenta a lo invisible, a lo que está en los estratos inferiores. Así, al igual que la superficie alienígena interpela a las capas psíquicas más profundas de los científicos embarcados en la misión de Solaris, también el desierto en Tormenta apela al inconsciente del espectador y le obliga a cuestionarse aquello que está en el subsuelo, a preguntarse por el sentido oculto en las inaccesibles capas subterráneas. Con una diferencia, porque el océano pensante en la película de Tarkovski se convierte más bien en un océano de memoria en *El Mar La Mar*, en un sobrecogedor espacio de recogimiento para el espectador que debe imaginar lo que esconde el paisaje. En cuanto imagen primordial, el plano general de Sonora revela en su sencillez figurativa esa pulsión de muerte que constituye el mortífero lugar. Eso es, en definitiva, lo que les espera a todos aquellos que se enfrenten a Solaris o a Sonora.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Se comprende mejor ahora la distancia de los cineastas respecto a los postulados del documental sensorial: mediante un preliminar ejercicio de desautomatización de la mirada que se aleja tanto de la iconografía típica del *migrant cinema* como del registro didáctico, Costas confronta al espectador con una experiencia sensorial del desierto de Sonora que termina por transformase en reflexión rememorativa en Tormenta. El fértil diálogo que establece con el cine de ciencia ficción de Andrei Tarkovski permite comprender, por un lado, el compartido énfasis en el mundo físico y material del universo representado y, por otro, que dicha revalorización es el punto de partida estético para llegar a un punto de llegada que es netamente ético. Si en la primera parte del metraje *El Mar La Mar* se asemeja a esa ambigua y desasosegante zona por la que deambulan los protagonistas de *Stalker*, sujetos nómadas que recorren a tientas un territorio amorfo que se reconfigura con cada incursión, el final del documental se acerca más a esa superficie indescifrable que es el planeta Solaris y cuya búsqueda de sentido —inalcanzable en última instancia— solo conduce a la muerte.

Llamativamente, sin embargo, los proyectos de Tarkovski y Bonnetta y Sniadecki confluyen siguiendo un sentido inverso: si el cineasta ruso utiliza los códigos genéricos para hablar de los componentes morales de lo humano[2], los directores contemporáneos parten de lo moral —el drama humano— para derivar la experiencia audiovisual al territorio de lo fantástico y el terror. Es gracias a ese doble movimiento complementario que reúne el distanciamiento poético y político que *El Mar La Mar* soslaya el problema del *passion fatigue* y propone nuevas formas de contar la migración, formas que, retomando de nuevo la reflexión de Laura Marks (2000), sean capaces de concitar respuestas que resulten, a la vez, intelectuales, emocionales y viscerales. ■

NOTAS

1 Todas las traducciones de textos publicados originalmente en inglés han sido realizadas por los autores de este trabajo.

2 Esculpir el tiempo «La ciencia ficción no era en *Stalker* sino un punto de partida táctico, útil para ayudarnos a destacar aún más gráficamente el conflicto moral, que era lo esencial para nosotros» (Tarkovski, 2002: 222)

REFERENCIAS

Balló, J., Bergala, A. (eds.). (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Balló, J., Salvadó, G. (2023). *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Beiruty, R. (2020). Towards a Participatory Approach: Reversing the Gaze when (re)presenting Refugees in nonfiction film. *International Journal of Film and Media Arts, 5*(2), 82-99. https://doi.org/10.24140/ijfma.v5.n2.05

Bird, R. (2008). *Andrei Tarkovsky: Elements of cinema*. Londres: Reaktion.

Boltanski, L. (1999). *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Castaing-Taylor, L. (1996). Iconophobia. How anthropology lost it at the movies. *Transition, 69*, 64-88. https://doi.org/10.2307/2935240

Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2022). Cine, migración y archivos. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *34*, 7-18. https://doi.org/10.63700/1030

Chouliaraki, L. (2006). *The Spectatorship of Suffering*. Thousand Oaks: Sage.

Chouliaraki, L. (2008). The Mediation of Suffering and the Vision of a Cosmopolitan Public. *Television & New Media, 9*(5), 371-391. https://doi.org/10.1177/1527476408315496

Chouliaraki, L. (2012). Between Pity and Irony—Paradigms of Refugee Representation in Humanitarian Discourse. En K. Moore, B. Gross y T. Threadgold (eds.), *Migrations and the media. Global crises and the media* (pp. 13-31). Nueva York: Peter Lang.

Chouliaraki, L. (2013). *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*. Cambridge: Polity Press.

Chouliaraki, L., Stolic, T. (2017). Rethinking media responsibility in the refugee «crisis»: A visual typology of European news. *Media, Culture & Society, 39*(8), 1162-1177. https://doi.org/10.1177/0163443717726163

Dahya, N. (2017). Digital media and forced migration: Critical media education for and about refugees. *TELEVIZION*, 24-27. https://inee.org/sites/default/files/resources/Dahya_Digital_media_and_forced_migration_2017_en.pdf

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G., Guattari, F. (2003). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Eklsa, I. (2022). Visual Depictions of Refugee Narratives of European and Middle Eastern Non-Governmental Organizations' Design Strategies. *The Journal of Communication and Media Studies, 7*(2), 31-45. https://doi.org/10.18848/2470-9247/CGP/v07i02/31-45

Franceschelli, M., Galipò, A. (2021). The use of film documentary in social science research: Audio-visual accounts of the «migration crisis» from the Italian island of Lampedusa. *Visual Studies*, *36*(1), 38-50. https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1769497

Fregoso, R. L. (2003). Toward a planetary civil society. En *meXicana Encounters: The Making of Social Identities on the Borderlands* (pp. 1-29). Oakland: University of California Press. http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1pn5h6.6

Ginsburg, F. (2018). Decolonizing Documentary On-Screen and Off: Sensory Ethnography and the Aesthetics of Accountability. *Film Quarterly, 72*(1), 39-49. https://doi.org/10.1525/fq.2018.72.1.39

Hardvard University. (s.f.). *Sensory Ethnography Lab*. https://sel.fas.harvard.edu/

Howes, D. (2003). *Sensual relations: Engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Husserl, Edmund (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

King, R., Wood, N. (2001). *Media and Migration: Constructions of Mobility and Difference*. Londres: Routledge.

Lodge, D. (1996). *Therapy*. Londres: Penguin.

MacDonald, S. (2019). Sensory Ethnography, Part 2. En S. MacDonald. (Ed.), *The Sublimity of Document: Cinema as Diorama* (pp. 451-495). Oxford: Oxford University Press.

Malkki, L. (1995). *Purity and Exile: Violence, Memory, and National Cosmology among Hutu Refuge*. Chicago: University of Chicago Press.

Malkki, L. H. (1997). Speechless emissaries: Refugees, humanitarianism, and dehistoricization. En K. F. Olwig

y K. Hastrup (eds.), *Siting Culture: The Shifting Anthropological Object* (pp. 223-254). Londres/Nueva York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203979549

Mannik, L. (2012). Public and private photographs of refugees: The problem of representation. *Visual Studies, 27*(3), 262-276. https://doi.org/10.1080/1472586X.2012.717747

Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

Moeller, S. D. (1999). *Compassion Fatigue: How the Media Sell Disease, Famine, War and Death*. Londres: Routledge.

Moghimi, H. A. (2024). Visualizing Refugees: Multimodal Construction of Ukrainian, Afghan, and Syrian Refugees in Neoliberal Multiculturalism of Australia and Canada. En R. A. Novais y C. Arcila Calderón (eds.), *Representations of Refugees, Migrants, and Displaced People as the «Other»* (pp. 143-161). Londres: Palgrave Macmillan Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-65084-0_9

Moore, K., Gross, B., Threadgold, T. (2012). *Migrations and the Media*. Nueva York: Peter Lang.

Mulligan, J. (22 de septiembre, 2017). CIFF INTERVIEW: DIRECTOR J.P. SNIADECKI, OF "EL MAR LA MAR" [Artículo blog]. Recuperado de https://digboston.com/ciff-interview-director-j-p-sniadecki-of-el-mar-la-mar/

Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce.

Nyers, P. (1999). Emergency or Emerging Identities? Refugees and Transformations in World Order. *Millennium: Journal of International Studies, 28*(1), 1-26. https://doi.org/10.1177/03058298990280010501

Riegl, A. (1985). *Late Roman art industry*. Roma: Giorgio Bretschneider Editore.

Rings, G. (2016). *The Other in Contemporary Migrant Cinema: Imagining a New Europe?* Londres: Routledge.

Robinson, P. S. (2019). Refugees on Film: Assessing the Political Strengths and Weaknesses of the Documentary Style. *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, *18*, 107-122. https://doi.org/10.33178/alpha.18.08

Shklovski, V. (1978). El arte como artificio. En T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 55-70). México: Siglo XXI.

Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp.

Walker, J. (2024). Spatial Documentary Studies, *El Mar La Mar*, and Elemental Media Remediated. En A. López, A. Ivakhiv, S. Rust, M. Tola *et al.* (eds.), *The Routledge Handbook of Ecomedia Studies* (pp. 84-98). Abingdon/Nueva York: Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003176497-10

Wilmott, A. C. (2017). The Politics of Photography: Visual Depictions of Syrian Refugees in U.K. Online Media. *Visual Communication Quarterly*, *24*(2), 67-82. https://doi.org/10.1080/15551393.2017.1307113

Wright, T. (2000). *Refugees on screen. RSC Working Paper No. 5*. Oxford: Refugee Studies Centre/University of Oxford. Recuperado de https://www.rsc.ox.ac.uk/files/files-1/wp5-refugees-on-screen-2000.pdf

Wright, T. (2002). Moving Images: The Media Representation of Refugees. *Visual Studies, 17*(1), 53-66. https://doi.org/10.1080/1472586022000005053

Wright, T. (2014). The Media and Representations of Refugees and Other Forced Migrants. En E. Fiddian-Qasmiyeh, G. Loescher, K. Long *et al.* (eds.), *The Oxford Handbook of Refugee and Forced Migration Studies* (pp. 460-472). Oxford: Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199652433.001.0001

Yalouri, E. (2019). «Difficult» Representations: Visual Art Engaging with the Refugee Crisis. *Visual Studies*, *34*(3), 223-238. https://doi.org/10.1080/1472586X.2019.1653788

Žižek, S. (2006). *Lacrimae rerum: Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.

CUANDO LA MIGRACIÓN ES ASUNTO DE CIENCIA FICCIÓN: *EL MAR LA MAR*

Resumen

El siguiente trabajo analiza *El Mar La Mar* (Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki, 2017), un documental sobre el drama migratorio en la frontera sur de los Estados Unidos que busca superar el entumecimiento perceptivo de las imágenes «ultra-conocidas». Para ello, se aleja de los regímenes iconográficos del *migrant cinema* y recurre al extrañamiento poético que singulariza el cine de ciencia ficción de Andrei Tarkovski. A través de estrategias de desautomatización de la mirada en gran parte de su metraje, el documental confronta al espectador con una experiencia sensorial del desierto de Sonora, que es del mismo orden que en *Stalker* (1979) y su detallada atención al mundo físico y material de la zona prohibida. Pero dicha revalorización es el punto de partida estético que se complementa con un punto de llegada que es estrictamente ético. El último segmento del documental asume los rasgos del océano pensante de *Solaris* (1972), mundo que dirige la atención del espectador hacia aquello que esconde bajo su superficie: los miles de muertos de migrantes que perecieron intentando atravesar su territorio. Es gracias a ese doble movimiento complementario, estético y ético, que *El Mar La Mar* logra concitar en el espectador una repuesta que es tanto sensorial como emocional e intelectual.

Palabras clave

Documental; Migración; Ciencia ficción; Sensorialidad; Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki; Andrei Tarkovski.

Autores

Javier Moral es profesor titular en la Universitat Politècnica de Valencia. Ha formado parte de varios proyectos de investigación y realizado dos estancias de investigación en el extranjero. Es autor de diversos libros sobre cine, entre ellos *La representación doble* (Bellaterra, 2013) y *Lola Montes* (Nau Llibres, 2015), y coeditor de varios volúmenes, como *Cine y géneros pictóricos* (MuVIM, 2009), *Javier Maqua: más que un cineasta* (Shangrila, 2016) y *Cine y Objetivos de Desarrollo Sostenible* (Tirant Lo Blanch, 2024). Ha participado en una veintena de libros colectivos nacionales e internacionales y ha escrito numerosos artículos sobre cine y arte en revistas científicas de alto impacto, como *Archivos de la Filmoteca*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *Fonseca. Journal of Communication*, *Fotocinema* y *Continuum*. Contacto: framomar@har.upv.es

WHEN MIGRATION BECOMES A MATTER OF SCIENCE FICTION: *EL MAR LA MAR*

Abstract

This paper analyzes *El Mar La Mar* (Joshua Bonnetta y J. P. Sniadecki, 2017), a documentary about the migration crisis at the U.S. southern border that seeks to overcome the perceptual numbness caused by «over-familiar» images. To do so, it departs from the iconographic regimes of migrant cinema and turns instead to the poetic estrangement that characterizes Andrei Tarkovsky's science fiction films. Through strategies that defamiliarize the gaze across much of its runtime, the documentary confronts the viewer with a sensory experience of the Sonoran Desert akin to that of *Stalker* (1979) and its detailed focus on the physical and material world of the Forbidden Zone. However, this aesthetic revaluation is only the starting point and is complemented by an ending that is strictly ethical. The final segment of the documentary adopts the traits of the sentient ocean in *Solaris* (1972), a world that draws the viewer's attention to what lies beneath its surface: the thousands of migrant deaths that occurred during attempted crossings. It is through this complementary aesthetic and ethical movement that *El Mar La Mar* provokes in the viewer a response that is sensory, emotional, and intellectual all at once.

Key words

Documentary; Migration; Science fiction; Sensoriality; Joshua Bonnetta and J. P. Sniadecki; Andrei Tarkovsky.

Authors

Javier Moral is an Associate Professor at the Universitat Politècnica de València. He has participated in various research projects and completed two international research stays. He has published several books on cinema (*La representación doble*, 2013; *Lola Montes*, 2015), and co-edited others (*Cine y géneros pictóricos*, 2009; *Javier Maqua: más que un cineasta*, 2016; *Cine y Objetivos de Desarrollo Sostenible*, 2024). He has contributed to around twenty national and international edited volumes and written numerous articles in high-impact academic journals on film and art, including *Archivos de la Filmoteca*, *L'Atalante*, *Fonseca*, *Journal of Communication*, *Fotocinema*, and *Continuum*. Contact: framomar@har.upv.es

Beatriz del Caz Pérez es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Politècnica de València, donde desarrolló su investigación centrada en el estudio de las experiencias de realidad virtual con impacto social y su potencial para promover conciencia social y empatía en los usuarios. Sus líneas de trabajo se sitúan en la intersección entre las narrativas audiovisuales inmersivas, la innovación en medios y la comunicación para el cambio social. Ha publicado en revistas como *Fotocinema*, *Fonseca. Journal of Communication* e *IC Journal*. Contacto: beapepe1@upvnet.upv.es

Referencia de este artículo

Moral, J.; del Caz Pérez, B. (2026). Cuando la migración es asunto de ciencia ficción: *El Mar La Mar*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 63-76. https://doi.org/10.63700/1315

Beatriz del Caz Pérez is a PhD candidate in the Department of Audiovisual Communication, Art History, and Library Science at the Universitat Politècnica de València. Her dissertation focuses on virtual reality experiences with social impact, analyzing their potential to generate awareness, empathy, and transformation in users. She has published in academic journals such as *Fotocinema*, *Fonseca*, and *IC Journal*. She is currently a recipient of a Spanish FPU scholarship for university teaching training. Contact: beapepe1@upvnet.upv.es

Article reference

Moral, J.; del Caz Pérez, B. (2026). When Migration Becomes a Matter of Science Fiction: *El Mar La Mar*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 63-76. https://doi.org/10.63700/1315

recibido/received: 30.04.2025 | *aceptado/accepted:* 03.12.2025

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DEVENIR ANIMAL: DISPOSITIVOS Y FORMAS PERCEPTIVAS DE LO NO-HUMANO EN EL CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO*

POLINA GORBANEVA
ARIADNA CORDAL
ANNA MUNDET
SANTIAGO FILLOL

INTRODUCCIÓN

Cuando Gregor Samsa se despierta convertido en escarabajo, su primera preocupación es cómo ponerse una camisa con dos mangas cuando tiene tantas patas. Necesita cambiarse y llegar al trabajo. Su sensibilidad es la de un humano, pero su motricidad es la de un insecto. Nabokov, en su célebre curso de literatura europea, señalaba que quizá se tratase de una metamorfosis interrumpida; que Gregor se había quedado, a medias, en un interregno entre lo humano y lo no-humano. Ese espacio intermedio es justamente el que modulan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2024), desde su conceptualización del «devenir animal». No un devenir hacia lo animal —o viceversa—, sino la potencia del devenir en sí, como espacio y tiempo de una hibridación abridora. El mismo Kafka operó un devenir inverso en *Informe para una academia* (2003). Allí un chimpancé africano intenta convencer a un tribunal de científicos de que él también pertenece a la especie humana. En su relato, Pedro el Rojo narra las penurias de su cautiverio, donde la adquisición del lenguaje y la cultura humana no significó una liberación ni un logro, sino un aprendizaje forzoso y contra natura para evitar la jaula de un zoológico. Su alegato remueve en las conciencias del tribunal el recuerdo de que todos participamos de un origen similar; una condición evolutiva compartida, un aprendizaje doloroso. Esa sombra insoportable ante la percepción del interregno compartido —algo que Kafka intuyó desde un ángulo siniestramente existencial para los humanos—, es uno de los motores pulsionales que en la contemporaneidad ha sido recogido y radicalizado por diversas pensadoras: desde Coetzee hasta Donna Haraway; desde John Berger hasta Octavia Butler. Si en Kafka asomarse al interregno, a la indefinición especista del devenir, generaba un ascua existencial en los humanos, en la

contemporaneidad esa intuición ha cambiado de signo: los humanos que se asoman o abisman hacia allí amplían su sensibilidad, abren su percepción a otros seres y en ese contagio parece obrarse una simbiosis liberadora.

El concepto de devenir animal acuñado por Deleuze y Guattari encuentra ecos en la forma de acercamiento del humano al animal a través del aparato cinematográfico. «Ningún arte es imitativo», exponen los autores en *Mil mesetas* (2024: 389). «El pintor o el músico no imitan al animal, son ellos, los que devienen-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían, en lo más profundo de su armonía con la naturaleza»: pura línea, puro color; sonido, velocidad. Para asentar la novedad de su concepto, Deleuze y Guattari contraponen la idea del devenir a la imitación:

> Hemos visto que la imitación podía concebirse como una semejanza de términos que culmina en un arquetipo (serie), o bien como una correspondencia de relaciones que constituyen un orden simbólico (estructura); pero el devenir no se deja reducir a una ni a otra. El concepto de mímesis no sólo es insuficiente, sino radicalmente falso (2024: 401).

En su rotunda afirmación de que «devenir nunca es imitar» (2024: 389), van señalando procesos vinculantes de transformación afectiva entre especies, como sucede con las avispas y las orquídeas que quedan ligadas en un bloque de devenir; un proceso que no implica evolución ni filiación, ni tampoco identificación o progreso. «Devenir es un rizoma, no es un árbol clasificatorio ni genealógico» (2024: 316), exponen ligando así el proceso de devenir con el concepto de rizoma que abre y atraviesa todo el recorrido de *Mil mesetas*: la condición rizomática

> no tiene principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda (…). Contrariamente al árbol, el rizoma no es objeto de reproducción (…) el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (2024: 31).

Por este motivo, consideran que «la orquídea no reproduce el calco de la avispa», sino que «hace mapa» junto a la avispa en un vínculo rizomático (2024: 21). Esta particular vinculación que Deleuze y Guattari nos proponen con su concepto de «devenir animal» se acerca, por tanto, más a una alianza o conjunción sensorial, somática (2024: 314). En este sentido, tomamos en nuestro artículo la noción de devenir animal como una alianza entre artistas humanos y animales no humanos, que tejen una conjunción afectiva que acontece y se materializa en diversas escenas cinematográficas. Deleuze y Guattari proponen el devenir como una «zona de indiscernibilidad» (2024: 362), como un espacio donde tiene lugar una doble desterritorialización: una zona donde los dos agentes del encuentro cambian y se modifican mutuamente. Creemos detectar una clara materialización de este principio en el cine iberoamericano de estos últimos años, que ha puesto su foco en el devenir animal. En el presente artículo analizaremos diferentes estrategias de registro de estos devenires, poniendo especial atención en las problemáticas que estas estrategias despliegan en unas obras que intentan imaginar y materializar ese fenómeno inter-especie desde la pregnancia cinematográfica.

El presente artículo se sitúa en el cruce entre estas intuiciones filosóficas y las estrategias audiovisuales contemporáneas, proponiendo una lectura del cine iberoamericano reciente como territorio para pensar los devenires animales. Este contexto cinematográfico se enmarca en una ten-

DELEUZE Y GUATTARI PROPONEN EL DEVENIR COMO UNA «ZONA DE INDISCERNIBILIDAD» (2024: 362), COMO UN ESPACIO DONDE TIENE LUGAR UNA DOBLE DESTERRITORIALIZACIÓN: UNA ZONA DONDE LOS DOS AGENTES DEL ENCUENTRO CAMBIAN Y SE MODIFICAN MUTUAMENTE

ABORDAMOS ESTAS PELÍCULAS NO SÓLO COMO REPRESENTACIONES DE LO ANIMAL, SINO COMO EXPERIENCIAS QUE PONEN EN JUEGO UNA PERCEPCIÓN MÁS ALLÁ DE LO HUMANO

dencia globalizada, siguiendo la línea de investigaciones realizadas sobre otras nacionalidades. También cabe apuntar los estudios de representación histórica de lo animal, que encuentran diferentes corrientes en función del territorio: los *wildlife films* (Bousé, 2000), la vanguardia y exploración surrealista de las imágenes animales y científicas de Jean Painlevé (Leo Cahill, 2019) o, en el caso español, los documentales de naturaleza de Félix Rodríguez de la Fuente (Ares-López, 2019). Si bien en este artículo nos aproximamos a unas tendencias estéticas circulantes en el cine contemporáneo iberoamericano, también pretendemos señalar que es urgente escribir la genealogía de esta representación, a la cual queremos aportar una primera instantánea. Nos interesa, en particular, cómo ciertos dispositivos cinematográficos —formas de encuadrar, mirar, narrar o distribuir la presencia de los cuerpos animales— generan zonas de "indiscernibilidad" donde lo humano y lo no-humano se afectan mutuamente. Estas zonas, lejos de resolver las tensiones del contacto inter-especie, las intensifican, abriendo nuevas posibilidades perceptivas que hacen vacilar al yo humano.

Como señalan Deleuze y Guattari, no se trata de imitar al animal sino de devenir con él. En este devenir hay una doble desterritorialización que transforma tanto al sujeto humano como al animal representado. En este artículo, proponemos que el cine, como aparato sensible, ofrece una gramática visual capaz de capturar estos desbordes. En las obras que analizamos —centradas en contextos iberoamericanos diversos— se ensayan modos de figurar lo animal que no se agotan en la representación: lo convocan, lo interrogan y lo reconfiguran. En particular, nos centraremos en tres ejes que organizan nuestra propuesta analítica, que son: las tecnologías de captura y regímenes visuales del no-humano, las perspectivas y desbordes de la cámara animal y la antropomorfización y el realismo zoomorfo. Estos ejes nos permiten pensar cómo, en el cine contemporáneo, se reproducen o se trastocan los sueños de hibridación (Segarra, 2025), entendidos como tentativas humanas de comprender y, a menudo, dominar al otro animal. Pero también cómo algunas obras traman vínculos no domesticadores, desplazando las lógicas de control hacia otras formas de cohabitación, cuidado o desidentificación. Así, abordamos estas películas no sólo como representaciones de lo animal, sino como experiencias que ponen en juego una percepción más allá de lo humano.

1. TECNOLOGÍAS DE CAPTURA Y REGÍMENES VISUALES DEL NO-HUMANO

Las películas *Salvaxe, salvaxe* (Emilio Fonseca, 2024), *Reserve* (Gerard Ortin, 2020) y *592 metroz goiti* (Maddi Barber, 2019) comparten un acercamiento a diferentes ecosistemas de la Península Ibérica y sus animales. En ciertos momentos acuden a las imágenes de fototrampeo o captura a través de cámaras de luz de infrarrojos para representar el trabajo de investigación o de cuidado forestal de especies como los lobos y los buitres.

En el cortometraje *Reserve,* del cineasta Gerard Ortin, la cuadrilla de Añana (País Vasco) lleva muchos años sin la presencia del lobo ibérico, especie que cumplía una función fundamental como depredador —dejando restos que después otros animales como los buitres pueden aprovechar—, y que, en definitiva, mantenía un ecosistema regulado. Bajo esta premisa, el cineasta se involucra en la investigación y gestión de la zona, realizando y registrando una llamada telefónica a una compañía estadounidense productora de esencias de



Imagen 1

orina para atraer a manadas de lobo. A lo largo del corto, filma el proceso de alimentación de estos buitres, que comprende la caza de jabalís o el depósito de carroña animal.

Las secuencias iniciales se centran en cazadores de la reserva que practican tiros en un coto de caza. Los planos generales del bosque proponen un movimiento de cámara lento, simulando una presencia etérea, que a veces descubre a humanos camuflados entre los árboles, y que se amplifica con el diseño sonoro de frecuencias graves y precisión en los sonidos no-humanos. El cortometraje hilvana la construcción del espacio del bosque con una secuencia nocturna filmada con cámara de infrarrojos del proceso de observación y espera para la caza del jabalí. Poco a poco aparece la imagen del bosque de noche tintado de rojo, y en uno de los árboles hay un cazador camuflado, moviéndose sutilmente y apuntando con un arma. La imagen de un jabalí comiendo en el suelo junto a un objetivo de caza con la forma del animal, registrada a través de la tecnología de infrarrojos, produce la extrañeza de una visión artificial (imagen 1). Estos registros desestabilizan a los animales y a las máquinas, pretendiendo «incorporar otras entidades no humanas y posicionarlas en el mismo nivel» (Veloso, 2018: párrafo 3).

Siguiendo con las imágenes de fototrampeo, el cortometraje *592 metroz goiti* de Maddi Barber pone en escena el trabajo de un guarda forestal con buitres en la zona del embalse de Itoiz, una construcción traumática que ha modificado las condiciones ecosociales de la región y a la que la cineasta navarra ha dedicado parte de su filmografía (Cordal, 2024). Primero se introduce a esta especie habitando en las montañas y sobrevolando el embalse, con mediación tecnológica, a través de un viñeteado que replica la mirada de los prismáticos del guarda forestal y que da cuenta de la propuesta de una cámara encarnada que no se desliga de su posición humana. Otra escena del corto filma la captura de un buitre que está en una zona de construcción; con ello se reflexiona sobre las zonas de extracción y el contacto entre especies, que conducen a una necesaria gestión biopolítica de los cuerpos de los animales para evitar interrupciones en la actividad económica. Después, el guarda forestal se encarga de resituar al animal, dejándole comida para su supervivencia, y unas cámaras de vigilancia en el bosque. Resultante de esta tecnología, una secuencia de imágenes fijas representa el comportamiento de buitres en una zona, a la que acuden para alimentarse, y cómo la observación se produce desde una lente analítica, maquínica y distanciada. Sin embargo, el montaje acaba con una última fotografía en la que los buitres parecen subvertir esta lógica de observación, mirando hacia la lente de la cámara, con las alas expandidas, como si estuviesen defendiéndose.

Complementando la aproximación de estos cortos a las acciones de humanos que cazan y cuidan la fauna ibérica, *Salvaxe, salvaxe* (2024), de Emilio Fonseca, acompaña a un grupo de biólogos por los bosques de Galicia y Portugal para rastrear

las huellas de los últimos lobos de la región, desplazados de su hábitat por la presencia humana. Descubrimos su comportamiento a través de cámaras de fototrampeo; observamos intermitentemente la presencia humana de día, alternada con fugaces incursiones de lobos, zorros y jabalíes durante la noche. Vemos cómo los científicos analizan las imágenes nocturnas; comparan sus registros con imágenes de archivo; cómo analizan sus deposiciones y, paulatinamente, comenzamos a percibir que la película propone construir una mirada no invasiva. En ningún momento se realiza un seguimiento de los lobos con cámara, delimitando, de esta forma, una invisible frontera ética para la presencia humana, compromiso compartido por el equipo de científicos y de cineastas. Esta política cinematográfica pone en práctica la defensa de la privacidad del animal, algo que Anat Pick (2015) propuso en un ensayo partiendo de algunas ideas previas de Brett Mills (2010). Este último argumentó que, si en los humanos la irrupción de la intimidad se debe justificar, la proporción del éxito de la imagen de los animales en los *wildlife documentaries* de la BBC depende del acceso a estos —cuanto más difícil de capturarlos, mejor—. Deshaciendo estas lógicas, el distanciamiento para permitir la privacidad del lobo en *Salvaxe, salvaxe* aparece como un gesto de «resistencia» (Pick, 2015: 116). Esta forma de observación mediada indica una nueva forma de mirar en la era del Antropoceno, término propuesto por Crutzen y Stoermer (2000) para designar la época geológica en la que la actividad humana se ha convertido en una fuerza capaz de alterar de manera irreversible los sistemas de la Tierra. Asumir esta perspectiva implica reconocer el peso ético de la mirada humana sobre el mundo natural y la necesidad de repensar su alcance —aproximándose quizás a lo que Randy Malamud proponía acerca de una forma de mirar menos «dañina», o un cese de la mirada al completo (2012: 89)— y que resuena también con la noción de «contemplación implicada» que algunas autoras han usado para describir el cine y la práctica de Trinh T. Minh-ha (Ramos, 2021: 4), que rechaza tanto la supuesta objetividad del documental clásico como las formas autoritarias de intervención sobre los sujetos filmados.



Imagen 2

La película pone en juego un aparato estético *negativo* que opera un extrañamiento de nuestra mirada humana: sentimos la lejanía del objeto de estudio; su ausencia e incluso su próxima desaparición. En un momento, a través de la cámara de vigilancia nocturna, dos pupilas reflectantes parecen devolvernos la mirada: un fantasmagórico voyerismo entre una especie obligada a ceder su territorio y otra, que se sabe invasora (imagen 2). En otro momento, la imagen de la cámara trampa se congela y nos paseamos por la silueta del lobo, que se ha convertido en una constelación de puntos lumínicos. *Salvaxe, salvaxe* nos "tapa" los ojos y nos enseña a contemplar lo "salvaje" desde lejos, en sintonía con las teorías que deshacen las dicotomías naturaleza/cultura y animalidad/humanidad (Morizot, 2021). Asimismo, la película propone reeducar nuestra escucha cotidiana: al anochecer,

los biólogos aguzan su oído hacia el valle y señalan hacia las múltiples capas sonoras: detrás del rumor de la carretera y del siseo de cables eléctricos, llegamos a escuchar unos lejanos aullidos. Finalmente, seguimos escuchándolos, pero sobre una pantalla en negro. Este largo plano funciona como una suerte de reliquia auditiva; una caja negra de sonidos vestigiales.

2. DESDE LOS OJOS DEL OTRO: PERSPECTIVAS Y DESBORDES DE LA CÁMARA ANIMAL

Otra de las estrategias cinematográficas contemporáneas que identificamos es la de posicionar la cámara desde la perspectiva del animal no humano, intentando romper con la mirada antropocéntrica tradicional. En algunas cineastas iberoamericanas recientes identificamos propuestas de acercamiento que reproducen la posición, la altura, el tamaño o el movimiento de los animales, o bien construyen percepciones visuales y auditivas más cercanas a las que estos experimentarían. En este contexto, el trabajo de Jonathan Burt (2002) inauguró el estudio de la amplitud de significados semióticos y semánticos que acogen las imágenes fílmicas de animales no-humanos. No solo hay animales retóricos que se construyen para aludir a metáforas o alegorías en el cine, sino que también se han construido representaciones que se centran en las relaciones entre humanos y animales, dándole agencia a estos últimos; a veces utilizando su mirada como punto de vista y descubriendo los límites fluidos entre ambas categorías.

Si bien estas aproximaciones ofrecen formas más éticas de relación escópica con los animales, es importante reconocer, como recuerda John Berger, que toda representación sigue siendo una experiencia mediada y de segunda mano (Berger, 1980, citado por Creed y Reesink, 2015), limitada inevitablemente por el marco del plano. Sin embargo, partiendo de este condicionamiento inherente al medio cinematográfico, sí observamos en las propuestas de Silvia Zayas y Carlos Casas un esfuerzo consciente por expandir la visión humana y ofrecer experiencias más próximas a la percepción de los animales no humanos. Son cineastas que no solo se preguntan por qué miramos a los animales, sino también cómo ellos, y el mundo físico que habitan, nos miran a nosotros, interrogando así la configuración de nuestra imagen y existencia en su mundo visual (Creed y Reesink, 2015). Sobre este mismo tema trata el célebre ensayo *What Is It Like to Be a Bat?* (1974), en el que, a través del ejemplo de la percepción por ecolocalización de los murciélagos, Thomas Nagel marca un límite epistemológico y fenomenológico entre la experiencia humana y la no humana. El autor defiende que la conciencia tiene un carácter subjetivo irreductible, y que, por tanto, toda tentativa de imaginar la percepción de otro animal está necesariamente mediada por nuestra propia subjetividad humana; y que, en definitiva, cuando intentamos imaginar la experiencia de otro ser, solo podemos representar cómo sería para nosotras comportarnos como ese otro.

En esta estrategia cinematográfica de colocar la cámara a la altura del animal no humano y trabajar —o ensayar— el medio desde un potencial sensoperceptivo en relación con la alteridad se encuadra también la película de Silvia Zayas, *Ruido ê* (2023), un proyecto de investigación-producción que se aproxima a la raya eléctrica *Torpedo* desde una percepción subacuática en remoto[1] y explora el impacto del ruido antropogénico en estos cuerpos marinos. La artista define el proyecto como un viaje somático que pone el acento en el «hablar

[ZAYAS] PROPONE UNA ALTERNATIVA ÉTICA Y ESTÉTICA QUE NO SE APROPIA DE LA VOZ NI DE LA EXPERIENCIA AJENA, RECONOCIENDO Y RESPETANDO LA DISTANCIA Y LA DIFERENCIA ENTRE QUIEN FILMA Y QUIEN ES FILMADO





Imagen 3 (arriba)
Imagen 4 (abajo)

cerca» (*speaking nearby*), retomando el concepto de Trinh T. Minh-ha para nombrar un cine que huye del «hablar sobre» (*speaking about*) (citada por Zayas, 2025: párrafos 7-8) y propone una alternativa ética y estética que no se apropia de la voz ni de la experiencia ajena, reconociendo y respetando la distancia y la diferencia entre quien filma y quien es filmado. Una aproximación que puede ponerse en diálogo con la noción de experiencia encarnada del cine que propone Vivian Sobchack (2004) para definir el acto fílmico como una forma de percepción y conocimiento entre dos cuerpos sensibles: el de la espectadora y el del propio filme, que también *siente* y *percibe*.

Este acercamiento se evidencia en el trabajo sonoro, que no solo se centra en el impacto acústico, sino que explora el ruido como imposibilidad de leer o interpretar lo desconocido, así como en las imágenes borrosas e inteligibles del fondo marino (imagen 3), donde no hay una voluntad de facilitar la decodificación humana, sino de impulsar una inmersión somática en un universo perceptivo ajeno. Resulta especialmente significativo el inicio de la película, donde un plano que muestra la superficie marina desde la perspectiva de un humano flotando en el agua enmarca al fondo los rompeolas de la costa barcelonesa. En este momento, unas voces humanas subtituladas, inicialmente comprensibles, se tornan progresivamente ininteligibles (imagen 4), acompañando el descenso del dispositivo de grabación al medio acuático y marcando el inicio de un viaje de devenir animal, donde la presencia humana se disuelve paulatinamente.

La imagen bucea hacia una vorágine caótica de partículas que flotan y se propulsan en diferentes direcciones, donde la cámara, a su vez, desterritorializa su mirada y amplía su sensibilidad hacia lo háptico: deambulando, meciéndose a merced de las corrientes y variando de repente la intensidad de escucha y de reacción. Ese cicerone, a través de cuya sensibilidad exploramos el mundo subacuático, entona una vaga melodía nasal. Como explica la artista, «"ê" es un sonido nasal que viene al taparte la nariz (...) bajo el agua» (Zayas, 2021: 3). Con esta suerte de «nana trans-mental» entramos en un estado de sueño, en un «devenir-acuático que propicia la irrupción en el subconsciente de recuerdos y de asociaciones.

Según Dziga Vertov, el ojo de la cámara, al estar liberado de las limitaciones motoras del ojo humano, descubre una percepción inédita de la realidad (2011). En el universo deleuziano, el aparato cinematográfico se convierte en un «cuerpo sin órganos», una sensibilidad «sin vínculos a un principio unificante exterior, alma, unidad de un organismo; situándose en el nivel de la materia misma, flujo hilético, plano material no informado todavía, "materia intensa y no formada, no estratificada"» (Deleuze, citado en Sauvagnargues, 2006: 101). En el trabajo de Zayas, el devenir animal se alcanza a través de ese cuerpo sin órganos, que consigue perderse y disolverse en una plasticidad

cinematográfico-acuática. La cámara que posibilitará acudir al universo sensorial de la raya torpedo se desterritorializa, situándose no en el ojo, sino en el torso de la cineasta. El animal apenas aparece en la película, pero la cámara, a través de la errancia, la pérdida de coordenadas y la apertura a todo tipo de estímulo, trata de ir al encuentro de su devenir. Así, la cámara aparece como un agente imprescindible en la transición de la sensibilidad humana vertical-ocular-antropocéntrica a la de una especie nocturna y cartilaginosa que, por razones desconocidas, ha aprendido a sobrevivir en un entorno hostil. Cabe pensar entonces si la somatización y la aproximación fallida a la imagen de los animales pueden evocar una interacción de los humanos y los animales más ecológica, siguiendo una línea con la que otros artistas han rechazado los dualismos cartesianos (Malamud, 2012).

Hay también algo de devenir animal en los fundidos a negro y en las imágenes fantasmagóricas de *Cemetery* (Carlos Casas, 2019). Estos recursos propician la suspensión de la percepción humana y la apertura a un espacio sensorial liminal, a una realidad alterada, fragmentaria e indeterminada. De algún modo, la película reconoce la imposibilidad, como advierte Nagel (1974), de representar fielmente cómo ven los elefantes y, en lugar de intentar una mímesis imposible, opta por sugerir su alteridad a través de la suspensión, el vacío y la evocación de lo inasible.

Cemetery relata el viaje de un viejo elefante asiático y su cuidador, a través de la selva de Sri Lanka. La radio emite unas alertas meteorológicas, caen unas primeras gotas de lo que parece ser un diluvio universal y descubrimos la inquietante presencia de unos buscadores de marfil. Mientras tanto, el hombre y el elefante se prepa-

Imagen 5



ran en silencio para dejar su hábitat para siempre. Antes de la partida, el cuidador quema su archivo familiar y, entre las fotografías que se van deformando por las llamas, le vemos a él, joven, posando junto a su elefante, en un contexto circense. Este breve plano señala que el misterioso vínculo inter-especie entre ambos tiene su origen en la adaptación forzada a la presencia colonial y extractivista en el sudeste asiático. Una escena clave de la película desvela el corazón del «devenir animal» de ambos individuos: el voluminoso animal está acostado en una charca y el cuidador comienza a lavarlo, fregando cada pliegue de su piel; modulando la intensidad del tacto, desde las pezuñas hasta las finas orejas (imagen 5). La tranquilidad del animal da cuenta de unos gestos compartidos durante décadas[2]. La escena termina con un primer plano del ojo del elefante, que va entrando en una duermevela al compás de sus parpadeos: el lavado parece un rito iniciático, en el que el cuidador propicia la ensoñación del animal. El elefante parece situarse en una zona ambigua entre el *logos* y lo «abierto» rilkeano: «puedes sacar al elefante de la jungla, pero no puedes sacar la jungla del elefante. Y el elefante te llevará al interior de la jungla» (Casas, 2021: 157). Parece existir entre las dos figuras una transmisión de los saberes con los que van a transitar la catástrofe y en último término, la extinción.

En el largo viaje de los protagonistas al mítico cementerio al final del film, identificamos la transformación que comporta en ambos seres el «devenir animal». La hipnótica secuencia del camino por la selva nos muestra ya no las figuras, sino sus planos subjetivos, que van mutando, entre la mirada del cuidador a la del elefante; una frágil hibridación. Aprendemos a balancearnos al ritmo de sus pasos y entramos en el mundo prefigurado por la mirada somnolienta del elefante en la escena del baño. A medida que nos adentramos en la oscuridad de la selva, comenzamos a adoptar una mirada fusionada, volcada al misterio prelingüístico que hermana las especies. A través del extrañamiento sonoro de la selva —aves e insectos se funden en una densa red de mensajes cifrados— llegamos a la abstracción de la forma; a puras sombras que recuerdan a los antepasados de los elefantes en las cuevas prehistóricas.

3. ANTROPOMORFIZACIÓN Y REALISMO ZOOMORFO

Para profundizar en los procesos de devenir animal que colindan con la antropomorfización, las películas *Pepe* (Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024) y *Monólogo colectivo* (Jessica Sarah Rinland, 2024) ofrecen casos representativos. A través de estas, se revela la cuestión histórica que vincula el cine al antropocentrismo y disputar la centralidad de lo humano a través de la capacidad de antropomorfización del cine (Smaill, 2016).

Pepe trata el relato de una generación de hipopótamos que se introdujo en la Hacienda Nápoles, una finca de tres mil hectáreas que perteneció a Pablo Escobar, con lo cual explora un proceso de extractivismo que replica las lógicas del colonialismo —presentadas al principio del relato en África— y sus efectos latentes sobre la sociedad colombiana. Se organiza en tres partes: la extracción de tres hipopótamos de su hábitat natural en Namibia; la llegada a la Hacienda Nápoles, donde se adaptan como especies *invasoras*, y el encuentro y la posterior caza militar del hipopótamo Pepe, que descendió desde su manada hacia el río Magdalena, en el que habitan comunidades de pescadores. La crítica cinematográfica ha señalado cómo la película plantea, a través de resituar al hipopótamo como narrador de su propia historia, una interconexión rizomática entre la historia, los animales y humanos (Díaz de la Vega, 2025). Algo que el propio director también ha enfatizado, señalando la crisis del sentido de pertenencia del humano a la naturaleza (Martín y Álvarez López, 2024).

Pepe utiliza animación, imagen de archivo, ficción e imágenes documentales de hipopótamos en



Imagen 6

las que desarrolla el recurso de antropomorfización de su voz, y que a su vez visibilizan el proceso de documentación etnográfica del territorio que hace el director (de los Santos Arias, 2024). La película incluye una voz distorsionada y dramatizada, rozando la caricatura cómica, que empieza identificándose como ese animal y propone contar su historia, entrando en el registro de la fábula. A lo largo del film, alterna entre diferentes idiomas —*mbukushu, afrikáans* y español colombiano—, apelando al mestizaje y los flujos de poder coloniales. Con este mecanismo, como indica Mónica Delgado, «Pepe habla porque hay una necesidad de articular no solo un modo de pensar "animal" sino que debe trasladar la analogía a todo un aparato colonial que crea seres subyugados dentro de discursos hegemónicos» (2024: párrafo 4). Además, incorporando el dispositivo de la vigilancia, también mezcla imágenes de cámaras trampa situadas en los hábitats del hipopótamo, que captan cómo se desplaza, cómo duerme o cómo algunos pájaros se posan sobre su cuerpo. En una escena, la cámara, simulando un helicóptero, desciende y se introduce en el agua, filmando imágenes subacuáticas de los hipopótamos escapando (imagen 6). Después, una sucesión de planos aéreos y generales de los paisajes marcan el viaje de los helicópteros transportando ilegalmente los hipopótamos hasta Colombia en grandes cajas de mercancía.

Frente al montaje excesivo de los documentales de naturaleza, donde se manufactura una narrativa de sus comportamientos con una voz en off que imposibilita que las imágenes de los animales tengan otros significados[3], aquí se filman sus comportamientos y la voz en off del hipopótamo Pepe fabula su historia de destierro de la Hacienda Nápoles. Se deshacen, de este modo, las dinámicas de dominación del humano sobre los animales y la predominancia del paradigma antropocéntrico que Smaill detecta en las *wildlife*

films (2016). Este dispositivo de antropomorfización de la historia del hipopótamo, que contribuye a narrar una historia interconectada entre humanos y animales, incide en una reflexión crítica que resuena con las posibilidades de estos mecanismos, como delimita James Leo Cahill (2013). No toda antropomorfización se construye desde un antropocentrismo (2013) y, en el caso de *Pepe*, el recurso funciona como un ejercicio crítico que permite acceder a un conocimiento en el que la naturaleza y las vidas animales constituyen agentes históricos.

Monólogo colectivo documenta la labor de un centro de rescate de animales salvajes en La Plata (Argentina) y muestra cómo un grupo de cuidadores los observa, los alimenta, acondiciona sus espacios, pero, sobre todo, les da afecto y se preocupa por su bienestar emocional. Cada escena de cuidados y caricias denota el pasado violento de estos animales, fruto de las prácticas coloniales —circo, zoo, caza furtiva—. El título del film alude a un término acuñado por Jean Piaget para designar la fase del desarrollo infantil en el que el sujeto cree que toda la naturaleza fue creada para él y que él puede influir en ella a voluntad. La película retrata las consecuencias de las prácticas extractivistas y nos muestra cómo puede germinar una nueva relación de mutuo entendimiento en la era del Antropoceno.



Imagen 7

En una escena clave de *Monólogo colectivo*, los cuidadores organizan un entrenamiento: se dividen por parejas, unos en el rol de «entrenador» y los otros en el de «animal». Disponen una serie de objetos a modo de adivinanza lógica y mientras el «animal» experimenta con ellos, el «entrenador» le va guiando. La escena registra cómo se desarman las lógicas preconcebidas y cómo, para ponerse en la piel del animal, hay que activar el aparato intuitivo. En seguida nos damos cuenta de que están comunicándose a través de códigos cercanos al adiestramiento porque se trata de animales que están atravesados por un forzado devenir-antropocénico, irremediablemente contaminado por lo humano. Después del experimento, los participantes ponen en común sus dificultades, frustraciones y la necesidad de mantener un canal de comunicación. Como anota Smaill, el papel de las personas que aparecen en estos encuentros con los animales es crucial para mediar la relación de sujeto-objeto (2016). Así, vemos a los trabajadores del centro de rescate recuperar códigos del contexto de la explotación, pero con el objetivo de formular nuevos vínculos.

Si bien Pedro el rojo se dirige a los humanos después de haber operado sobre sí mismo una transformación irreversible, el film de Rinland explora la creación de un lenguaje a medio camino entre lo humano y lo animal, que consiga superar la fase del monólogo colectivo. El corazón de dicho lenguaje es táctil. Los múltiples planos de caricias, miradas y contacto físico orquestan un código compartido con las diversas especies recluidas en el centro, desde el gorila hasta el elefante o el oso hormiguero (imagen 7). Nos damos cuenta de que la propia película se convierte en terreno de experimentación, a través de la caricia, de este nuevo lenguaje háptico. «Dicho término viene del griego (*haptomai*), que significa "entrar en contacto con"; "tocar" o "agarrar" y el carácter deponente del ver-

MONÓLOGO COLECTIVO CONSTRUYE, EN ESTE SENTIDO, UN «ESCENARIO» DONDE COMPARECEN LAS PROBLEMÁTICAS MÁS ESENCIALES PLANTEADAS EN ESTE ARTÍCULO: UN NUEVO CONTRATO UNIVERSAL INTER-ESPECIE; UNA RESTITUCIÓN HISTÓRICA, SELLADA EN UN CRUCE DE MANOS DESDE AMBOS LADOS DE LA REJA

bo presupone a un otro, ya que tocar implica ser tocado» (Maurette, 2017: 56). Contrariamente a la vista (órgano por excelencia de la Modernidad que propició una pulsión escópica a través de la mirilla de caza), esta película —en línea con la fenomenología y con el giro afectivo— filma a humanos que buscan ser transformados por el animal. Observamos de cerca el contacto entre las texturas rugosas de la mano del primate y los finos dedos del cuidador y comprobamos que se produce en la pantalla un nuevo reconocimiento entre ambos. En *La expresión de las manos*, Harun Farocki (1997) plantea la importancia dramática del primer plano de las manos, que llega a ser una suerte de *escenario*. *Monólogo colectivo* construye, en este sentido, un escenario donde comparecen las problemáticas más esenciales planteadas en este artículo: un nuevo contrato universal inter-especie; una restitución histórica, sellada en un cruce de manos desde ambos lados de la reja.

CONCLUSIONES

En el contexto iberoamericano, estas propuestas no pueden desligarse de una historia compartida de colonización, extracción y violencia sobre los cuerpos —humanos y no humanos— que ha configurado ecologías políticas para estos territorios. En este sentido, las distintas formas del devenir animal que vemos en estos films no solo comparten un cuestionamiento de las jerarquías antropocéntricas, sino que también trabajan sobre una región (la iberoamericana) muy tensionada históricamente por conflictos de caza, conservación y agroindustria. Consideramos que este tipo de prácticas cinematográficas pueden leerse en relación con el concepto de *creaturely poetics* propuesto por Anat Pick (2011), que plantea una ética animal no basada en la subjetividad o personalidad, sino en el reconocimiento de la vulnerabilidad compartida entre todos los cuerpos vivos. Así, las estrategias desplegadas por estos cineastas no se limitan a imitar la mirada del animal no humano, sino que buscan reconocer su alteridad y agencia propias, evitando proyecciones antropomórficas simplificadoras. En los distintos ejemplos analizados en este artículo constatamos cómo el ejercicio de apertura del espacio de representación (y el compromiso de no hablar en nombre de ni por encima de nadie) posibilita un ejercicio audiovisual que suspende deliberadamente el significado, permitiendo que otras percepciones, otros modos de mirada —no humanos— puedan entrar y habitar la imagen. Estas zonas de indeterminación —a medio camino entre la mirada animal y la humana, entre la afectación sensorial y la imagen fílmica— configuran una sensibilidad inter-especie que desafía los modos tradicionales de narrar el mundo natural. Y lo hacen desde una potencia transformadora que, como en Kafka, revela tanto el abismo como la promesa de una percepción compartida. ■

NOTAS

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación "Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales" (PID2021-126930OB-I00), desarrollado en la Universitat Pompeu Fabra y financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

1 Para desarrollar una metodología de observación no invasiva de estos seres, Zayas, en colaboración con biólogos marinos, ha desarrollado un prototipo de dispositivo de grabación subacuática lowtech (Baited Remote Underwater Video - BRUV) que permite filmar vida marina sin presencia humana.

2 A cada cuidador (*mahout*, en hindi) se le asigna un elefante cuando aún es una cría y, a lo largo del tiempo, se va forjando una particular relación de trabajo.

3 Sobre esta cuestión, además de las críticas ya mencionadas que hacen Smaill (2016) y Mills (2010), cabe señalar los estudios sobre el cine documental de naturaleza y fauna que han realizado Mitman (2009), Bousé (2000) o Chris (2006).

REFERENCIAS

Bazin, A. (2003). Death every afternoon. En I. Margulies (ed.), *Rites of Realism* (pp. 27-31). Durham, NC: Duke University Press.

Berger, J. (1980). Why Look at Animals? En *About Looking* (pp. 1-26). Nueva York: Pantheon Books. Original publicado en 1977.

Bousé, D. (2000). *Wildlife Films*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.

Burt, J. (2002). *Animals in Film*. Londres: Reaktion Books.

Butler, O. (2020). *Hija de sangre y otros relatos*. Bilbao: Consonni.

Cahill, J. L. (2013). Anthropomorphism and its vicissitudes. Reflections on Homme-sick Cinema. En A. Pick y G. Narraway (eds.), *Screening Nature: Cinema Beyond the Human* (pp. 73-90). Nueva York: Berghahn Books.

Casas, C. (2021). *Cemetery – Journeys to the Elephant Graveyard and Beyond*. Milán: Humboldt Books.

Casas, C., Hoyos Morales, A., Capdevila Castells, P. (2024). Tiempo mítico y escatología en Cemetery, de Carlos Casas. *InterdisciplinARS*, *3*, 227-238. https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd/article/view/699

Chris, C. (2006). *Watching Wildlife*. Mineápolis, Nueva York: University of Minnesota Press.

Coetzee, J.M. (2004). *Elizabeth Costello*. Barcelona: Mondadori.

Cordal, A. (2024). Prácticas ecofeministas en el cine documental: territorio, relaciones más-que-humanas y cuidados en la obra de Maddi Barber. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, *29*, 249–274. https://doi.org/10.24310/fotocinema.29.2024.19622

Creed, B. y Reesink, M. (2015). Animals, Images, Anthropocentrism. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, *4*(1), 95-105. https://doi.org/10.25969/MEDIAREP/15174

Crutzen, P. J. y Stoermer, E. F. (2000). The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, *41*, 17–18. Recuperado de: https://www.mpic.de/3864697/the-anthropocene

Martín, S. y Álvarez López, D. (2024). Entrevista Nelson Carlo de los Santos Arias. *Miradasdecine*, 10, 21 de octubre. Recuperado de https://miradasdecine.es/2024/10/entrevista-nelson-carlo-de-los-santos-arias-berlin-2024.html

Deleuze, G. y Guattari, F. (2024). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. Original publicado en 1980.

Delgado, M. (2024). Berlinale 2024: Nelson Carlo de los Santos Arias y la analogía zoológica, *Desist Film*, 9 de marzo. Recuperado de https://desistfilm.com/berlinale-2024-pepe-de-nelson-carlos-de-los-santos-arias-y-la-analogia-zoologica/

Díaz de la Vega, A. (2025). Todo está conectado y, en el centro, pace el hipopótamo Pepe. *Gatopardo*, 17 de enero. Recuperado de https://www.gatopardo.com/articulos/todo-esta-conectado-y-en-el-centro-pace-el-hipopotamo-pepe

Haraway, D. J. (2007). *When species meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema*. Bilbao: Consonni.

Kafka, F. (2003). *Informe para una academia*. En: Obras completas. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Original publicado en 1919.

Malamud, R. (2012). *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillian.

Maurette, P. (2017). *El sentido olvidado: ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce.

Mills, B. (2010). Television Wildlife Documentaries and Animals' Right to Privacy. *Continuum, 24*(2), 193-202. https://doi.org/10.1080/10304310903362726

Mitman, G. (2009). *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle y Londres: University of Washingtong Press. Original publicado en 1999.

Morizot, B. (2021). *Maneras de estar vivo. La crisis ecológica global y las políticas de lo salvaje*. Madrid: Errata Naturae.

Nagel, T. (1974). What Is It Like to Be a Bat?. *The Philosophical Review*, *83*(4), 435-450. Durham: Duke University Press.

Ramos, M. M. (2021). La mirada femenina a cine etnográfico documental. Reassemblage (Trinh T. Minh-ha, 1982). *Revista Estudos Feministas*, *29*(1), 1-10. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n166150

Veloso, G. E. (2018). New Filmmakers: Gerard Ortín en Curtocircuíto. *Desist Film*, 8 de octubre. Recuperado de https://desistfilm.com/new-filmmakers-gerard-ortin/

Pick, A. (2011). *Creaturely Poetics: Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Nueva York: Columbia University Press.

Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu.

Segarra, M. (2025). New Animism and Shamanic Cinema. Human–Animal–Machine Interactions. En K. Paszkiewicz y A. Ruthven (eds.) *Cinema of/for the Anthropocene. Affect, Ecology and More-than-human Kinship* (pp. 131-143). Londres y Nueva York: Routledge.

Smaill, B. (2016). *Regarding Life Animals and the Documentary Moving Image*. Albany: SUNY Press.

Sobchack, V. (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.

Vertov, D. (2011) *Memorias de un Cineasta Bolchevique*. Madrid: Capitán Swing Libros.

Zayas, S. (2025, 19 de abril). *Ruido ê. Silvia Zayas*. https://silviazayas.wordpress.com/ruido-e/

Zayas, S. (2021). ê Silvia Zayas. *Matadero Madrid* [Programa de exposición]. Recuperado de https://www.mataderomadrid.org/programacion/silvia-zayas#:~:text=-DESCARGA%20PROGRAMA%20EXPOSITIVO

DEVENIR ANIMAL: DISPOSITIVOS Y FORMAS PERCEPTIVAS DE LO NO-HUMANO EN EL CINE IBEROAMERICANO CONTEMPORÁNEO

Resumen

El presente artículo aborda el concepto de «devenir animal», propuesto por Deleuze y Guattari, como una «zona de indiscernibilidad» donde el humano y el animal se modifican mutuamente, para analizar desde este prisma las estrategias cinematográficas de obras contemporáneas del cine iberoamericano, como: *Salvaxe, salvaxe* (Emilio Fonseca, 2024), *Reserve* (Gerard Ortin, 2020), *592 metroz goiti* (Maddi Barber, 2019), *Ruido ê* (Silvia Zayas, 2023), *Cemetery* (Carlos Casas, 2019), *Pepe* (Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024) y *Monólogo colectivo* (Jessica Sarah Rinland, 2024). La investigación se organiza en torno a tres ejes: 1) Tecnologías de captura y regímenes visuales del no-humano, 2) Perspectivas y desbordes de la cámara animal y 3): Antropomorfización y realismo zoomorfo. A través de un análisis iconográfico de las obras, el artículo constata que se generan nuevas formas de percepción inter-especie, permitiendo que otras sensibilidades —no humanas— puedan emerger y habitar entre las imágenes de estas obras.

Palabras clave

Cine iberoamericano; Devenir animal; Deleuze; Guattari; Inter-especie; Dispositivo cinematográfico.

Autores

Polina Gorbaneva es artista visual e investigadora posdoctoral en el grupo CINEMA (departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra), colabora en el proyecto de investigación MUMOVEP, en el Laboratorio de Imágenes Potenciales (LIP) y es miembro del Seminario de Estudios Eslavos (departamento de Humanidades, UPF). Su ámbito de investigación se orienta a la literatura y la cinematografía de los años veinte y treinta en la Unión Soviética.

Ariadna Cordal es investigadora predoctoral en la Universidad Pompeu Fabra, financiada por una beca FPU (2020/05553) del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España. Su investigación se centra en los discursos sobre la emergencia ecológica en los documentales españoles, así como en las metodologías interdisciplinarias entre el arte y la ciencia en el Laboratorio de Imágenes Potenciales de la UPF. Contacto: ariadna.cordal@upf.edu

BECOMING-ANIMAL: NON-HUMAN PERCEPTUAL FORMS AND *DISPOSITIFS* IN CONTEMPORARY IBERO-AMERICAN CINEMA

Abstract

This article addresses the concept of becoming-animal, proposed by Deleuze and Guattari, as a «zone of indiscernibility» where the human and the animal mutually modify each other, in order to analyze from this prism the cinematographic strategies of contemporary films of Ibero-American cinema, such as: *Salvaxe, salvaxe* (Emilio Fonseca, 2024), *Reserve* (Gerard Ortin, 2020), *592 metroz goiti* (Maddi Barber, 2019), *Ruido ê* (Silvia Zayas, 2023), *Cemetery* (Carlos Casas, 2019), *Pepe* (Nelson Carlo de los Santos Arias, 2024) and *Monólogo colectivo* (Jessica Sarah Rinland, 2024). The research is organized around three axes: 1) Capture technologies and visual regimes of the non-human, 2) Perspectives and overflows of the animal camera and 3): Anthropomorphization and zoomorphic realism. Through an iconographic analysis of the works, the article finds that new forms of interspecies perception are generated, allowing other -non-human- sensibilities to emerge and inhabit the imagery of these films.

Key words

Iberoamerican Cinema; Becoming-Animal; Deleuze; Guattari; Interspecies; Cinematic Devices.

Authors

Polina Gorbaneva is a visual artist and postdoctoral researcher in the CINEMA group (Department of Communication, Universitat Pompeu Fabra). She collaborates on the research project MUMOVEP and on the Laboratory of Potential Images (LIP) and is a member of the Slavic Studies Seminar (Department of Humanities, UPF). Her field of research is oriented to literature and cinematography of the twenties and thirties in the Soviet Union.

Ariadna Cordal is a predoctoral researcher at the Universitat Pompeu Fabra, funded by an FPU grant (2020/05553) from Spain's Ministry of Science, Innovation and Universities. Her research focuses on discourses of the ecological emergency in Spanish documentaries, as well as interdisciplinary art-science methodologies at UPF's Laboratory of Potencial Imatges. Contact: ariadna.cordal@upf.edu

Anna Mundet Molas (Barcelona, 1998) es artista-investigadora, graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra (UPF), con formación complementaria en filosofía y humanidades digitales. Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos (UPF), actualmente es doctoranda (FI-SDUR) en la UPF, donde investiga formas de resistencia ecologista frente al aprendizaje automático aplicado a la generación de imágenes y es parte de los proyectos MUMOVEP y el Laboratorio de Imágenes Potenciales.
Contacto: anna.mundet@upf.edu

Santiago Fillol es investigador y profesor de Cine y Literatura, Dirección Cinematográfica y Metodologías en estudios cinematográficos en la Universitat Pompeu Fabra. Forma parte del grupo de investigación CINEMA de la mencionada universidad. Es autor de Historias de la desaparición (Shangrila, 2016), ha publicado artículos sobre cine y literatura en revistas científicas, así como capítulos de libro en editoriales de prestigio y es el Investigador principal del Laboratorio de Imágenes Potenciales.
Contacto: santiago.fillol@upf.edu

Referencia de este artículo

Gorbaneva, P.; Cordal, A.; Mundet A.; Fillol S. (2025). Devenir animal: dispositivos y formas perceptivas de lo no-humano en el cine iberoamericano contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 77-92. https://doi.org/10.63700/1247

Anna Mundet Molas (Barcelona, 1998) is an artist-researcher with a degree in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra (UPF), with additional training in philosophy and digital humanities. She holds a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (UPF) and is currently a PhD candidate (FI-SDUR) at UPF, where she investigates ecological resistance strategies to machine learning applied to image generation, and she is part of the MUMOVEP project and the Laboratory of Potential Images.
Contact: anna.mundet@upf.edu

Santiago Fillol is a researcher and senior lecturer in film and literary studies, film direction and film study methods at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, and a member of the CINEMA Research Group at the same university. He is the author of Historias de la desaparición (Shangrila, 2016) and has published articles on film and literature in scientific journals, as well as several chapters in books published by prestigious publishing houses. He is also the principal investigator at the Laboratory of Potential Images.

Article reference

Gorbaneva, P.; Cordal, A.; Mundet A.; Fillol S. (2025). Becoming-Animal: Non-human Perceptual Forms and *Dispositifs* in Contemporary Ibero-American Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 77-92. https://doi.org/10.63700/1247

recibido/received: 21.06.2025 | *aceptado/accepted:* 16.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

HISTORIA, VIOLENCIA Y ACTIVACIÓN POLÍTICA: *ANTES DEL FUEGO* COMO LUGAR CINEMATOGRÁFICO DE RECONFIGURACIÓN DE LA ESFERA PÚBLICA Y LA MEMORIA COLECTIVA EN COLOMBIA

JUAN-PABLO OSMAN
DELFINA M. CHACÓN CORENA

INTRODUCCIÓN

En los medios contemporáneos, marcados por la velocidad de circulación de imágenes y la expansión de la esfera mediática, el cine se configura como un espacio privilegiado para la revisión y reconstrucción de la memoria colectiva. En contextos como el colombiano, donde las narrativas del pasado han sido fragmentadas por décadas de conflicto y polarización, las representaciones audiovisuales adquieren una relevancia ética y política fundamental. La imagen cinematográfica no se limita a reproducir la historia, tiene la capacidad de intervenirla, interpretarla y resignificarla. Esta operación se articula con lo planteado por Gómez-Barris (2017) sobre el papel de las industrias culturales en la reconfiguración de memorias en sociedades que buscan verdad y reparación. Las imágenes, así, disputan sentidos sobre lo político y lo histórico en la esfera pública.

En esa intersección entre arte, archivo y memoria se ubica *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015), película que reactiva la toma y retoma del Palacio de Justicia de Colombia en 1985, al incorporarla en una ficción que interpela versiones oficiales del pasado. El objetivo de este artículo es analizar *Antes del fuego* desde una perspectiva estética, política e histórica. En este sentido, las preguntas de investigación que se abordarán son las siguientes:

- ¿Qué implicaciones estéticas, políticas e históricas presenta *Antes del fuego*, particularmente en su inserción de material de archivo audiovisual dentro de una narrativa de ficción?
- ¿El uso del archivo en *Antes del fuego* puede operar como dispositivo de resistencia política capaz de activar la percepción histórica del espectador?

El análisis se apoyará en tres núcleos conceptuales: el archivo como disputa simbólica; la *pseudomor-*

fosis como desplazamiento de formas entre épocas; y el realismo sensorial como estrategia que combina lo documental y lo afectivo para activar la percepción histórica. Como advierte Didi-Huberman (2008), las imágenes del pasado sobreviven en el presente como anacronías que interrumpen la linealidad temporal. En *Antes del fuego*, esos retornos recuerdan que el conflicto no pertenece al pasado; persiste en cuerpos, instituciones y en la mirada colectiva. La película articula elementos del thriller político y del drama romántico para explorar los límites entre historia documentada e imaginación cinematográfica.

A partir de decisiones formales —planimetría, montaje, sonido, puesta en escena y uso de archivo—, se examina cómo la película implica memoria histórica y narrativa política. No se trata solo de analizar una obra, sino de situarla en la tradición crítica del cine latinoamericano de la memoria, donde montaje de archivos y reconstrucción del trauma forman una poética y una ética del recordar.

En este orden de ideas, el artículo asume que la relación entre ficción y archivo no es subsidiaria, sino constitutiva de una epistemología audiovisual que se despliega en la tensión entre mostración y ocultamiento, entre lo que la cámara deja ver y aquello que debe ser reconstruido por el espectador. En *Antes del fuego*, esa epistemología adopta la forma de una economía de indicios: fragmentos de discursos televisivos y radiales, titulares fuera de campo y restos archivísticos del siniestro que, al irrumpir en la diégesis, producen una disonancia cognitiva orientada a activar la memoria histórica como problema, no como repertorio cerrado de hechos. El artículo parte de considerar, entonces, que el cine de la memoria en Latinoamérica opera con dispositivos estéticos que exceden la lógica de la verificación documental, sin renunciar por ello a una pretensión de verdad. Este ejercicio de autenticidad no se verifica en la exactitud del dato sino en la consistencia ética de la mirada, en la capacidad de una puesta en escena para abrir espacio a los duelos pendientes, a los sujetos borrados y a los conflictos soterrados que todavía condicionan la vida pública colombiana.

CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO: LA POLITIZACIÓN DE LA MEMORIA EN COLOMBIA

El conflicto armado colombiano, uno de los más prolongados del hemisferio, ha dejado más de ocho millones de víctimas entre desplazados, asesinados y desaparecidos. Su complejidad surge de la multiplicidad de actores —guerrillas, paramilitares, narcotráfico, fuerzas estatales—. Como advierte Martín-Barbero (2002), los medios de comunicación en Colombia han sido a la vez vehículos de visibilización y de simplificación del conflicto, consolidando narrativas polarizadoras en torno a la violencia.

Uno de los sucesos más dolorosos de este largo conflicto ocurrió el 6 y 7 de noviembre de 1985. Durante 28 horas se desarrolló un combate entre el Ejército colombiano y guerrilleros del grupo M-19, quienes ingresaron armados al Palacio de Justicia de Colombia, tomando el control del edificio. La toma y retoma del Palacio dejó más de noventa muertos, entre ellos doce magistrados, y once desaparecidos. La cobertura mediática, concentrada en tomas externas del edificio en llamas, produjo un archivo audiovisual parcial, pero de enorme potencia simbólica, reiterado por décadas en noticieros y documentales. El Centro Nacional de Memoria Histórica (2018) ha mostrado cómo los relatos ante este suceso siguen politizados y polarizados; para algunos, la actuación militar fue respuesta legítima; para otros, crimen de Estado encubierto. Por su parte, Jiménez Pallares (2025) subraya las memorias fracturadas donde testimonio personal, registro periodístico y versión oficial coexisten en tensión en el intento por construir un relato unificador de estos hechos históricos.

Esta polarización en torno a la memoria persiste en Colombia. Tras los Acuerdos de Paz firmados con las FARC en 2016, la Comisión de la Verdad evidenció que la manipulación de información ha obstaculizado la reconciliación (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2022). Uribe de Hincapié



Imagen 1. Arturo y Milena, protagonistas de la película. *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015)

(2020) advierte que cuando las élites pactan silencios y autoamnistías, la memoria pública se distorsiona, bloqueando los duelos colectivos; Orozco (2022) añade que las disputas de poder determinan qué voces ingresan al relato nacional. Tal y como afirman Campo y Rival (2007), la cuestión no es únicamente fáctica, sino regulatoria, quién autoriza el relato del pasado y bajo qué régimen de visibilidad. La persistencia de versiones estatales y paraestatales en pugna produjo un campo polarizado donde la memoria pública se vuelve artefacto de negociación. En esa arena, el archivo televisivo de la toma y retoma del Palacio en 1985, terminó por sedimentar una iconografía del fuego: fachada, llamas, humo. Esa iconografía, sin embargo, condensa un punto ciego, no muestra el tratamiento a los cuerpos ni la administración burocrática posterior del daño. El problema no reside solo en la parcialidad del registro, sino en su capacidad performativa para fijar qué se considera como lo sucedido.

Esta performatividad explica por qué, pese a los avances institucionales, el duelo colectivo permanece inconcluso; el régimen de lo visible ha sido insuficiente para vehicular la agencia de víctimas y testigos en el espacio público. Desde esta perspectiva, *Antes del fuego* funciona como máquina de reapropiación del archivo. Al reinsertar fragmentos en un tejido ficcional, la película vuelve a politizar la mirada y disputa la lectura hegemónica del acontecimiento. La ficción no reemplaza al documento, lo hace hablar de otra manera, mostrando las zonas intersticiales: lo no filmado, lo desviado, lo dicho a medias, que constituyen el núcleo traumático del caso.

En este marco, *Antes del fuego* responde estético-políticamente a la necesidad de rearticular un relato común y de reabrir preguntas sobre responsabilidad estatal y silenciamiento. Ambientada en Bogotá, diecinueve días antes del ataque, la historia sigue a Arturo, un abogado que incursiona en el periodismo, y a Milena, una estudiante en prácticas, quienes investigan una muerte que conecta con tramas de poder mediático y político.

La ficción opera en los márgenes de la historia conocida, al borde de una catástrofe inminente. La elección de situar la narración en un umbral temporal de diecinueve días no es menor, convierte al tiempo en materia dramática y permite representar la historia desde la víspera, es decir, desde la

condición del desastre ineludible. Esta operación desplaza el interés del qué ocurrió hacia el cómo se incubó lo ocurrido, y con ello revaloriza una ciudadanía crítica que abra la posibilidad de un contrarrelato. En la dinámica Arturo-Milena se cifra también una transmisión generacional de los oficios de la memoria: el método periodístico, las dudas éticas y los costos personales de investigar en un ecosistema de hostilidad política.

Orcasitas Pacheco et al. (2024) sostienen que el cine colombiano reciente articula incertidumbre histórica y esperanza, tensionando versiones institucionales de la violencia. En esta línea, la película de Mora funciona como ficción que desafía el silenciamiento institucional. Al integrar material de archivo de 1985 en la ficción, reactiva un imaginario visual compartido entre lo público y lo íntimo. Como señalan Gil Pulgarín y López Carmona (2023), el cine puede transformar hechos históricos en experiencias sensoriales y emocionales compartidas; en *Antes del fuego*, el archivo no documenta únicamente, detona reflexión colectiva sobre violencia e impunidad.

La reactivación del archivo en clave afectiva y crítica no implica idealizar la imagen histórica. Por el contrario, el film expone su insuficiencia: el humo, el recorte del encuadre, la baja definición, operan como síntomas de una historia parcializada. El gesto político consiste en no restaurar el archivo para que se vea mejor, sino en dejar ver su precariedad como marca de época. Esta ética de la intermitencia, el ver y no ver, es coherente con una Colombia donde las omisiones y los silencios han sido tan constitutivos del orden social como los eventos registrados.

EL ARCHIVO: CAMPO DE DISPUTA SIMBÓLICA

Desde Foucault (1970) hasta Derrida (1997), el archivo es entendido como dispositivo de poder que regula lo recordable y lo olvidable. En el cine, el archivo fílmico conserva huellas del pasado y las reactiva en cada reinscripción narrativa. Didi-Huberman (2008) propone pensar las imágenes como anacronismos que sobreviven y retornan, rompiendo la linealidad del progreso; Elsaesser (2019) describe un tiempo espeso del cine de memoria, hecho de capas temporales.

En *Antes del fuego*, el archivo emerge como anacronismo que recuerda la persistencia del trauma. Su inserción genera superposición temporal y activa una memoria estratificada. Catelli (1991) y Carri y Salamanca (2021) han destacado el retorno a la esfera pública de imágenes traumáticas de la historia latinoamericana como signos de duelo inacabado. Amaral de Aguiar (2017) subraya que las imágenes se resignifican a través de su circulación y uso en contextos contemporáneos, operando como un registro activo más que como un depósito estático de información. Campo y Rival (2007) muestran que los regímenes de visibilidad del archivo pueden contribuir a organizar lo que puede verse y recordarse.

Mora convierte el archivo en forma de resistencia contemporánea frente a discursos oficiales que intentan clausurar el sentido de la toma y retoma del Palacio. Siguiendo a Abril (2022), el cine puede operar como archivo afectivo que resiste desaparición y silenciamiento; en *Antes del fuego* dicha idea se materializa en imágenes que retornan como huellas en tensión, activando una memoria corporal y emocional. Ortega (2007) entiende que, en el cine latinoamericano de memoria, el trabajo con archivo se ha conceptualizado como un espacio donde se tramitan duelos colectivos y se ensayan formas de justicia simbólica; Vásquez (2015) subraya prácticas artísticas del duelo como procedimientos de residencia de la memoria. En *Antes del fuego*, el archivo es materia estética que produce narrativa, empatía y pensamiento crítico.

El cine latinoamericano contemporáneo ha explorado desde la ficción y el documental el poder del archivo para hacer visible lo borrado, tal y como resaltan los críticos Durán Castro y Salamanca (2016) y Campo y Rival (2007). Así se pue-

de observar en *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004), *El lugar más pequeño* (Tatiana Huezo, 2011), *El eco* (Tatiana Huezo, 2023) o *Aún estoy aquí* (Ainda estou aquí, Walter Salles, 2024). En esta tendencia, *Antes del fuego* aporta una singularidad, el archivo no es externo al relato, sino su motor interno y su horizonte de sentido. Las imágenes reales de 1985 interrumpen la ficción para recordar que lo representado no es metáfora, sino historia vivida, configurando el cine como espacio de reparación simbólica. Si el archivo es dispositivo, su reinscripción cinematográfica es curatorial. Seleccionar, cortar, descontextualizar y volver a contextualizar son acciones que definen una gramática política del montaje. En *Antes del fuego*, el criterio no es meramente informativo, sino ético-estético, cada inserción de 1985 aparece como una especie de objeto lesionado. Esa herida no debe cerrarse, su función es mantener abierto el conflicto de interpretación, donde la verdad no coincide con la continuidad narrativa, sino con la tensión que produce en ella. De ahí que el film se alinee con la noción de tiempo espeso de Elsaesser (2019), donde la sedimentación de estratos temporales produce conocimiento por fricción, no por transparencia.

PSEUDOMORFOSIS: FORMAS HEREDADAS, SENTIDOS TRANSFORMADOS

La *pseudomorfosis* (Panofsky, 1982) describe la supervivencia de formas del pasado que, en nuevos contextos, adquieren significados distintos sin perder su configuración. Aplicada al cine, la *pseudomorfosis* explica cómo géneros y estructuras narrativas se reactivan como vehículos de otros discursos. En *Antes del fuego*, Mora se apropia del thriller político y del drama romántico, pero subvierte su funcionalidad, la tensión no busca resolver el conflicto, sino exponer una inestabilidad permanente que refleja la imposibilidad de cerrar heridas históricas. El desenlace ambiguo reafirma esa posición crítica.

LA REACTIVACIÓN DEL ARCHIVO EN CLAVE AFECTIVA Y CRÍTICA NO IMPLICA IDEALIZAR LA IMAGEN HISTÓRICA. POR EL CONTRARIO, EL FILM EXPONE SU INSUFICIENCIA; EL HUMO, EL RECORTE DEL ENCUADRE, LA BAJA DEFINICIÓN, OPERAN COMO SÍNTOMAS DE UNA HISTORIA PARCIALIZADA. EL GESTO POLÍTICO CONSISTE EN NO RESTAURAR EL ARCHIVO PARA QUE SE VEA MEJOR, SINO EN DEJAR VER SU PRECARIEDAD COMO MARCA DE ÉPOCA. ESTA ÉTICA DE LA INTERMITENCIA, EL VER Y NO VER, ES COHERENTE CON UNA COLOMBIA DONDE LAS OMISIONES Y LOS SILENCIOS HAN SIDO TAN CONSTITUTIVOS DEL ORDEN SOCIAL COMO LOS EVENTOS REGISTRADOS

La *pseudomorfosis* involucra, además, una economía de expectativas, el espectador reconoce señas genéricas —investigación, crimen, persecuciones, romance contenido— y, al hacerlo, activa un horizonte de anticipación que la película frustra deliberadamente. El suspenso no desemboca en revelación espectacular ni en castigo o reparación, sino en ambigüedad narrativa. Este desvío opera como giro semántico. El género ya no es un vehículo de entretenimiento, sino una máquina de problematización que expone los límites del saber. La película reproduce los códigos para desviarlos, es una *pseudomorfosis* estética que entrega inestabilidad hermenéutica, coherente con la persistencia del trauma.

Lapera (2018) sugiere que las estéticas cinematográficas latinoamericanas del siglo actual, dialogan con tradiciones visuales previas, resemantizándolas en contextos contemporáneos. Este planteamiento refuerza la operación *pseudomórfica* en la obra de Mora, quien cuestiona las lógicas de representación a través de una *pseudomorfosis* estética, reproduciendo aparentes formas del cine clásico, pero subviertiéndolas desde una sensibilidad contemporánea. Aguilar (2006) y De los Ríos

y Donoso (2016) han mostrado cómo la reactivación de géneros sirve a críticas del poder; Mora reinterpreta estos códigos desde una sensibilidad afectiva que vincula memoria e intimidad como estrategias de resistencia.

La contención actoral y el uso de la luz natural refuerzan la desautomatización del género, los rostros se sostienen en planos medios prolongados, los cuerpos resisten la elocuencia excesiva y los espacios no están diseñados para lucir la acción, sino para contenerla. Esta puesta en escena amplifica la reflexión. Tal como sugieren Aguilar (2006) y De los Ríos y Donoso (2016), el reciclaje genérico en Latinoamérica cobra sentido político cuando imanta de historicidad a las formas, es decir, cuando el código deja de ser plantilla para convertirse en operador crítico de un tiempo y un territorio concretos.

REALISMO SENSORIAL

El realismo sensorial (Marsh, 2015) combina documental, ficción y experiencia perceptiva para producir una memoria afectiva. Venkatesh y Jiménez (2016) han complementado esta noción enfatizando la inscripción de lo estético en cuerpos y afectos. *Antes del fuego* sitúa al público en una empatía crítica, la tensión emocional de los protagonistas se transmite mediante sonido ambiental, silencios, ritmos pausados y un formalismo que privilegia lo sensorial sobre la explicación.

En *Antes del fuego* el realismo sensorial opera mediante una coreografía de micropercepciones: respiraciones, murmullos de televisión y radio, pasos que reverberan. Este paisaje infraauditivo genera una atención táctil del espectador, cercana a una háptica sonora; se siente el sonido. La cámara en mano introduce fluctuaciones que emulan el temblor de quien presencia un hecho sin distancia y donde la memoria se inscribe en el cuerpo.

Suárez (2010) identifica en Colombia un cine del sentir donde la memoria se activa con el cuerpo antes que con el discurso. Bajo esta premisa, la aproximación de Mora dialoga con obras como *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981), *Los abrazos del río* (L'étreinte du fleuve, Nicolás Rincón Gille, 2010), *Señorita María: la falda de la montaña* (Rubén Mendoza, 2017), *Tantas almas* (Nicolás Rincón Gille, 2019) o *Malta* (Natalia Santa, 2024), que articulan realismo afectivo entre corporalidad, identidad, territorio y duelo. *Antes del fuego* encaja con estas búsquedas narrativas y encarna lo que Kishore (2013) llama intervención estética y material, una forma de verdad sensorial que antecede lo conceptual y ancla allí una pregunta histórica.

La consecuencia ética de esta apuesta es que el film desactiva la identificación sentimental como mecanismo dominante y la sustituye por una empatía crítica; el espectador acompaña a los personajes sin absorberse en ellos, mantiene una distancia sensible que permite pensar mientras se siente. Angelucci (2019) lo formula como ilusión de presencia; no un calco de lo real, sino una condición de acceso a él por vía de la intensificación estética y sensorial.

HACIA UNA INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

Archivo, *pseudomorfosis* y realismo sensorial convergen en la premisa de que el cine puede actuar como dispositivo de resistencia que activa la percepción histórica. *Antes del fuego* propone una estética de supervivencia y resonancia. Imágenes del pasado como actores del presente, formas heredadas reactivadas para denunciar la persistencia del trauma, percepción sensorial como modo de conocimiento histórico. En lugar de fragmentar enfoques, la película articula teoría y experiencia, archivo y emoción; abre posibilidades de justicia simbólica y reparación colectiva desde la estética.

Esta convergencia teórica permite comprender por qué el film no propone tesis, sino dispositivos. El archivo introduce una temporalidad que hiere; la *pseudomorfosis* reorganiza la economía de expectativas y el realismo sensorial desplaza la

cognición hacia el cuerpo. La resistencia política se vuelve, entonces, resistencia perceptiva; obstaculizar las rutas cómodas de lectura para obligar a un trabajo activo de la mirada. En ese trabajo reside el potencial reparatorio de la experiencia estética en *Antes del fuego*, no entrega una verdad, habilita una forma de buscarla.

EL ARCHIVO COMO FORMA DE RESISTENCIA Y PREMONICIÓN HISTÓRICA

La narrativa de *Antes del fuego* se organiza bajo el signo de la premonición, el espectador sabe más que los personajes y lee cada escena como cuenta regresiva hacia la tragedia del Palacio de Justicia. Mora evita el suspenso para construir una expectación melancólica donde lo cotidiano se carga de gravedad histórica. El guion alterna indagación periodística, vínculo afectivo entre Arturo y Milena e irrupciones puntuales de archivo, que instauran un horizonte trágico desde el primer acto.

La puesta en cámara privilegia interiores asfixiantes, encuadres cerrados y cámara en mano; Bogotá aparece como organismo opresivo, hecho de pasillos, oficinas y apartamentos de luz escasa. Esta espacialidad intensifica la sensación de colapso inminente. El tiempo, por su parte, responde a la imagen-tiempo *deleuziana* (Deleuze, 1987): planos sostenidos y silencios interrumpen la causalidad lineal, de modo que el conocimiento no consiste en anticipar qué ocurrirá, sino en experimentar cómo se siente el preludio a lo que ya sabemos que sucederá. Pequeños indicios diegéticos —titulares, voces de fondo, comentarios laterales— anclan la acción en el umbral del desastre, convirtiendo la anticipación en forma de conocimiento histórico.

Un recurso recurrente es el contrapunto de rutinas —café, traslados, llamadas breves— con ítems de archivo que anuncian un clima de inseguridad expansiva. Este montaje de hábitos subraya la tesis de que la violencia no irrumpe desde afuera, sino que se infiltra en la vida ordinaria hasta naturalizarse. La progresión dramatúrgica se marca por ajustes sucesivos de la percepción, la película enseña a mirar de otra manera el hecho histórico.

LA SECUENCIA DEL CLÍMAX: MILENA Y EL PALACIO

El clímax sintetiza la poética del film cuando Milena intenta huir del Palacio de Justicia en llamas. Un plano medio en cámara en mano la sigue entre humo y vibración leve; disparos y gritos se mezclan con una música extradiegética apenas insinuada que eleva la angustia.

El montaje alterna acción ficcional con archivo televisivo de 1985. Imágenes pixeladas y saturadas interrumpen la continuidad visual y fuerzan el reconocimiento de lo real que subyace a la ficción. Mora no homologa texturas, enfatiza la fractura; la rugosidad del archivo contrasta con la nitidez digital contemporánea, generando una dialéctica entre pasado y presente.

Imagen 2. La protagonista Milena huye del Palacio de Justicia. *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015)



Un instante decisivo: primer plano del rostro de Milena, enmarcado por el humo; su mirada roza la cámara por un segundo y desestabiliza el pacto ficcional. Siguiendo a Nichols (2013) en su reflexión en torno a la relación recíproca del archivo cinematográfico entre quien mira y quien es mirado, la secuencia interpela éticamente al espectador y desplaza el eje desde la compasión hacia la responsabilidad de memoria. Esta figura dialoga con Veiga (2010) sobre estéticas críticas de mujeres cineastas latinoamericanas que tensionan la representación hegemónica del cuerpo femenino, aquí convertido en cuerpo-memoria.

El diseño sonoro construye desorientación, los disparos se vuelven casi abstractos, un paisaje acústico que sustrae puntos de referencia. Como explica Chion (1993), el sonido no solo acompaña la imagen, la transforma. Ecos, fuera de campo y variaciones diegéticas suspenden el tiempo perceptivo y convierten el clímax en espasmo de memoria. Cuando la cámara se eleva y muestra el edificio ardiendo, Mora reencuadra el gesto televisivo de 1985; no es espectáculo, sino duelo; no es cierre, sino resistencia. El espectador ve más, pero sabe menos; la imagen muestra, pero no explica. Ese no explicar es, aquí, una ética.

EL MONTAJE COMO PENSAMIENTO

El montaje opera aquí con función epistemológica. En sintonía con el cine-ensayo, Mora edita para pensar, cortes y transiciones no buscan transparencia, sino exhibir fisuras. Velloso y Berenstain (2023) denominan a este gesto montaje disensual, que no busca ningún tipo de unidad o consenso y se practica a partir de la disposición de fragmentos a veces contradictorios y anacrónicos. La alternancia entre archivo y ficción, entre sonido directo y capas extradiegéticas, compone un ritmo que actualiza la dialéctica *benjaminiana* del ahora de la cognoscibilidad (Benjamin, 2009); el pasado irrumpe en el presente como demanda de redención de memorias silenciadas.

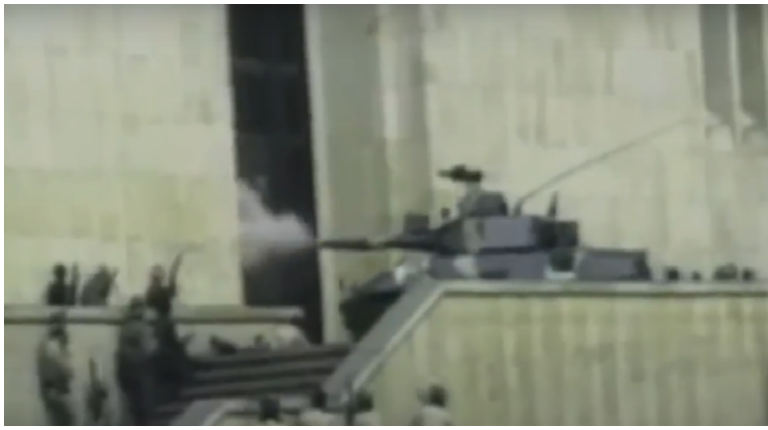


Imagen 3. Imagen de archivo insertada en la película. Un tanque del ejército colombiano intenta entrar al Palacio de Justicia durante el combate. *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015)

La película se distancia del montaje clásico hollywoodense y se aproxima a otras prácticas latinoamericanas de memoria como *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), *Nostalgia de la luz* (Nostalgie de la lumière, Patricio Guzmán, 2010) o *Retratos de una búsqueda* (Alicia Calderón, 2014), donde la fragmentación y el distanciamiento dramatúrgico resisten la clausura moralizante. *Antes del fuego* apuesta por la sugerencia antes que por la explicación; su fuerza ética reside en esa economía de sentido.

La película activa lo que Velloso y Berenstain (2023) denominan disenso rítmico: cambios de tempo, silencios, microcortes que no se notan, pero se sienten como incomodidad. El resultado es un pensamiento por intervalos, la pregunta histórica no está en los planos, sino entre ellos, en la tensión que los enlaza. En ese instante, no en una lección verbal, es donde el espectador experimenta la historia y el suceso histórico.

LA ESPACIALIDAD DEL TRAUMA

La geografía emocional de Bogotá funciona como extensión del duelo colectivo, arquitectura gris y calles sórdidas e interiores en penumbra se convierten en cartografía afectiva. La casa y la oficina de Arturo condensan clausura y saturación infor-

mativa; Milena introduce un contrapunto vital que encarna la posibilidad de relevo intergeneracional de la memoria, posibilidad que el desenlace trunca al sugerir su desaparición forzada.

El film explora también la espacialidad del archivo, cada irrupción recuerda al espectador la mediación del relato y señala, mediante el propio dispositivo, el poder que administra la visibilidad. Las imágenes documentales funcionan como signos intermitentes de un pasado que se niega a ser clausurado.

Asimismo, la Plaza de Bolívar actúa como escenario palimpsesto durante la toma y retoma: capa republicana —instituciones—, capa moderna —cubrimiento de medios de comunicación—, capa contemporánea —caos, disparos, fuego, tragedia—. Esta desmitificación del centro político de Colombia enfatiza que la memoria no depende de oficialismos, sino de usos y circulaciones. Así, el espacio de la Plaza de Bolívar deja de ser postal para convertirse en dispositivo que reorganiza prácticas y discursos.

ARCHIVO, CUERPO Y ESPECTADOR

A diferencia del documental que sitúa el archivo como material externo, Mora lo inscribe en la textura física del film. Grano, ruido y variaciones de definición operan como huellas corporales del trauma. En la línea de Steyerl (2009), la imagen pobre obtiene potencia política, su precariedad testimonia la violencia de la desaparición y la circulación desigual de la memoria. El montaje convierte ese contraste de resoluciones en motor de sentido, el espectador salta de una textura a otra y, en ese salto, toma conciencia de su propia labor de intérprete.

Así, la experiencia audiovisual exige participación sensorial activa. Cada inserción de archivo obliga a reajustar la mirada y a decidir una posición ética frente a lo que se ve. El montaje final, en el que se entrelazan archivo y ficción, condensa esta dialéctica y habilita la contemplación de lo insoportable sin convertirlo en espectáculo; es una ética de la mirada para un duelo inconcluso.

Imagen 4. Plaza de Bolívar de Bogotá. Al fondo, el actual Palacio de Justicia.
Fuente: Wikimedia Commons



PREMONICIÓN HISTÓRICA Y JUSTICIA SIMBÓLICA

La premonición histórica condensa la operación estética del film. Ambientada días antes de los hechos, la película está atravesada por su sombra inminente. El bucle de anticipaciones refleja el modo en que la memoria opera en Colombia, no como línea hacia la reconciliación, sino como repetición traumática. Este diseño no solo estructura la trama, actúa como justicia simbólica. Al reconstruir la víspera del ataque, Mora devuelve agencia y rostro a sujetos anónimos que la historia oficial relegó a daños colaterales. La pe-

lícula dialoga con lo afirmado por Jelin (2002) con respecto a la ficción como vehículo de una forma de verdad. *Antes del fuego* interviene la disputa entre recuerdo y silencio mediante la imaginación, trascendiendo la mera representación del trauma y convirtiéndose en ejercicio de pensamiento audiovisual; no ofrece moralejas ni cierre, propone imágenes que persisten y exigen ser revisitadas. El film se inscribe en la tradición testimonial, pero la expande hacia un terreno sensorial donde estética y política de la memoria se fusionan.

La premonición no solo organiza la intriga, sino que define un régimen afectivo donde el presente está habitado por el futuro. En términos de memoria, esto equivale a decir que la historia actúa en el ahora como fuerza anticipatoria, se sabe que habrá *fuego*, pero no cómo impactará a los protagonistas. Esa indeterminación vuelve política la sensibilidad, obliga a estar atentos a lo que usualmente pasa desapercibido. De allí que la justicia simbólica se concrete menos en mensajes que en formas: en la cadencia de un plano sostenido, en una respiración que se quiebra, en una imagen que regresa inconclusa.

CONCLUSIONES

Desde la perspectiva de los estudios de cine y memoria, el caso de *Antes del fuego* ilumina tres implicaciones metodológicas. Primero, invita a leer el archivo no como fuente de consulta sino como agente que actúa sobre la diégesis y sobre la mirada; en consecuencia, el análisis debe prestar atención a su metodología de inserción. Segundo, sugiere evaluar los géneros como marcos heurísticos flexibles que, al implementar la *pseudomorfosis*, revelan condiciones locales de historicidad. Así, la lectura no compara solo similitudes genéricas, sino cambios de función. Tercero, reclama incorporar indicadores sensoriales al análisis crítico, evitando reducir lo estético a decoración de lo político, aquí lo político ocurre precisamente en la modulación perceptiva.

Este artículo examinó *Antes del fuego* desde dimensiones estética, política e histórica, atendiendo dos preguntas: de una parte, las implicaciones del uso de archivo en una ficción y, por otro lado, su potencia como dispositivo de resistencia que activa la percepción histórica del espectador. En el plano estético, la película articula un régimen perceptivo que combina suspenso contenido, realismo afectivo y montaje disensual. La obra desplaza la lógica del thriller político y del drama romántico hacia una experiencia corporal de la memoria; silencios, textura del humo, vibración de cámara y diseño sonoro componen una verdad sensible que antecede a la explicación conceptual.

En el plano político, el archivo se vuelve gesto de resistencia frente a relatos oficiales. Al recontextualizar el registro televisivo de 1985, Mora exhibe su condición de resto inestable y reabre la disputa por la verdad histórica; convoca al espectador a una posición ética activa. En el plano histórico, la película evidencia que la toma y retoma del Palacio de Justicia continúa operando en el presente como trauma irresuelto de temporalidad circular del conflicto colombiano.

De este modo, se verifica que el archivo en *Antes del fuego* supera la ilustración referencial y deviene en operador narrativo que interrumpe la ficción, disloca la percepción del tiempo y demanda lectura crítica de la violencia. La película propone justicia simbólica y pensamiento audiovisual, en sintonía con Longmate (2024), quien destaca en la filmografía de Mora proyectos de imaginación moral que desafían narrativas de reconciliación superficial.

Formalmente, el film construye un lenguaje visual de la ausencia, evita la espectacularización del horror y privilegia consecuencias, no estallidos; desacelera el tiempo en un ecosistema mediático acelerado y enseña que recordar es resistir. En su clímax, archivo y ficción se enlazan en un montaje que no reconstruye, sino que repara simbólicamente la memoria como experiencia política y afectiva en cada mirada. *Antes del fuego* se afirma

así como pensamiento cinematográfico; visibiliza la tensión entre imagen-testimonio e imagen-simulacro, entre necesidad de recordar y riesgo de frivolizar la violencia. En esa ambigüedad radica su potencia crítica. La película dialoga con la tradición latinoamericana de archivo y memoria y aporta una singularidad en el contexto colombiano: integrar el archivo como motor interno del relato de ficción.

En términos de aporte disciplinar, el artículo propone un modelo analítico para abordar ficciones que trabajan traumas históricos mediante materiales de archivo, útil para comprender cómo el cine disputa marcos de inteligibilidad del pasado y habilita contrarrelatos frente a versiones institucionales. En definitiva, ofrece herramientas para pensar el cine como agente de memoria colectiva y justicia simbólica en sociedades atravesadas por la violencia estructural.

En suma, la película de Mora demuestra que la defensa de la memoria no es únicamente un problema de contenidos sino de formas. Al articular archivo, *pseudomorfosis* y realismo sensorial, *Antes del fuego* ofrece un modelo de intervención en la esfera pública que no sustituye el trabajo institucional ni el judicial, pero complementa ambos con una pedagogía de la percepción: mirar desde otros ángulos, asumir la fragilidad de las imágenes y sostener, en esa fragilidad, la posibilidad de una ética de la memoria que no abdique de su complejidad. ■

REFERENCIAS

Abril, N. G. P. (2022). Art and memory: Magdalenas por el Cauca. *Heritage Memory and Conflict*, *2*(1), 39-49. https://doi.org/10.3897/ijhmc.2.70846

Aguilar, G. M. (2006). *Otros mundos: Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Amaral de Aguiar, C. (2017). Los prisioneros y la muerte del poeta: el Chile de la dictadura ante las cámaras extranjeras. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, (73), 17–30.

Angelucci, D. (2019). Real and Immanence in Cinema. Consecutio Rerum. *Rivista critica della Postmodernità, Anno IV*(7), 147-158. Recuperado de https://iris.uniroma3.it/handle/11590/365511

Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Buenos Aires: LOM Ediciones.

Campo, J., Rival, S. (2007). Introducción. En J. Campo, S. Rival (eds.), *Imágenes de lo real: La representación de lo político en el cine documental argentino* (pp. 9–15). Buenos Aires: Libraria.

Carri, A., Salamanca, C. (2021). Cuerpo y archivo: Conversación con Albertina Carri. En M. Luna Rassa, D. Samper (eds.), *Territorio y memorias sin fronteras: Nuevas estrategias para pensar lo real* (pp. 63–72). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Catelli, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Santiago de Chile: Lumen.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)(2018). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH)(2022). *Informe final de la Comisión de la Verdad*. Bogotá: CNMH.

Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós.

De los Ríos E., V., Donoso, C. (2016). Imágenes sondeando ausencias: la mirada documental de Jonathan Perel. *alter/nativas – Latin American Cultural Studies*, *6*. https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/rios-donoso.html

Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Durán Castro, M., Salamanca, C. (2016). Usos del archivo para la memoria y el presente. En M. Durán Castro, C. Salamanca (Eds.), *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano* (1st ed., pp. 11–20). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Elsaesser, T. (2019). Trapped in Amber: The New Materialities of Memory. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, *60*(1), 26-41. https://doi.org/10.13110/framework.60.1.0026

Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

Gil Pulgarín, M. A., López Carmona, A. M. (2018). *Ver el pasado para aprender el camino de la reconciliación*. En *Buen vivir, cuidado de la casa común y reconciliación* (pp. 1–14). Cátedra UNESCO de Comunicación. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Gómez-Barris, M. (2017). *The extractive zone: Social ecologies and decolonial perspectives*. Durham: Duke University Press.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jiménez Pallares, J. J. (2025*). Memorias sueltas de la toma y retoma del palacio de justicia (Bogotá, Colombia) Recuerdos, versiones y percepciones de la tragedia*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad del Rosario.

Kishore, S. (2013). The political in Indian documentary film: Material and aesthetic interventions, post-economic liberalization. *Studies in Documentary Film*, *7*(2), 119-133. https://doi.org/10.1386/sdf.7.2.119_1

Lapera, P. V. A. (2018). Civilização tropical em perigo: cinema, elite e classes médias na Belle Époque carioca. *Mana*, *24*(1), 71-101. https://doi.org/10.1590/1678-49442018v24n1p071

Longmate, P. (2024). *La imaginación moral: el arte y el alma de la construcción de paz en el cine de Laura Mora tras el Acuerdo Final de Paz de 2016 en Colombia*. Tesis de maestría. Bogotá: Universidad de los Andes.

Marsh, L. (2015). Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in Neighbouring Sounds. *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, *12*(2), 139-157. https://doi.org/10.1386/slac.12.2.139_1

Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo: Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Orcasitas Pacheco, L. J., Gómez Salazar, J. O., Bámaca-López, E. (2024). *Cine colombiano: retratos de incertidumbre y esperanza*. São Carlos: Pedro & João Editores. https://pedroejoaoeditores.com.br/produto/cine-colombiano-retratos-de-incertidumbre-y-esperanza/

Orozco, I. (2022). *Verdad y poder: la Comisión de la Verdad en disputa*. Bogotá: Universidad Nacional.

Ortega, M. L. (2007). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (679), 19–27.

Panofsky, E. (1982). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Steyerl, H. (2009). In defense of the poor image. *e-flux journal*, *10*(11), 1-9.

Suárez, J. (2010). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle / Ministerio de Cultura.

Uribe de Hincapié, M. T. (2020). Los duelos colectivos: entre la memoria y la reparación. *Debates*, 81, 68–85.

Vásquez, M. O. Á. (2015). Dolor y memoria. Una mirada filosófica a partir de Shibboleth de Doris Salcedo. *Universitas Philosophica*, *32*(64), 153-178. https://doi.org/10.11144/javeriana.uph32-64.dmds

Veiga, A. M. (2010). Gênero e cinema: uma abordagem sobre a obra de duas diretoras sul-americanas. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar Em Ciências Humanas*, *11*(98), 111-128. https://doi.org/10.5007/1984-8951.2010v11n98p111

Velloso, R., & Berenstein, P. (2023). *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Bello Horizonte; Salvador: Cosmópolis; Edufba.

Venkatesh, V., Jiménez, M. del C. C. (2016). Affect, Bodies, and Circulations in Contemporary Latin American Film. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *20*(1),175-181. https://doi.org/10.1353/hcs.2016.0045

HISTORIA, VIOLENCIA Y ACTIVACIÓN POLÍTICA: *ANTES DEL FUEGO* COMO LUGAR CINEMATOGRÁFICO DE RECONFIGURACIÓN DE LA ESFERA PÚBLICA Y LA MEMORIA COLECTIVA EN COLOMBIA

Resumen

El artículo analiza *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015) como una obra que problematiza la memoria colectiva del conflicto colombiano mediante la articulación entre archivo audiovisual y ficción. La película reactiva la toma y retoma del Palacio de Justicia de 1985, no para reconstruir los hechos, sino para interrogar su sentido político, estético e histórico. Su narrativa funciona como premonición: situada días antes del ataque, enfatiza la inminencia del trauma y evidencia cómo la violencia se infiltra en la vida cotidiana. El texto desarrolla tres núcleos teóricos. Primero, el archivo es entendido como un campo de disputa simbólica, capaz de resistir versiones oficiales y activar una memoria crítica. Segundo, la *pseudomorfosis* explica la reconfiguración de géneros, particularmente del thriller político y el drama romántico, que, en lugar de ofrecer cierre narrativo, producen inestabilidad hermenéutica acorde al duelo inconcluso. Tercero, el realismo sensorial articula sonido, cámara y temporalidad para generar una experiencia perceptiva donde el cuerpo deviene operador de conocimiento histórico. Mora propone una ética de la mirada que evita la espectacularización del horror y privilegia huellas, silencios e indicios. Así, el film se afirma como dispositivo de resistencia estética, capaz de disputar los regímenes de visibilidad del pasado y aportar a procesos de justicia simbólica y memoria colectiva.

Palabras clave

Memoria histórica; Esfera pública; Archivo audiovisual; Toma y retoma del Palacio de Justicia; Cine y conflicto armado colombiano; *Pseudomorfosis*; *Antes del fuego*; Laura Mora.

Autores

Juan-Pablo Osman (Bogotá, Colombia, 1979) es doctor en Comunicación por la Universidad del Norte de Barranquilla, Colombia. Es profesor asistente en el departamento de Comunicación Social de la Universidad del Norte y miembro del grupo de investigación PBX. Sus líneas de investigación se centran en ficción audiovisual, cine e historia y medios, cultura y sociedad. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *L'Atalante*, *Historical Journal of Film, Radio and Television* y *Northern Lights*. Ha publicado capítulos en los libros *Gender and Action Films 2000 and Beyond* (Emerald, 2022) y *TV Drama in the Multiplatform Era* (Springer, 2023).
Contacto: osmanj@uninorte.edu.co

HISTORY, VIOLENCE AND POLITICAL ACTIVATION: *ANTES DEL FUEGO* AS A CINEMATOGRAPHIC SITE OF RECONFIGURATION OF THE PUBLIC SPHERE AND COLLECTIVE MEMORY IN COLOMBIA

Abstract

This article analyses *Antes del fuego* (Laura Mora, 2015) as a film that problematises the collective memory of conflict in Colombia through an articulation of film archive and fiction. The film revisits the siege and retaking of the Palace of Justice in Colombia in 1985, not to reconstruct the events, but to interrogate their political, aesthetic and historical meaning. The film's narrative functions as a foreshadowing: set just days before the attack, it emphasises the imminence of the tragedy and exposes how violence seeps into everyday life. This analysis develops three theoretical concepts: the archive, understood as a site of symbolic dispute capable of resisting official versions of the past and activating a critical memory; pseudomorphosis, which explains the reconfiguration of genres, particularly the political thriller and the romantic drama—which, instead of offering narrative closure, produce a hermeneutic instability in keeping with the unresolved grief surrounding the event; and sensory realism, which articulates sound, camera and temporality to offer a perceptual experience where the body becomes an operator of historical knowledge. Mora proposes an ethics of the gaze that eschews the spectacularisation of the horror and prioritises traces, silences and signs. In this way, the film stands as a *dispositif* of aesthetic resistance, capable of challenging regimes of visibility of the past and contributing to processes of symbolic justice and collective memory.

Key words

Historical memory; Public sphere; Audiovisual archive; Siege and retaking of the Palace of Justice; Cinema and Colombian armed conflict; Pseudomorphosis; *Antes del fuego*; Laura Mora.

Authors

Juan-Pablo Osman holds a PhD in Communication from Universidad del Norte de Barranquilla, Colombia. He is an assistant lecturer in the Department of Social Communication at Universidad del Norte and a member of the PBX research group. His lines of research focus on audiovisual fiction, film and history and media, culture and society. He is the author of several articles published in scholarly journals, such as *L'Atalante*, *Historical Journal of Film, Radio and Television* and *Northern Lights*. He has also published chapters in the books *Gender and Action Films 2000 and Beyond* (Emerald, 2022) and *TV Drama in the Multiplatform Era* (Springer, 2023). Contact: osmanj@uninorte.edu.co

Delfina M. Chacón Corena (Barranquilla, Colombia, 1997) es magíster en Producción de Cine y Televisión por la Universidad Carlos III de Madrid, España. Es investigadora independiente junto a Encuadradas (plataforma de investigación y divulgación de cine hecho por mujeres del Caribe). Sus líneas de investigación se centran en estudios de género en los medios audiovisuales, feminismos, pioneras del cine e identidades caribeñas. Es coautora de artículos publicados en revistas científicas como *Herejía y belleza, revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* (2022), *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2024), y *Northern Lights* (2025). Contacto: delfinachacon93@gmail.com

Referencia de este artículo

Osman, J. P.; Chacón Corena, D. M. (2025). Historia, violencia y activación política: *Antes del fuego* como lugar cinematográfico de reconfiguración de la esfera pública y la memoria colectiva en Colombia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 93-106. https://doi.org/10.63700/1247

Delfina M. Chacón Corena holds a Master's in Film and Television Production from Universidad Carlos III de Madrid, Spain. She is an independent researcher with Encuadradas (a platform for research on and dissemination of films made by Caribbean women). Her lines of research focus on gender studies in audiovisual media, feminisms, pioneering women filmmakers and Caribbean identities. She has co-authored articles published in scholarly journals, such as *Heresy and Beauty, Journal of Cultural Studies on the Gothic Movement* (2022), *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2024), and *Northern Lights* (2025). Contact: delfinachacon93@gmail.com.

Article reference

Osman, J. P.; Chacón Corena, D. M. (2025). History, Violence and Political Activation: *Antes del fuego* as a Cinematic Site for Reconfiguring the Public Sphere and Collective Memory in Colombia. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 93-106. https://doi.org/10.63700/1247

recibido/received: 30.04.2025 | *aceptado/accepted:* 15.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

COLONIALISMO, EXTRACTIVISMO Y VIOLENCIA EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO. EL GENOCIDIO SELKNAM EN *BLANCO EN BLANCO* Y *LOS COLONOS**

ANTONIO LUCO BUSTO
CAROLINA URRUTIA NENO

INTRODUCCIÓN

La colonización de la Patagonia austral y su integración a los sistemas productivos globales, a fines del siglo XIX, fue enmarcada hasta las últimas décadas en un relato desarrollista y heroico del colono europeo en la región. Este enfoque, que puede encontrarse en el trabajo del historiador chileno y Premio Nacional, Mateo Martinic, ha promovido una narrativa donde la expansión de la *civilización* se presenta como un logro humano y productivo, en sintonía con el espíritu de progreso de la época. Sin embargo, en años recientes, estudios como los del español José Luis Marchante han cuestionado esta versión, proponiendo una revisión crítica que enfatiza la violencia, el despojo y el genocidio de los pueblos indígenas. Las visiones de ambos historiadores difieren no solo por la inclusión u omisión de ciertos hechos, sino sobre todo por el relato, la interpretación que cada uno hace de esos hechos.

En este artículo estudiaremos dos películas chilenas recientes: *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019) y *Los colonos* (Felipe Gálvez, 2023). Ellas asumen la labor de contar —casi por vez primera— la historia del exterminio del pueblo selknam desde una perspectiva tanto estética como política, con hipótesis claras en torno al periodo de la colonización y la perpetuación de sus prácticas hasta la actualidad.

Hayden White piensa sobre la narrativización como una forma de dar sentido a los hechos históricos del pasado; comprende la crónica como una serie de acontecimientos organizados en orden cronológico, que pueden ser verificados enunciado por enunciado de forma independiente. Esto difiere del esfuerzo de representación y significación que ocurre a la hora de proponer una *flexión* de estos hechos hacia una trama narrativa. En este ejercicio siempre hay un grado de contorsión, pero implica el acceso a una segunda verdad, no solo la de cada enunciado de forma independiente, sino una en la que las conexiones e interrelacio-

nes construyen una interpretación, dan sentido a lo ocurrido. En sus palabras, la historia tiene «el objetivo de representar no sólo la verdad acerca del pasado sino también los posibles significados de esta verdad» (White, 2010: 164).

¿Qué determina la construcción de esos significados en una historia narrativizada? Robert Rosenstone sugiere una respuesta: «todas nuestras obras históricas miran simultáneamente hacia el pasado y hacia el presente» (Rosenstone, 2013: 26). La documentación veraz de los acontecimientos abordados son solo un componente de esa verdad histórica que articulan los relatos. El presente que observa e interroga ese pasado, a la luz del devenir histórico, modelará la historia en términos éticos y estéticos. Esta reflexión ya está en Walter Benjamin cuando describe la figura del historiador como el Angelus Novus quién «da la espalda a su propia época; su mirada de vidente se enciende ante las cumbres de los acontecimientos de antes, que se acumulan en el pasado» (Benjamin, 2008: 78). La investigación histórica, entonces, opera bajo la tensión entre el pasado y las posibilidades de futuro.

BLANCO EN BLANCO Y *LOS COLONOS* CIRCUNSCRIBEN A ESTE DEBATE SOBRE LA MODERNIDAD/COLONIALIDAD DESDE UN PENSAMIENTO FRONTERIZO (MIGNOLO, 2007), E INTENTAN FIGURAR AQUELLA VIOLENCIA ABRUMADORA QUE ARRIESGA DE SER CONSIDERADA COMO INFIGURABLE, EN UN EJERCICIO QUE LE OTORGA VOZ AL SILENCIO REPRIMIDO DE LA HISTORIA

Blanco en blanco ocurre en el preludio del siglo XX, mientras que *Los colonos* en 1901. Ambos filmes se sitúan en un mismo territorio: la isla grande de Tierra del Fuego. En esos años se produce en la zona un momento de enorme crecimiento de la producción lanar, lo que el historiador Alberto Harambour ha llamado la «soberanía ovina» (Harambour, 2018: 59) en la región. Desde finales de 1800, esta se instala como un proyecto extractivista de colonización de la Patagonia austral. Luego de su fundación en 1848, el puerto de Punta

Imagen 1. *Blanco en blanco* (2019), cortesía de Théo Court



Arenas se expandía sobre todo en base a población militar y penal. El escaso éxito de este modelo de colonización insta a los sucesivos gobiernos a crear incentivos para la colonización, principalmente en base a concesiones de tierras a colonos europeos que llegaron desde regiones empobrecidas de España, Inglaterra, Portugal, a hacer fortuna. Como resultado, las ovejas se multiplican. Desde un comienzo se produce una alta concentración de propiedad territorial: el portugués José Nogueira recibe en concesión más de un millón de hectáreas en Tierra del Fuego. El comerciante asturiano José Menéndez se adjudica primero 90.000, «valiéndose para ello de una figura común en las subastas, los conocidos en Chile como "palos blancos"» (Marchante, 2014: 100), maniobras que explica detalladamente el historiador José Luis Marchante. La Sociedad Explotadora de Tierra del Fuego, de la que Menéndez y Mauricio Braun, heredero de Nogueira, son socios, llegará a controlar tres millones de hectáreas.

Ese es el contexto histórico que analizarán las películas *Blanco en blanco* y *Los colonos* circunscribiendo en ambos casos al debate sobre la modernidad/colonialidad desde un pensamiento fronterizo (Mignolo, 2007), al tiempo que ponen en escena la violencia abrumadora que arriesga de ser considerada como infigurable, en un ejercicio que le otorga voz al silencio reprimido de la historia. Son obras que se integran a las lógicas de un cine poscolonial que, para Juan Guardiola, «investiga el pasado colonial, denuncia su injusticia», y también «aporta una reflexión sobre el propio aparato cinematográfico, como "máquina fílmica" y como "instrumento cognitivo"» (Guardiola, 2016: 157), vinculado a la modernidad y la misma colonización.

LA MIRADA POSCOLONIAL. EL CINE ENTRE LA HISTORIA, LA ESTÉTICA Y LA ÉTICA

En *Lo inolvidable*, Jacques Rancière se pregunta: «¿Qué puede hacer la historia, qué puede hacer la imagen cinematográfica, qué pueden hacer ambas reunidas frente a la voluntad de lo que fue no haya sido?» (Rancière, 2013: 44). Esa voluntad de olvidar es compañera de la historia, su contraparte que silencia a quienes no son los hacedores de esta y, como veremos, la voluntad de olvidar puede ser considerada integral de los procesos de colonización. Por lo mismo, la reflexión de Rancière es particularmente pertinente a la hora de pensar, por ejemplo, en el genocidio de los pueblos australes, o, si se quiere, en el proceso colonial y su relación con la modernidad. Este proceso de olvido selectivo opera de forma insidiosa y por momentos sutil, pues, como Rancière señala, para negar lo que ha sido «ni siquiera hace falta suprimir demasiados hechos. Basta con retirar el lazo que los vincula y los transforma en una historia» (Rancière, 2013: 16).

En esa línea se instalan los escritos de Mateo Martinic, que apuntan al relato de un grupo de hombres europeos de origen humilde, que llegan a una tierra de nadie, y traen desarrollo, empleo y tecnología. Desde la perspectiva de Rancière, sería aquella historia de «los hacedores de historia» (Rancière, 2013: 20). En la obra de Martinic poco se dice respecto de la «extinción» selknam (2001: 135) más allá de un reconocimiento lateral de esta, dedicándole unas pocas páginas de su larguísima bibliografía.

Walter Mignolo se refiere al dualismo complementario de modernidad y colonialidad y, a partir de ello, podemos traducir el trabajo de los historiadores Martinic y Marchante. De una parte, el paradigma imperial o hegemónico que «sostiene e impone la visión dominante (impartida por la enseñanza primaria y secundaria y divulgada en la cultura popular y los medios de comunicación)» (Mignolo, 2007: 57). De otra, el paradigma decolonial, que Mignolo define en tanto «pone sobre el tapete una visión silenciada de los acontecimientos y también muestra los límites de una ideología imperial que se presenta como la verdadera (y única) interpretación de esos mismos hechos» (2007: 57).

La modernidad —con su arraigo teológico, su humanismo particularmente masculino, su prosperidad económica, racionalismo intelectual y despliegue tecnológico—, es inseparable de la colonialidad —y su lógica de control, dominación y explotación— (Grosfoguel, 2006). La colonialidad constituye un «lado oscuro» del discurso de salvación y progreso de la modernidad (Mignolo, 2007: 18). La dimensión de supresión histórica se vuelve de nuevo relevante. La modernidad como paradigma hegemónico implica la supresión de la colonialidad como lado oscuro. Para sanar la herida colonial es necesario superar la idea extendida y falsa de que la modernidad es un estado alcanzable para América Latina o cualquier territorio colonial. La modernidad, dominada primero por imperios europeos y luego por los Estados Unidos a partir de la Segunda Guerra Mundial, requiere de la relación colonial con estados subalternos, y de la ilusión de que estos pueden alcanzar el estado de desarrollo, que siempre está próximo, pero es de hecho inalcanzable. El avance de estas ideas por distintos autores que trabajan teorías poscoloniales y decoloniales, apuntando estas problemáticas desde diversos puntos del *sur global*, existe justamente porque las consecuencias de los diferentes procesos de colonización no hacen más que acrecentarse en la actualidad.

Como alternativa a la modernidad se puede tomar el concepto de transmodernidad acuñado por Dussel, que «aboga por una multiplicidad de respuestas críticas descoloniales a la modernidad eurocentrada desde las culturas subalternas y el lugar epistémico de los pueblos colonizados en todo el mundo» (en Grosfoguel, 2006: 40). En este sentido, nuevas formas de creación de conocimiento deben situarse fuera de la colonialidad; aproximaciones que hagan más difusa las líneas disciplinares entre, por ejemplo, historia, estética y ética.

Stuart Hall, refiriéndose al caso de la Inglaterra post colonial, define un proceso de amnesia sobre el pasado imperial de la nación (Hall, 2017: 17) Leela Gandhi, en la misma línea, referirá a una resistencia teórica a la amnesia mistificadora de las secuelas coloniales. La teoría poscolonial se trata para ella de un proyecto disciplinario dedicado a la tarea académica de revisar, recordar y, sobre todo, cuestionar el pasado colonial (Gandhi, 2019: 4). Esta amnesia, que la autora considera propia de un sentir de renacimiento ante la emancipación formal de los estados coloniales como naciones independientes, es parte y efecto de una continuidad entre un período colonial y post-colonial, donde el guion distingue una separación cronológica determinada por eventos geopolíticos —por ejemplo, la independencia de Chile de España, o de los estados africanos de las potencias europeas—, pero que esconde la continuidad de dicho proceso. Al preguntarse por este fenómeno de amnesia u omisión selectiva, Gandhi traza conexiones con la teoría psicoanalítica, que nos permiten pensar en la obra de Martinic como un ejercicio de represión de un pasado difícil de enfrentar, para privilegiar los beneficios percibidos por la integración del proceso colonial. A este fenómeno se refiere el historiador chileno Alberto Harambour justamente como una «historiografía de la omisión» (Harambour, 2018: 61).

Rondando aquello, Rancière sostiene la importancia de involucrar la representación de esta violencia abrumadora, cuando señala que:

> se concluye, a veces con demasiada facilidad, que el exterminio es "irrepresentable" o "infigurable", dos nociones en las que se mezclan cómodamente razones heteróclitas: la incapacidad conjunta de los documentos verdaderos y de las imitaciones de la ficción de dar cuenta del horror vivido, la indecencia ética de la representación del horror (2013: 44).

El filósofo francés volverá en sus diversos ensayos sobre el problema de la representación —la justicia en la representación: quién es el que representa y quien el representado—. Figurar el pasado, y este particular pasado «infigurable» del exterminio del pueblo selknam, con los recursos propios de la ficción audiovisual, admite otorgarle cierta

«pensatividad» (2013: 105) a la imagen, parafraseando otro texto de Rancière—, que permite mirar de nuevo ahí donde no habíamos mirado antes.

Rosenstone defiende cierto cine histórico como una fuente importante para la comprensión de la historia, entendida como una relación entre el presente y el pasado (Rosenstone, 2013: 37). La distinción radical que hacen los historiadores entre la historiografía escrita o académica, y el cine, no es tal. La historia escrita también narrativiza, condensa, selecciona, y da cuenta de una visión sobre los hechos influenciada por el contexto presente; es así como el historiador está pensando también en la disponibilidad de estos hechos pretéritos para las masas, que requieren de una conexión con su pasado. Por lo mismo, el cine está llamado a ser «una nueva especie de historia para una época en que las imágenes se volverían más importantes para la sociedad que las palabras» (Rosenstone, 2013: 32). White va más allá y acuña el concepto de Historiofotía, defendiendo el cine como herramienta de investigación histórica, e incluso alabando las cualidades estéticas propias del cine —como el montaje, la música y la visualidad— por su posibilidad de evocación más profunda que la palabra escrita (White, 1988). Esta visión del cine histórico va en concordancia con propuestas cómo las de Carthy Caruth que, analizando aquellos hechos traumáticos que acarrean dificultades en su representación o comprensión, propone la expansión de lo que se considera la historia, desbordando la idea de una disciplina directamente referencial (Caruth, 1996: 11).

Lo fundamental de este cine histórico es su relación con un cuerpo de debate, con los datos y argumentos. Al analizar las películas *Blanco en blanco* y *Los colonos* a la luz del trabajo historiográfico de Marchante y Martinic, podemos afirmar que las películas dan cuenta de un conocimiento detallado de la economía política y características específicas de la colonización de Tierra del Fuego, suscribiendo una visión alineada con las consideraciones éticas de la historiografía contemporánea. Las películas que abordamos revisan, desafían, e interrogan el pasado, dando cuenta de los vacíos y desajustes de la historia tal y como ha sido contada. Los filmes abordan esos desajustes y se abren, por otra parte, a la subjetividad que admite en la ficción la narración sobre tiempos pretéritos.

IRRUPCIONES ESPACIALES: TERRITORIO Y OCUPACIÓN

El protagonista de *Blanco en blanco* es Pedro —Alfredo Castro—, un fotógrafo que viaja hasta la remota Tierra del Fuego con el fin de fotografiar a la futura esposa de Mr. Porter, un rico hacendado inglés. La esposa resulta ser una niña, púber, con la cual Pedro se obsesiona. El hacendado nunca aparece, la boda que ha venido a registrar no llega, y Pedro queda atrapado en un ambiente hostil, inhóspito y extremadamente violento.

Los colonos, estrenada pocos años después, tendrá en el centro a dos sujetos inspirados en figuras reales: «el Chancho colorado», el apodo para Alexander MacLennan —Mark Stanley— y José Menéndez —Alfredo Castro—. El primero es un soldado escocés que trabaja para el segundo, el terrateniente, en ambos casos se trata de nombres conocidos por contribuir con el exterminio selknam. MacLennan lidera una expedición de caza a la que se suma Bill —Benjamín Westfall—, un americano cazador de indios, y también Segundo —Camilo Arancibia—, quien será el protagonista de *Los colonos*, un pescador proveniente de Chiloé que se convierte en un cómplice pasivo, que observa la abyección a su alrededor sin atreverse a oponerse a ella.

Nos parece relevante detenernos en las zonas comunes de ambos filmes, que comparten una temporalidad y un acontecimiento, y a la vez en las distancias evidentes relacionadas con el punto de vista, con el *desde dónde* se observa la matanza, la cercanía entre el protagonista y quiénes la ejecutan. En *Blanco en blanco* el oficio de fotógrafo del protagonista parece marcar el estilo: la com-

posición, la luz y la sombra, los colores invadidos por el blanco de la nieve de la época invernal, todo pareciese ajustarse a la fotografía. *Los colonos*, en cambio, posee —al menos en sus dos tercios iniciales—, una cualidad que remite al cine posmoderno de Tarantino, al ritmo de un *western* crepuscular, donde lo que prima es una violencia sin sentido en el permanente desplazamiento por la Tierra del Fuego de los tres protagonistas.

Si en *Blanco en blanco* abundan minimalistas interiores en donde los personajes se refugian en su decadencia, *Los colonos* ocurre prácticamente en su totalidad en la tierra abierta. Mientras que en *Blanco en blanco* nunca vemos al dueño de las tierras, en *Los colonos* marca su presencia tanto al comienzo como al final de la película. Más allá de estas diferencias, y para efectos de este artículo, nos concentraremos en los abundantes elementos comunes en ambas películas, que apuntan a repensar el pasado proponiendo modos más justos —documentados, afectivos, responsables— de mirarlo y figurarlo.

La ocupación territorial de los colonizadores no implica solo una irrupción espacial, sino también cultural, religiosa, lingüística. Estos filmes articulan una coexistencia de lenguas: al español lo acompaña el inglés de los colonos, y el lenguaje misterioso de los selknam. Esta pluralidad de lenguajes enfatiza la condición fronteriza del archipiélago de Tierra del Fuego en ese momento. En ese panorama, las unidades político-territoriales no son evidentes. El inglés de MacLennan en *Los colonos* corresponde a los capataces anglosajones traídos por latifundistas para hacerse cargo de las ovejas. Los capitales británicos se mitifican en Mr. Porter, cuyo nombre se repite de forma obsesiva en *Blanco en blanco*, aunque nunca aparezca en el plano. Tanto MacLennan, en la película de Gálvez, como el personaje de Lars Rudolph, en la película de Court, tienen acentos pertenecientes a los márgenes del imperio, que los distingue de la pompa del Coronel Martin. Los capataces ovejeros traídos hasta este fin de mundo son hombres duros, marginales, que huyen de su pasado y quieren reinventarse: persiguen el dinero y el lucro personal. Las fronteras entre culturas, estados y estancias están en abierta disputa.

AL LEVANTAR LA ALAMBRADA, POR PEQUEÑA Y FRÁGIL QUE PAREZCA EN ESA INMENSIDAD, ESA TIERRA YA NO ES LA MISMA, NI ES SALVAJE, SE HA CONVERTIDO EN OTRA COSA. EN EL GIRO DEL SIGLO XX, SE INSTALA EL EXTRACTIVISMO EN LA REGIÓN

Es justamente la figura de la alambrada la que viene a transmutar ese territorio en propiedad inmobiliaria, en las estancias ovejeras que pueden ser de provecho para el capitalismo global. La imagen de la construcción de las cercas aparece de forma ominosa y sensorialmente potente. En *Los colonos*, es parte de la apertura del film, la escena en donde encontramos a los dos protagonistas de la película es justamente la construcción de un cerco. El plano que lo introduce es elocuente: un lento paneo que comienza en un paisaje vacío, expansivo, para descubrir el cercado que se interna hasta el horizonte, finalmente instalándonos en el grupo de hombres que hace avanzar la alambrada. Los sonidos rítmicos y mecánicos de la pala, el chuzo, el martillo, la polea que tensa el metal, son una premonición perturbadora de la violencia que se avecina, pero también remiten a la línea de montaje, a la repetición de los gestos de la mano y la herramienta. En ese lugar tan vasto y salvaje, la línea divisoria que se va construyendo carga con la modernidad.

Similares sonidos de golpes, producidos por los hombres que trabajan rítmicamente para hacer avanzar las alambradas, aparecen en *Blanco en blanco*. Aquí la hostilidad climática del momento es aún mayor. Los hombres trabajan bajo la nieve y el viento, la visibilidad es baja, el frío se percibe en los abrigos, en el vapor que rodea el habla, en

el vacío sonido de la nieve. En otro largo paneo, la cámara deja atrás un primer grupo de trabajadores, para mostrarnos el alambre de púas enrollado en el suelo, listo para ser usado, y luego descubrir a otro grupo que alza una cerca adyacente, enfatizando la importancia del proceso, su ubicuidad en ese momento y lugar.

Estas divisiones se extienden por toda la región. Son, desde la perspectiva de los encuadres de las películas, absurdas, pues ocupan un territorio enorme y vacío, dividen un espacio indivisible, aparecen como una línea que interrumpe un paisaje habitado hasta entonces por guanacos y por los nómades selknam, seres que a ojos de los hacendados son parte de esa nada. Al levantar la alambrada, por pequeña y frágil que parezca en esa inmensidad, esa tierra ya no es la misma, ni es salvaje, se ha convertido en otra cosa. En el giro del siglo XX, se instala el extractivismo en la región.

Llamamos la producción lanar en Tierra del Fuego extractivismo siguiendo la definición de Gudynas (2015: 13): la extracción de un recurso natural que ocurre a un alto volumen e intensidad de producción, y una dedicación masiva a la exportación. Maristella Svampa construye sobre esta definición para agregar que se trata de «un modelo tendencialmente monoproductor, que destruye la biodiversidad, conlleva el acaparamiento de tierras y la destrucción de los territorios» (Svampa, 2019: 17), todas características que coinciden con el desarrollo ovejero en la región. Este modelo tiene sus orígenes en el nacimiento mismo de la modernidad/colonialidad, a comienzos del siglo XVI, como bien se han encargado de remarcar pensadores y activistas indígenas en toda Latinoamérica. El extractivismo es parte consustancial de la transformación del capital en capitalismo, y de la línea histórica que se puede trazar desde el cristianismo que *descubre* América hasta el neoliberalismo capitalista de nuestros días. Mignolo argumenta que esa transformación, del capital al capitalismo, ocurre gracias a «la apropiación de la tierra, la explotación de la mano de obra y la producción de materias primas a gran escala» permitida por la disponibilidad de un «nuevo mundo» al que el conquistador europeo estaba autorizado a «tomar posesión» (Mignolo, 2007: 54). Esta idea de la legítima toma de posesión, propia del locus de enunciación civilizatorio, primero cristiano y luego liberal, aparece explícitamente, por ejemplo, en los mensajes papales al rey Alonso V de Portugal, y declara América una tierra de nadie pronta a ser apropiada, a pesar de los cuasi-humanos, a ojos europeos, que habitaban ahí (Mignolo, 2007: 55).

De forma muy concreta en *Los colonos*, y de seguro más mítica, en *Blanco en blanco*, podemos ver la riqueza material que producen las ovejas. Está por supuesto en las construcciones de los dueños de las tierras. El palacio que vemos al final de *Los colonos*, por ejemplo, en la ciudad de Punta Arenas, destaca en ese sentido: el mobiliario europeo, el piano al centro de la enorme sala, las cortinas que caen pesadas para combatir el frío del exterior. En *Blanco en blanco*, de forma similar, se instala la casa patronal de Mr. Porter, mayormente en desuso pues el estanciero tiene muchos hogares. El costoso capricho de llevar hasta ese lugar a un fotógrafo que registre a su futura esposa es en sí un lujo que marca su elevado estatus.

LA BARBARIE DEL HOMBRE CIVILIZADO

La violencia genocida se justifica con los intereses económicos del modelo extractivista. Los selknam pondrán en riesgo la riqueza que persiguen los colonizadores y por eso deben ser eliminados. Esto se enuncia de forma explícita en ambas películas. Menéndez en *Los colonos* señala: «El problema son los indios. En Porvenir abrieron los cercos y se comieron todos mis animales, mis ovejas, como unas bestias. Las bestias que son. Quiero que abra una ruta hacia el Atlántico para mis ovejas, una ruta segura y rápida, mi teniente. Para eso, va a tener que limpiar esta isla». Esta conexión entre la violencia genocida y la irrupción del capitalismo extractivista es uno de los elementos más relevan-

tes de la revisión histórica que hace Marchante, en diferencia de anteriores versiones de la colonización patagónica, como la de Martinic. Es para la instalación del modelo un monoproductor y masivo, en gran medida dependiente de capitales extranjeros y para la exportación sin mayor elaboración, que se debe eliminar a los indígenas. El racismo, la deshumanización, la vocación civilizadora, son todos factores importantes, pero secundarios, ante la instalación de un sistema que enriquecerá a esas familias por generaciones.

Aunque Pedro no es un colono, pareciese empaparse rápidamente de la toma de posesión de la que habla Mignolo. Su obsesión por la joven esposa de Mr. Porter se desarrolla progresivamente durante la primera mitad de la película. Vania Barraza vincula la puesta en escena de los momentos de fotografía a la escopofilia y al trabajo de Laura Mulvey, y nos sitúa en una dimensión psicoanalítica que es central a *Blanco en blanco*. La muerte y la obsesión sexual de Pedro se conectan tanto por la cámara como por la masculinidad con la que se abordan estas pulsiones.

Mientras que en *Blanco en blanco* el momento de la matanza cierra la película, en *Los colonos* a la matanza se le sucede la violación de una mujer selknam. En la escena, Bill vuelve de entre los arbustos, declarándose insatisfecho, y MacLennan señala a Segundo que es su turno. Cuando este se resiste, MacLennan pierde el control, amenazándolo, exigiendo obediencia y ordenando la violación de la mujer casi inconsciente. La virilidad misma parece estar en sus límites más absurdos, pues MacLennan, en un primer plano que lo desfigura, que salpica su saliva mientras escupe de rabia, se siente juzgado por Segundo, desea imponerse ante él. Llega incluso a tocarle los genitales y besarlo mientras lo amenaza de muerte, de «apagarle su llama». En una de sus acciones más desconcertantes a lo largo de la película, Segundo va hasta la mujer malherida, y la mata asfixiándola con sus manos. Es un momento íntimo, en planos cerrados de sus rostros y manos. En los gestos de Segundo parece haber cierta piedad, pero también una simetría con los violadores: es un hombre que dispone del cuerpo de una mujer, decide por ella.

El cuerpo femenino es parte de lo que se puede disponer en el proceso de conquista, sobre todo el de la mujer indígena. La violencia del genocidio y la violencia sexual están conectadas de forma material y directa. Los hombres civilizados que proyectan establecerse en estas tierras de nadie son poseedores de una masculinidad salvaje. Iván Pinto en su crítica de *Los colonos*, y refiriéndose al uso del lenguaje del *western*, apunta que la película «aborda la relación civilización/barbarie, pero realiza una suerte de lectura "inversa"». Mignolo elabora la misma idea a la hora de deconstruir esa relación desde la mirada decolonial: «la civilización de los criollos y los europeos fue genocida y, por ende, bárbara» (Mignolo, 2007: 23).

En ambos casos, los protagonistas se sitúan en una posición que no es estrictamente de perpetradores ni de víctimas, pero en la que sí acarrean responsabilidad por los hechos desencadenados. En este sentido es significativa la conceptualización de Rothberg sobre la categoría de sujetos implicados: los sujetos implicados ocupan posiciones alineadas con el poder y los privilegios sin ser ellos mismos agentes directos del daño; contribuyen a los regímenes de dominación, los habitan, los heredan o se benefician de ellos, pero no los originan ni controlan (Rothberg, 2019).

VISIONES FANTASMALES

Un enorme peso dramático está dado por las matanzas de grupos selknam por parte de cuadrillas organizadas. Lo que figuran ambas películas es indudablemente una cacería: grupos de hombres con los rifles en alto que persiguen seres humanos que escapan hacia el fondo del encuadre. El tiempo se detiene alrededor de quienes apuntan los rifles, a partir de planos complejos que incorporan la espacialidad inconmensurable del paisaje, la vulnerabilidad de los indígenas, la determinación cruel

SERÁ EL OJO DE LA CÁMARA DE PEDRO LA QUE OBSERVA EL MODO EN QUE EL FOTÓGRAFO MANIPULA LA HISTORIA: MUEVE CUERPOS, HACE POSAR A LOS ASESINOS, Y LE OTORGA LA GRANDIOSIDAD DE UNA BATALLA A UN ACTO COBARDE, MEZQUINO, ABYECTO

de los colonos. Es un momento de violencia unilateral y sin remordimientos. Solo Pedro y Segundo, los protagonistas de cada película, muestran una relativa contención y no participan directamente de la matanza, lo que nos permite distinguirlos de los otros. En parte, la visualidad de estos momentos recuerda a las legendarias fotografías del explorador Julius Popper, un ingeniero rumano que en 1886 realiza «una de las más famosas expediciones a Tierra del Fuego» (Marchante, 2009: 99), que tomó varias fotografías luego de una escaramuza con los selknam, imágenes que tienen ya en su época una amplia difusión. De las fotografías de Popper, en el momento de la matanza, se puede percibir en *Blanco en blanco* la posición específica en que se sostienen los rifles, cierta frialdad estática, y las poses triunfantes de los cazadores. Esa imagen constituye el final del filme. La pantalla del cine sintetiza aquello que observa el ojo de la cámara de Pedro, una imagen maquínica y sin juicio que encuadra al fotógrafo mientras manipula la historia: mueve cuerpos, hace posar a los asesinos, y le otorga la grandiosidad de una batalla a un acto cobarde, mezquino, abyecto.

Los hombres no solo se apropiarán del territorio sino también del cuerpo selknam: será el corte de las orejas el que acredita el pago por la tarea de *cazar indios*, sistema que aparece retratado de modo explícito. En *Los colonos*, vemos a Bill encargado de la mutilación de una hilera de cuerpos ensangrentados. Lo hace con calma ceremoniosa, mientras MacLennan obliga a Segundo a mover los últimos cadáveres. Un plano cerrado de la oreja que Bill corta nos permite ver fugazmente el cuchillo que separa la carne, y luego la sangre oscura que brota del cuerpo fresco, recalcando la crudeza material de lo que ocurre. El corte de las orejas es parte del trabajo, y ellas constituyen un bien de intercambio, una forma de dinero que subraya lo antes señalado: son los hacendados y sus capataces quienes implementan de forma organizada un sistema de limpieza étnica en la isla. Este sistema, del que hay testimonios de viajeros, sacerdotes, y de los mismos trabajadores de las estancias en diversos archivos de la época, es un hecho profusamente documentado en la obra de Marchante.

En estas películas, los selknam como cultura son abordados de modo místico, bajo un velo de misterio que los hace inasibles, incluso para la imagen fílmica, una humanidad y cosmovisión inaccesible al dispositivo cinematográfico. Solo en algunos indicios se esbozan dimensiones que van más allá del genocidio mismo. La observación de sus vidas cotidianas es apenas rozada, se presenta de forma estática, como el diorama de un museo. Se reproducen las ropas, los objetos, cierta manera de organizarse alrededor del fuego. Este carácter museológico remite a las reflexiones de Alberto Harambour a la hora de pensar en el uso de iconografía selknam en la Tierra del Fuego actual, que llama una «vacía presencia» (Harambour, 2018: 62). Esta aproximación sitúa a los selknam como una parte de la identidad *magallánica*, pero vaciada de todo contenido más allá de estas figuras icónicas, y reafirma su supuesta condición pre-histórica. La historia de la región propiamente tal comenzaría con la colonización europea. Harambour reclama que esta condena a la pre-historia de los selknam es una forma de generar una discontinuidad entre su presencia en el territorio, y la posterior colonización, como si no hubiera una relación entre ambas:

> La noción de historicidad diferenciada y etapista que estructura la definición de los recorridos territoriales es parte de su «contexto histórico», elaborado por Mateo Martinic, que comprende el pobla-





Imagen 2 (izquierda). *Blanco en blanco* (2019), cortesía de Théo Court
Imagen 3 (derecha). *Los colonos* (2023), cortesía de Felipe Gálvez

> miento de la isla desde «la ocupación aborigen» que «se prolonga hasta fines del siglo XIX, cuando se inició la penetración colonizadora foránea [...que] se extiende hasta hoy». Estas dos «etapas» no se superponen (Harambour, 2018: 65).

Esta discontinuidad es generalizada en las historias de la modernidad/colonialidad. A partir del siglo XVI, señala Mignolo, «las historias y las lenguas de las comunidades indígenas "se volvieron históricas" en el momento en que perdieron su historia. En otras palabras, pasaron a ser culturas de museo al dejar de ser historia viva» (Mignolo, 2007: 51).

Estas películas se proponen romper con esa historicidad diferenciada, trazando claramente las relaciones directas entre el arribo de una cultura y la desaparición de otra. De una forma que podríamos llamar consecuente, o al menos prudente, sitúan sus puntos de vista en personajes-testigos, chilenos o directamente mestizos, y solo en contadas escenas, como en la que Kiepja —Mishell Guaña— invita a Segundo a escaparse con ella, se adentran en una subjetividad indígena. Esta decidida distancia se ve reforzada por un momento que se espeja en ambas películas.

Es interesante la similitud con que *Los colonos* y *Blanco en blanco* narran el encuentro entre los protagonistas con selknam que visten sus reconocidos trajes rituales. Estos ocurren en la penumbra. Las figuras son vistas desde cierta distancia, sus cuerpos completos con directa referencia al icónico imaginario antes mencionado. El ritmo, el sonido y la atmósfera marcan la irrupción de algo inefable, una aparición que ocurre con gran solemnidad. En *Los colonos*, la perturbación comienza con la agitación de un caballo que Segundo intenta calmar. Luego, la luz de la luna brilla sobre el rostro de Segundo que observa hacia la altura, temeroso. El sonido del viento, el ulular intermitente de un pájaro, refuerzan su inquietud. La aparición de la figura selknam es acompañada de una respiración lenta y profunda, de sonoridad ominosa. Cuando la película corta a un plano cerrado del ser casi sobrenatural con el que Segundo se encuentra, su rostro es oscuro, prácticamente invisible. La sensación es que miramos a un abismo, o a una criatura más que humana.

En el caso de *Blanco en blanco*, la situación de Pedro no es muy distinta. El encuentro ocurre cerca del amanecer. Pedro está acompañando una partida de caza, y se aleja a observar un campamento selknam con su cámara. Escondido tras un arbusto, está cerca del suelo, y la cámara lo mira desde cierta altura mientras su mirada se alza para descubrir a la figura. Ésta se muestra primero inmóvil, la cámara remarca su solemne potencia con un suave zoom in. El plano se vuelve inmersivo y perturbador, insistiendo en la sensación sobrenatural, que inquieta y transporta hacia lo desconocido.

LA FOTOGRAFÍA SE INSTALA COMO OTRA HERRAMIENTA DE DOMINACIÓN, DONDE AQUELLO QUE SE INSCRIBE A TRAVÉS DE LOS LENTES DE LAS CÁMARAS SIRVE PARA CONSTRUIR LA HISTORIA OFICIAL DE LOS VENCEDORES. ES UNA TECNOLOGÍA DE SOMETIMIENTO DE QUIEN CAPTURA LAS IMÁGENES SOBRE QUIENES SE POSICIONAN FRENTE AL LENTE

La visión de estas figuras produce la sensación de algo inalcanzable, la trágica pérdida cosmopolítica de la posibilidad de ver el mundo como un selknam. Nos referimos aquí a cosmopolítica como lo entienden Deborah Danowski y Viveiros de Castro en *¿Hay un mundo por venir?*: la relación entre otredades culturales completamente distintas, que incluyen incluso concepciones diversas de lo que es —y lo que no es— humano. Esa sensación de pérdida cultural resuena con el artículo antes citado de Alberto Harambour, así como con la idea a ratos empujada por la historiografía —por ejemplo, del mismo Martinic— de que se trataría de una *extinción* lo ocurrido con el pueblo selknam. Sin embargo, es necesario distinguir la conservación de una identidad étnica, por ejemplo, en la forma de descendencia sanguínea directa, es decir, de los sobrevivientes, de la preservación de una forma de vivir y mirar el mundo. En *Los colonos*, esta dolorosa distinción se encarna al final de la película en el personaje de Kiepja. Casada con Segundo, habitando en las islas de Chiloé y vestida como chilena, al ser interrogada por su nombre por Vicuña, la autoridad del Estado, ella responde que es Rosa. En ese cambio de nombre se condensa una de las muchas consecuencias irreparables del genocidio. Los sobrevivientes, justamente para poder seguir viviendo, deben renegar de su identidad anterior, de cierta forma, olvidar quienes fueron. En esa secuencia final, sin embargo, Kiepja no olvida. Mira a cámara, de modo hermético. Interpela, acusa, desafía la «historia oficial» que quiere construir el funcionario del Estado de Chile.

Estos encuentros terminan con la ceremoniosa desaparición de la figura selknam. Es una despedida de un mundo anterior. Aunque son momentos breves en el metraje, su importancia es central. Su impresión sublime remarca una separación de mundos, entre una espiritualidad desconocida, y los personajes que son abandonados en la modernidad occidental. No es accidental que ocurran en este contexto de imposición de un sistema económico extractivista y que concentra las tierras en unas pocas manos. Es algo inherente a la incorporación de un territorio al sistema del capitalismo global. Mark Fisher, al pensar en su realismo capitalista, enfatiza que éste implica la pérdida de toda creencia por fuera del capitalismo. Esta pérdida de otra cosmovisión posible es definitoria del mismo, en palabras de Fisher, «el capitalismo es lo que queda en pie cuando las creencias colapsan en el nivel de la elaboración ritual o simbólica, dejando como resto solamente al consumidor-especta-

Imagen 4. *Blanco en blanco* (2019), cortesía de Théo Court



dor que camina a tientas entre reliquias y ruinas» (Fisher, 2009: 14). Ese momento, en que una forma particular de elaboración ritual o simbólica queda atrás para siempre por efecto del capital, es lo que intentan figurar ambos filmes, comprendiendo que el colonialismo será directamente un antecedente del capitalismo, o que el colonialismo es la forma de integrar territorios a un sistema económico, antes incluso que una dominación política.

No es posible pensar en la poscolonialidad, un estado de las cosas en donde el capitalismo global es un actor central, sin pensar en sus imágenes. Estas películas reflexionan sobre las imágenes como forma de comprensión y narración del mundo, retrocediendo al momento histórico en que la reproductibilidad técnica de las imágenes se entronca con el proyecto general de la modernidad.

La fotografía se instala como otra herramienta de dominación, donde aquello que se inscribe a través de los lentes de las cámaras sirve para construir la historia oficial de los vencedores. Es una tecnología de sometimiento de quien captura las imágenes sobre quienes se posicionan frente a la lente. Se acude a ellas como evidencia, pero su carácter de verdad es solo relativo, es una verdad a medias, que incluye tanto el punto de vista de quién captura como la imagen de sujetos subalternos, que no controlan la historia que vienen a encarnar sus retratos. Siempre hay un proceso de construcción en estas imágenes. En *Blanco en blanco*, Pedro dirige detalladamente a sus sujetos para hacer una puesta en cámara de tintes épicos de la reciente matanza. Esta remite directamente al álbum fotográfico de Julius Popper, tal como observa Barraza:

> El des/montaje de la fotografía de Pedro, en la película de Court, permite comprender el montaje de la historia de Popper y, por extensión, el montaje histórico que implica el relato de la colonización en Tierra del Fuego (Barraza, 2022).



Imagen 5. *Los colonos* (2023), cortesía de Felipe Gálvez

De cierta forma *Los colonos* viene a reafirmar las palabras que Barraza dirige a *Blanco en blanco*. En el final de la película, Vicuña, actuando declaradamente en nombre de Chile y la justicia, pone en escena una versión institucionalizada de las vidas de Segundo y Kiepja, con quienes adopta un tono comprensivo, pero a quienes somete a su voluntad. Se pone en escena el montaje histórico, esta vez de una nueva versión, la del Estado chileno. Frente al lente, la mirada de Kiepja desobedece las instrucciones del hombre civilizado. Un diminuto espacio de resistencia en la que acaba la película.

CONCLUSIONES

Los colonos y *Blanco en blanco* dialogan críticamente con el pasado, especialmente con los vacíos de una historia que ha sido contada de modo parcial. *Blanco en blanco* profundiza audiovisualmente en la dimensión psicoanalítica de la teoría poscolonial —la represión amnésica de un lado oscuro de la modernidad— así como entra en un diálogo directo con la recreación histórica y el álbum fotográfico de Julius Popper. En *Los colonos* se pone detalladamente en escena quizás la conexión más importante que elude la historiografía de la omisión: es la instalación de un modelo de coloniza-

ción extractivista la principal causa del genocidio de los selknam.

Los modos de aproximarse al genocidio selknam de Court y Gálvez poseen un sentido que no es solo reivindicativo, justo con la interpretación del presente de los hechos ocurridos. También es una apuesta ética para mirar el pasado, en diálogo con la historia y la evidencia, desde una construcción estética acorde con la violencia de lo que se está contando, que implica el asesinato, la violación, así como la erradicación de una cosmovisión y la implantación de una nueva.

Es quizás Kiepja, o Rosa, de *Los colonos*, el personaje más osado que habita estas películas, sobreviviente a una pérdida cosmopolítica. En el final, se resiste a tomar el té, a ser construida como imagen, a participar de la historia oficial. Su porfía es aquella de quien deberá callar, pero no olvidará. El final de la película permite distinguir, en un pequeño gesto de resistencia, entre el genocidio y la extinción. El genocidio existió, y se vuelve imagen macabra en los filmes. Sus razones y metodologías quedan expuestas en las películas, mientras que la extinción es un mito que sirve a la historia de la civilización, pues reafirma la «tierra de nadie» para el presente extractivista. La tierra de nadie, o una doctrina de *res nullius*, aplicada por las potencias coloniales durante su ocupación en el siglo XVIII, ha sido desacreditada por su omisión de las presencias indígenas en el territorio (Zusman, 1999). La escena final de *Los colonos* subraya esa omisión al tiempo que insiste en la parcialidad de las imágenes y del relato histórico fundacional. ■

NOTAS

* Este trabajo fue apoyado por ANID, FONDECYT Regular Folio 1241558.

REFERENCIAS

Barraza, V. (2022). *Blanco en blanco. LaFuga*, (26). Recuperado de http://lafuga.cl/blanco-en-blanco/1099

Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Editorial Ítaca; Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Caruth, C. (1996). Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Danowski, D., de Castro, E. (2019). *¿Hay un mundo por venir?* Buenos Aires: Caja Negra.

Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.

Gandhi, L. (2019). *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York: Columbia University Press.

Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula Rasa*, (4), 17–46. https://doi.org/10.25058/20112742.245

Guardiola, J. (2016). Colonia América. Notas para un cine postcolonial (en) español. *Secuencias, (43-44),* 155-175. DOI: http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009

Gudynas, E. (2015). *Extractivismos. Ecología, economía y política de un modo de entender el desarrollo y la Naturaleza*. Cochabamba: Centro de Documentación e Información Bolivia CEDIB.

Hall, S., with Schwarz, B. (2017) Familiar Stranger: A Life Between Two Islands. London: Allen Lane.

Harambour, A. (2018). Los prohombres y los extintos. Patrimonio, identidad e historiografía regional en Magallanes. *Cuadernos de historia (Santiago)*, (48), 57-88. https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432018000100057

Marchante, J. (2014). *Menéndez: Rey de la Patagonia*. Santiago de Chile: Catalonia.

Marchante, J. (2019). *Selk'nam: Genocidio y resistencia*. Santiago de Chile: Catalonia.

Martinic, M. (2001). *Menéndez y Braun: prohombres patagónicos*. Punta Arenas: Ediciones Universidad de Magallanes.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.

Pinto, I. (2024). *Estética de la crueldad*. Recuperado de https://palabrapublica.uchile.cl/estetica-de-la-crueldad/

Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae.

Rothberg, M. (2019). *The Implicated Subject: Beyond Victims and Perpetrators*. Stanford: Stanford University Press.

Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. Wetzlar: CALAS.

White, H. (1988). *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review, 93*(5), 1193–1199. Oxford University Press on behalf of the American Historical Association. https://www.jstor.org/stable/1873534

White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zusman, P. (1999). ¿Terra Australis - "Res Nullius"? El avance de la frontera colonial hispánica en la Patagonia (1778-1784) *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales,* (45).

COLONIALISMO, EXTRACTIVISMO Y VIOLENCIA EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO. EL GENOCIDIO SELKNAM EN *BLANCO EN BLANCO* Y *LOS COLONOS*

Resumen

Este artículo examina las películas chilenas *Blanco en blanco* (Théo Court, 2019) y *Los colonos* (Felipe Gálvez, 2023) como intervenciones estéticas y políticas que reescriben la historia del genocidio selknam en Tierra del Fuego. En diálogo con las visiones historiográficas contrastadas de Mateo Martinic y José Luis Marchante, se propone que ambos filmes desestabilizan el relato heroico del colono y revelan la violencia estructural del proyecto modernizador y extractivista que acompañó la colonización de la Patagonia austral. Estos filmes se inscriben en aquello que Hayden White llama una «historiofotía» de carácter poscolonial, que confronta la amnesia histórica y propone modos éticos de figuración de la violencia. Ambas películas revelan el entrelazamiento entre colonialismo, extractivismo y barbarie, donde la ocupación del territorio y de los cuerpos funda el capitalismo periférico del cono sur. En estos ejemplos, el cine chileno contemporáneo emerge como un espacio de revisión crítica de los imaginarios nacionales y de sus silencios fundacionales, situando la ficción como un dispositivo crítico, reflexivo y riguroso con los debates contemporáneos y los documentos históricos.

Palabras clave

Cine; historia; colonialismo; violencia; selknam.

Autores

Antonio Luco Busto (Santiago, 1986) es Máster en Bellas Artes por la Universidad de Columbia (EE.UU) y profesor asistente del departamento de Creación Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre cine, ecología y cultura digital. Como creador, dirigió el documental *Los Castores* (2014), es guionista de los documentales *Propaganda* (2014), *DIOS* (2018) y del largometraje de ficción *Cazadora* (2023). Su trabajo se ha presentado en festivales como IDFA, Berlinale, La Habana, Visions du Reel, entre otros. Contacto: aluco1@uc.cl.

COLONIALISM, EXTRACTIVISM AND VIOLENCE IN CONTEMPORARY CHILEAN CINEMA: THE SELK'NAM GENOCIDE IN *WHITE ON WHITE* AND *THE SETTLERS*

Abstract

This article examines the Chilean films *White on White* (Blanco en blanco, Théo Court, 2019) and *The Settlers* (Los colonos, Felipe Gálvez 2023) as aesthetic and political interventions that revise the history of the Selk'nam genocide in Tierra del Fuego. In a dialogue with the contrasting historiographical perspectives of Mateo Martinic and José Luis Marchante, this analysis suggests that both films destabilise the heroic settler narrative and expose the structural violence of the modernising, extractivist project that underpinned the colonisation of southern Patagonia. These films are part of what Hayden White calls a post-colonial *historiophoty* that confronts the historical amnesia and proposes ethical ways of depicting colonialist violence. Both films reveal the intersecting nature of colonialism, extractivism and barbarism, which established peripheral capitalism in the Southern Cone through control over territory and over bodies. In these examples, contemporary Chilean cinema emerges as a space for a critical revision of the national imaginary and its foundational silences, positioning fiction as a critical, reflective and scientifically rigorous device for engaging with contemporary debates and historical documents.

Key words

Film; history; colonialism; violence; Selk'nam.

Authors

Antonio Luco Busto holds a master's degree in fine arts from Columbia University and is an Assistant Lecturer in the Faculty of Communications at Pontificia Universidad Católica de Chile. His lines of research focus on the relationship between cinema, ecology and digital culture. As a creator, he co-directed the documentary *Beaverland* (Antonio Luco and Nicolás Molina, 2014), and wrote the screenplays for the documentaries *Propaganda* (Maite Alberdi, Carlos Araya Díaz and Felipe Azua, 2014), *God* (Dios, Maite Alberdi, Carlos Araya Díaz and Diego Ayala, 2018) and the fiction feature film *The Huntress* (Cazadora, Martín Duplaquet, 2023). His work has been presented at festivals such as IDFA, Berlinale, Havana and Visions du Reel. Contact: aluco1@uc.cl

Carolina Urrutia Neno es doctora en Filosofía de la Universidad de Chile y profesora asociada en la Facultad de Comunicaciones, directora de la Escuela de Creación Audiovisual y profesora de cursos sobre cine latinoamericano y teorías del cine. Dirige la revista de estudios cinematográficos laFuga.cl. Es autora del libro *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010* (Cuarto Propio, 2013) y coautora de *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo* (Metales Pesados, 2020). Recientemente coeditó los libros *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010 a 2020* (Santiago, Metales Pesados, 2022) y *Escrito por cineastas* (La Pollera, Santiago, 2023). Actualmente es directora da responsable del proyecto de investigación *Figuraciones del Capitaloceno en el cine hispanoamericano*. Contacto: caurruti@uc.cl

Carolina Urrutia Neno holds a PhD in Philosophy from Universidad de Chile, where she is an Associate Lecturer in the Faculty of Communications, Director of the School of Audiovisual Creation and delivers courses on Latin American cinema and film theory. She is the editor-in-chief of the film studies journal *laFuga.cl*, the author of the book *Un cine centrífugo. Ficciones chilenas 2005 a 2010* (Cuarto Propio, 2013) and co-author of *Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo* (Metales Pesados, 2020). She also recently co-edited the books *Estéticas del desajuste. Cine chileno 2010 a 2020* (Santiago, Metales Pesados, 2022) and *Escrito por cineastas* (La Pollera, Santiago, 2023). She is currently directing the research project *Figuraciones del Capitaloceno en el cine hispanoamericano*. Contact: caurruti@uc.cl

Referencia de este artículo

Luco Busto, A., Urrutia Neno, C. (2026). Colonialismo, extractivismo y violencia en el cine chileno contemporáneo. El genocidio selknam en *Blanco en blanco* y *Los colonos*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 107-122. https://doi.org/10.63700/1308

Article reference

Luco Busto, A., Urrutia Neno, C. (2026). Colonialism, Extractivism and Violence in Contemporary Chilean Cinema: The Selk'nam Genocide in *White on White* and *The Settlers*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 107-122. https://doi.org/10.63700/1308

recibido/received: 30.04.2025 | *aceptado/accepted:* 05.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

«¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS!» MUJERES, ARCHIVO Y LUCHA EN EL CINE GALLEGO CONTEMPORÁNEO

MARTA PÉREZ PEREIRO
CIBRÁN TENREIRO UZAL

Revueltas, insurrecciones, levantamientos o motines son formas de resistencia al poder que a lo largo de la historia han permanecido en los márgenes tanto de la historiografía oficial como de su registro en imágenes, desde los grabados que representaron las luchas de la Reforma Protestante hasta las fotografías y filmaciones para los medios de comunicación en décadas recientes. Estas imágenes políticas de la contienda han tenido que batallar en las «luchas de visibilidad» (Boidy, 2017: 1) que se han establecido en los distintos regímenes históricos de la mirada. Como muestras de culturas subalternas, caracterizadas por su carácter episódico y espontáneo, carecen habitualmente de representación y es a través de métodos recientes como la memoria oral (Cabana, 2021) que se pueden traer al presente para confrontarlos con la demanda de «activación de lo visible» (Mirzoeff, 2009: 3) que se produce en los activismos políticos que necesitan más que nunca el «fortalecimiento de una presencia» (Boidy, 2017: 1).

Estos movimientos desde los márgenes de la vida pública forman parte de una iconografía política que, en la hipótesis de Balló y Pintor, conforma un conjunto de motivos que «apelan al conocimiento previo del espectador de esos modelos de puesta en escena y configuran un espacio fértil de reflexión sobre su ambigüedad y su eficacia comunicativa y política» (2021: 201). Entre estos motivos, sin embargo, poco se ha analizado nuestro objeto de estudio: las imágenes de mujeres en insurrecciones populares de la Galicia del período 1970-1995 que, como parte del archivo, han sido recuperadas por films del cine gallego de las últimas dos décadas. Así, el principal objetivo de esta investigación será descubrir cómo estas mujeres han sido retratadas a través de la idea del gesto —para la que tomamos como principal referencia a Didi-Huberman y Traverso—; en segundo lugar, pretendemos también analizar cómo (re)aparecen en imágenes a través de los procesos de recuperación y reutilización de archivos en el documental

gallego contemporáneo —al permitirnos comparar dos épocas marcadas por diferentes accesos a la construcción de relato en un cine periférico—. Para ello, centraremos nuestro análisis en los gestos presentes en las mujeres que aparecen en los films *Nación*, dirigido por Margarita Ledo en 2020, y *Os días afogados*, dirigido por Luis Avilés y César Souto en 2015. Ambos films se pondrán también en diálogo con fuentes contemporáneas tanto a las imágenes de archivo que rescatan —como la fotografía en prensa— como a su propia realización, al incorporar la comparación con otros documentales en los que se recuperan también imágenes de estas y otras luchas sociales de finales del siglo XX.

Las mujeres han sido escasamente mostradas como parte activa de procesos revolucionarios o levantamientos, si seguimos el término propuesto por Didi-Huberman (2018), lo que presenta un déficit desde el punto de vista de la representación política. Como veremos, su presencia ha sido confinada al plano abstracto de las ideas, a través de alegorías e idealizaciones, o bien colocada de forma subsidiaria y dependiente con respecto de sus compañeros de lucha. La recuperación de algunas de estas imágenes, desde operaciones de memoria y trabajo con el archivo, es parte también de ese proyecto de activación de lo visible que se nutre de los gestos de sus protagonistas, y que será importante analizar en su singularidad.

La idea de analizar el repertorio de gestos presentes en estas imágenes es especialmente fecunda pues estos sirven para hacer visible el levantamiento como «un movimiento sin fin» (Didi-Huberman, 2018: 13) en el que se presenta la potencia como la activación del deseo frente al poder. Así, «los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales. Son fuerzas que se levantan, indudablemente, pero son sobre todo formas que, antropológicamente, las vuelven sensibles, las vehiculan, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes» (Didi-Huberman, 2018: 28). Didi-Huberman parece identificar la idea del levantamiento con una forma masculina recogiendo la lectura que Bataille hace de *El Acorazado Potemkin* (Bronenosets Potyomkin, Serguéi Eisenstein, 1925), donde el hombre es comparado con un volcán —o una erección— que se relaja después de proyectar la lava. En una línea feminista, el gesto en la protesta política, entre expresión de deseo y acto de resistencia, se liga directamente al «poner el cuerpo» que Sutton (2007) identifica en luchas como las de la Madres de la Plaza de Mayo.

REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO, PROCESOS POLÍTICOS Y VIOLENCIA

Como punto de inicio de las luchas políticas contemporáneas, la Revolución Francesa marcó las pautas de la inclusión de la imagen de la Mujer[1], apenas singularizada en figuras de revolucionarias. Lo hizo de forma ambigua, al servirse de ella bien para representar valores abstractos como la Libertad o la Igualdad bien para identificar el Antiguo Régimen como una forma femenina que contrasta con la virilidad del proceso revolucionario (Juneja, 1996). La República se representa, así, a través del icono de la Marianne tocada con el gorro frigio o como una madre nutricia de múltiples pechos que amamanta a los ciudadanos que en su Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano excluyeron de facto a las mujeres. La Revolución Rusa, que adaptará este esquema iconográfico a su tradición de arte popular, desarrollará de forma rápida un repertorio de iconos de héroes masculinos. El arte gráfico revolucionario bolchevique desarrolló también figuras alegóricas, con una en particular que hace patente la imposibilidad de hacer una lectura unívoca de la imagen femenina como elemento simbólico: la mujer rural, encarnada en la *baba*, simbolizaba los obstáculos que encontraba el proyecto revolucionario en sus primeros años en la producción agrícola (Bonnel, 1991). Aquellas imágenes en las que, en cambio, se presentan las mujeres como representantes de los valores revolucionarios usan el género para

retratar temas relacionados con la dominación y la subordinación, de manera que «la mujer en la imagen replica el aspecto del hombre. Ambos exudan valor, pero los roles están inconfundiblemente marcados genéricamente, indicando la dominación masculina» (Bonnel, 1991: 278).

A pesar de que estas imágenes responden a programas propagandísticos —y son, por lo tanto, muy diferentes de aquellas que registran revueltas e insubordinaciones más modestas—, marcaron un modelo de representación de estos movimientos, contribuyendo a la subordinación de la participación femenina. La escasez de imágenes en las que las mujeres se presentan como agentes del cambio político podría ponerse en relación con el modelo de representación de la feminidad en el cine, supeditado a un modelo patriarcal en el que las mujeres se presentan como objetos de violencia (Haskell, 1974).

LA ESCASEZ DE IMÁGENES EN LAS QUE LAS MUJERES SE PRESENTAN COMO AGENTES DEL CAMBIO POLÍTICO PODRÍA PONERSE EN RELACIÓN CON EL MODELO DE REPRESENTACIÓN DE LA FEMINIDAD EN EL CINE

En lo que respecta a las imágenes de las mujeres como protagonistas de levantamientos, Barreiro González defiende que ya el cine de los orígenes funciona como «una herramienta más para demonizar la implicación de las mujeres en la vida política y pública» (2019: 153) al presentar a activistas y sufragistas como objeto de escarnio o locas, como fue el caso de Emily Davidson, cuya muerte al intentar interrumpir el Derby de Epsom fue registrada por Pathé News y abiertamente criticada en los medios. La mujer perturbada mentalmente que altera el orden ya contaba, de hecho, con un repertorio completo de imágenes que, a finales del XIX, se registraban en la École de la Salpêtrière con el objeto de conocer los síntomas de la histeria. Con este afán, el doctor Charcot y sus discípulos desarrollan un programa iconográfico completo a través de imágenes fotográficas en las que las pacientes del sanatorio interpretan un «"teatralismo" histérico como una auténtica práctica de crueldad» (Didi-Huberman, 2007: 367). Algunas de las *attitudes* que las internas interpretan para la cámara de Albert Londe quedan fijadas en el imaginario colectivo como gestos que se reproducirán en acciones de resistencia que las mujeres realizan desde una relativa subversión de los estereotipos de género: la histeria como herramienta para infundir miedo o alejar la represión (Cabana, 2021).

Acercándonos a nuestro objeto de estudio nos encontramos con acciones que no buscan transformar el orden patriarcal, pero sí, de forma ambigua, utilizarlo para articular una lucha colectiva, en muchos casos mayoritariamente femenina y comprometida con la preservación de su medio de vida (Cabana, 2021). En las luchas de las mujeres rurales gallegas durante el franquismo que Ana Cabana estudia, las formas del levantamiento funcionan desde la idea de «actuar sin parecer activistas» (Cabana, 2021: 134), movilizando elementos de protesta que nada tienen que ver con mecanismos institucionalizados como la pancarta o los pasquines. Las protestas femeninas se caracterizan por un poner el cuerpo en primera línea para obstaculizar, siempre en acciones coordinadas y colectivas:

> El método performativo de la movilización protagonizada por mujeres es evidente en los tres casos de conflicto analizados: turba delante de las casas y propiedades que iban a ser expropiadas, tropel de mujeres que evaden ser inmovilizadas y detenidas por lanzar piedras poniéndose delante de guardias civiles y masa de mujeres que obstaculizan el trabajo de las palas mecánicas (Cabana, 2021: 131).

Las mujeres como cuerpos en primera línea también aparecen en el análisis de Khanna (1998) sobre cómo se muestra su participación en el epítome cinematográfico del levantamiento, *La bata-*

lla de Argel (La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966). En él, aunque las mujeres jueguen un papel importante en el proceso revolucionario, ninguno de estos personajes tiene voz, problematizando la relación del cine político con el género pues, al igual que en el resto de las imágenes de levantamientos, se las invisibiliza y silencia.

UN MÉTODO PARA EL GESTO POLÍTICO

Cualquier lectura de la representación política de los dominados se enfrenta a la incapacidad del análisis visual para abordar los modos de la representación política, tal y como sostiene Boidy, que propone una «iconología política» (Boidy, 2017: 9) para analizar las representaciones de los movimientos políticos que sufren en las «luchas por visibilidad». Para los propósitos de este trabajo resulta de especial interés la idea de construir una «historia cultural» (Didi-Huberman, 2018) en la que las imágenes del pasado se interroguen desde el presente que las recupera. En este sentido, se propone establecer «una genealogía surgida de los cuerpos en movimiento, que (se) manifiesta de modo imprevisto. Una genealogía de gestos de emancipación» (Didi-Huberman y Traverso, 2023: 26). Con la intención de desarrollar esta historia cultural de los cuerpos en movimiento, de la mano de la «ciencia de la cultura» que propusiera Aby Warburg (2010: 3) en su *Atlas Mnemosyne*, Didi-Huberman propone una metodología en la que «debemos mirar dialécticamente una imagen —si hay una figura busquemos las demás, a las que se dirige y que le responden, veamos el fondo de donde sale, en el sentido doble de diferir y provenir, debemos temporalizar dialécticamente una historia cultural» (Didi-Huberman y Traverso, 2023: 39). Este elemento relacional —los cuerpos entre sí, las imágenes entre sí— y su dimensión temporal están presentes en la recuperación que los filmes actuales hacen de las imágenes de archivo, que parecen intentar responder a la pregunta que, una vez más, se hace Didi-Huberman al enfrentarse a las imágenes del levantamiento:

> Una antropología política de las imágenes, ¿no debería partir también del simple hecho de que nuestros deseos necesitan la fuerza de nuestros recuerdos, a condición de darles una forma, la que no olvida de dónde viene y que, gracias a eso, es capaz de reinventar todas las formas posibles? (2018: 15).

Estas imágenes de las luchas de los dominados responden además a la necesidad de preservar un programa iconográfico de la clase obrera, como Sorel, ya en los inicios del siglo XX, entendía al defender que el lenguaje no era suficiente y reclamaba «conjuntos de imágenes que evoquen globalmente y sólo por intuición, previamente a un análisis reflexivo» (Sorel, 1978: 123) para el triunfo del socialismo. Tal y como sostiene Hesmondhalgh, la clase obrera ha sido a menudo estigmatizada o demonizada, pero en otros casos simplemente ha visto una falta de atención a sus vidas, actitudes y valores en los medios de comunicación, lo que se convierte en un «fracaso de infrarrepresentación» (2017: 21). El cine puede ser el lugar privilegiado para estos gestos pues, en palabras de Agamben, «una sociedad que ha perdido sus gestos busca reapropiarse de lo que ha perdido al mismo tiempo que registra esa pérdida» (Agamben, 1993: 137).

Teniendo en cuenta esta cuestión, y compartiendo el «pensamiento pragmático» apuntado por Balló y Bergala al abordar los motivos visuales del cine partiendo «de los objetos para llegar a las ideas» (2016: 11), es la coincidencia encontrada entre tres imágenes en *Nación* y *Os días afogados* la que nos lleva a esta exploración. Partimos, por tanto, del análisis fílmico como herramienta quirúrgica (Castro de Paz, 2002) al permitir, por un lado, diseccionar desde la iconología política propuesta por Boidy (2017) las distintas capas de significado de las imágenes y, por otro, analizar la composición y montaje de los planos y comparar desde la forma cómo se muestran los gestos en



Imagen 1

las imágenes recuperadas por el archivo para extraer su significación y potencia políticas.

Así, tomamos la primera de estas imágenes de *Nación*, donde Margarita Ledo recupera, entre otros materiales, el registro hecho por Televisión de Galicia de una carga policial para disolver la protesta de las ex-trabajadoras de la empresa téxtil Regojo/Telanosa, en Redondela a mediados de los años 80. Entre el caos de cuerpos en movimiento que se crea cuando las fuerzas del orden intentan ocupar un espacio, descubrimos un enfrentamiento concreto: en lugar de huir de la violencia, una mujer se encara con un policía armado con una porra (Imagen 1).

Como parte de un discurso antipatriarcal que busca reconstruir en pantalla una historia alternativa al relato dominante, Ledo utiliza a lo largo de su película otras imágenes de archivo que nos trasladan a conflictos marcados por la presencia femenina: de manera central, las protestas de las trabajadoras de la cerámica Pontesa —también en Redondela a principios de los años noventa—, pero igualmente las de la conservera Odosa —en A Illa de Arousa, 1989— o las del pueblo de As Encrobas (Cerceda), que a mediados de los años setenta se opuso a su expropiación para la explotación de una mina de lignito por parte de Unión Fenosa. En este caso, se recupera una fotografía del reportero Xosé Castro que muestra otro enfrentamiento entre mujeres y fuerzas del orden: las vecinas forman una barrera para intentar impedir el acceso de la Guardia Civil, armada con fusiles (Imagen 2).

En otra obra destacada del cine gallego reciente, *Os días afogados*, encontramos el mismo gesto: una serie de personas, con notable presencia femenina, se enfrenta al intento de la Guardia Civil por acceder a un espacio. El contexto es, como en As Encrobas, un conflicto ecosocial: la película trata la desaparición de los pueblos de Aceredo (Lobios) y Buscalque, O Vao y Reloeira (Entrimo) por la construcción del embalse de Lindoso, en la frontera gallegoportuguesa. Poco antes del desalojo de esas aldeas en 1992, y en el marco de huelgas de hambre y manifestaciones, se da otra imagen similar, con la particularidad del peso de la palabra en este caso, donde una mujer grita «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!» (Imagen 3).

Imagen 2



EN ESTE GESTO REPETIDO QUE REFLEJA LA DISPUTA POR OCUPAR UN ESPACIO, Y EN LA INVOCACIÓN A LA PRESENCIA DE DISPOSITIVOS QUE REGISTREN LO QUE ESTÁ SUCEDIENDO, ENCONTRAMOS UN REFLEJO DE LAS CITADAS LUCHAS POR LA VISIBILIDAD, Y UNA POSIBLE ENMIENDA A LA APARENTE AUSENCIA DE LAS MUJERES EN ESTOS CONTEXTOS

En este gesto repetido que refleja la disputa por ocupar un espacio, y en la invocación a la presencia de dispositivos que registren lo que está sucediendo, encontramos un reflejo de las citadas luchas por la visibilidad, y una posible enmienda a la aparente ausencia de las mujeres en estos contextos. Pero, como apuntamos a la luz de la idea de historia cultural de Didi-Huberman, debemos poner en relación cuerpos e imágenes presentes y pasados, y en esa línea encontramos otro gesto, uno invisible: el de cineastas que recuperan el archivo de otras luchas y lo vuelven a poner en circulación. Es un gesto común, en el ámbito gallego, a películas que ya utilizaron previamente a Ledo las imágenes de las protestas de Regojo —*O imperio téxtil* (Cuchi Carrera, 2003)— y las de As Encrobas —*As Encrobas: a ceo aberto* (Xosé Bocixa, 2007)—, pero también las de otros conflictos de tipo ecosocial o laboral. Si en el ámbito español podemos encontrar ecos de estos gestos y conflictos en *Urpean lurra* (Maddi Barber, 2019) o *El año del descubrimiento* (Luis López Carrasco, 2020), en el cine gallego contemporáneo nos encontramos también el rechazo a la apertura de una central nuclear en Xove (1977) visible en *CCCV – Cine Clube Carlos Varela* (Ramiro Ledo, 2005); la citada protesta de Odosa en *Doli, doli, doli... coas conserveiras. Rexistro de traballo* (Uqui Permui, 2010) o el conflicto del sector naval en *Vigo 1972* (Roi Cagiao, 2017). De este modo, y de forma también significativa, se apunta un período temporal que conecta los conflictos del tardofranquismo y la Transición con otros similares ligados a la configuración de las autonomías y la entrada de España en la Unión Europea, marcados por la disputa entre diferentes relatos.

Los objetivos de esta investigación se orientan a intentar entender las implicaciones de estos gestos políticos —particularmente en las obras citadas, pero también en otras del cine gallego de las dos últimas décadas— que aparecen en el contexto de conflictos sociales y de la disputa por sus relatos, y para ello es necesario desarrollar un método que nos permita aproximarnos a ambos gestos: el que está delante de las cámaras y el que está detrás. Como apuntó Ingrid Guardiola, las imágenes «tienen que ser contempladas en función de los ámbitos por donde circulan y de sus usos, tanto aquellos preconfigurados por el autor como aquellos dispuestos por el receptor» (2019: 29). En el uso del archivo en estas obras encontramos una recepción creativa y una nueva vía de circulación. De ese modo, esa imagen previa se ve afectada en su nueva circulación por el «efecto archivo», que Jaimie Baron (2020: 138-39) relaciona con la disparidad de la que somos conscientes entre

Imagen 3



aquellas identificadas como archivísticas y las imágenes creadas para la nueva película, pero también por el "afecto archivo" que produce esa disparidad temporal a nivel emocional: «no solo dotamos a los documentos de archivo de la autoridad del pasado "real", sino también de la sensación de pérdida» (Baron, 2020: 143).

Teniendo en cuenta esto, y con la voluntad de mirar dialécticamente estas imágenes y explorar las disputas por lo visible que se trazan en los cuerpos y los films, abordaremos las películas mencionadas por dos vías. Por un lado, estudiaremos los gestos físicos y su presencia en las imágenes. ¿Qué hacen los cuerpos de estas mujeres? ¿Cómo son inscritos en imagen? ¿Qué nos dicen de la historia de las luchas sociales en Galicia? Por otro, estudiaremos las imágenes en su nuevo contexto, comparando su utilización actual con su contexto original. ¿Quién las produjo originalmente? ¿Qué usos tuvieron? ¿Qué uso hacen del archivo estas nuevas películas? De este modo, pretendemos acercarnos a comprender lo que nos dicen imágenes como éstas sobre la posición de las mujeres en la historia reciente de Galicia y la disputa por ese relato (y esa visibilidad) en la actualidad.

EL GESTO VISIBLE. LA MUJER COMO BARRERA

Las imágenes recuperadas por *Nación* y *Os días afogados* son similares a otras capturadas por fotoperiodistas como Delmi Álvarez o Anna Turbau, muy vinculada a la propia Margarita Ledo, que en la reciente *Prefiro condenarme* (2024) emplea sus fotos del psiquiátrico de Conxo. Turbau estuvo presente en el conflicto de As Encrobas y también en las protestas contra la construcción de la Autopista del Atlántico, y tanto Álvarez —en el ya mencionado caso de Regojo/Telanosa— como ella registran a mujeres ejerciendo de barrera ante fuerzas de seguridad. Vemos, de nuevo, la disputa por un espacio y la desigualdad a la hora de ejercer la violencia: la policía está habitualmente protegida con cascos y armada con porras o fusiles, mientras las mujeres utilizan palos o paraguas.

Si estas imágenes aparecen recurrentemente es porque recogen acciones que sucedieron. Son registros del «poner el cuerpo» que desmienten la hipotética pasividad de las mujeres en estos contextos. Cabana (2021: 120) apunta que las comunidades rurales gallegas valoraban en ellas la demostración de «disposición»: una capacidad de agencia opuesta a la pasividad y vergüenza que caracterizaban la posición femenina en otras sociedades. Esto llevaría a entender la participación de mujeres en la acción colectiva durante el franquismo no como una ruptura de roles de género, sino como la expresión de un repertorio específico de protesta basado en «la presencia física y la visibilidad pública» (Cabana, 2021: 131).

Como vemos, las imágenes nos muestran que estas formas de protesta perviven en Galicia en una etapa posterior —quince años separan las protestas de As Encrobas de las del embalse de Lindoso— y en el contexto del trabajo industrial. El elemento amenazante es el policía, encargado habitualmente del desalojo de un espacio, sea público —una carretera, una estación de tren— o privado —como las fincas amenazadas por la expropiación—: los cuerpos de las mujeres ocupan el lugar y permanecen allí, visibles, hasta que se resuelve la disputa por ese espacio. Estamos próximos al motivo visual de la violencia policial en espacios públicos, pero en este caso el centro está más puesto en la resistencia que en el ejercicio del poder.

A nivel estético, esto se traduce a menudo en un recurso simple pero elocuente a la hora de mostrar la lucha por la visibilidad: previamente a las imágenes que registran el choque en un mismo espacio solemos ver —al menos en las imágenes en movimiento— una suerte de plano-contraplano que nos presenta al pueblo —con esa presencia significativa de mujeres— y a las fuerzas del orden que se acercan al lugar. Normalmente es la policía —o la Guardia Civil— la que llega después. En

su acción para impedir la concentración de esos cuerpos está, también, ocupando el plano: el poder se manifiesta a través del control sobre lo visible,

Imágenes 4, 5 y 6







como vemos en *Nación*: a los seis minutos de película, Ledo nos muestra a las mujeres de Pontesa concentradas en una parada de tren y, después de una mirada hacia fuera de plano de una de ellas (Imagen 4) vemos entrar dos furgones policiales (Imagen 5) para, poco después, encontrarnos con imágenes que muestran ya a ambas partes en ese plano en disputa (Imagen 6).

Significativamente, Ledo no muestra el final de este enfrentamiento, sino que seguimos viendo en cierta forma a las mujeres como barrera hasta que corta, realizando una elipsis cuando el archivo muestra a Nieves Lusquiños, una de las protagonistas de la película, a través de las imágenes rodadas en presente. En la escena posterior, de la que extraemos la primera imagen de este texto, no llega a observarse el plano-contraplano, sino que pasamos directamente de un plano del pueblo —la comunidad— al plano-disputa, con dos guardias incapaces de mantener cerrado el recinto de una estación de tren ante el empuje de la gente. Una vez se ha ocupado ese espacio, los cuerpos de seguridad reaccionan, multiplicándose para volver a disputar el plano.

El plano-contraplano que vemos en el contexto de la lucha obrera aparece también en las luchas ecosociales, como es el caso de la que aparece en *Os días afogados*. Aquí se da delante de una casa cuartel, un escenario al que se incorpora un significativo refuerzo de guardias. Frente a ellos, los vecinos trazan un eje de miradas que deriva en un lento y tenso avance de los agentes frente a la barrera humana, registrado en el plano-disputa por las «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!» que mencionaba la mujer, y que se prolonga —si bien con un corte que refleja un pequeño cambio de posición de la cámara— durante tres minutos, hasta el corte a una mujer tirada en el suelo en lo que parece un ataque de pánico —eco de las *attitudes* histéricas capturadas por Londe—.

De este modo, encontramos una configuración visual en el montaje a la hora de representar el gesto, también presente —sin que se pueda dis-

tinguir la participación femenina por la lejanía de la cámara— en otra disputa ecosocial: la protesta contra la extracción de arena de la playa de Baldaio registrada en *CCCV*. La mujer como barrera se presenta, de este modo, como un gesto en las protestas que se traslada a sus registros y que destaca sobre otro repertorio de protesta analizable y visible en las películas citadas, tal como el lanzamiento de piedras o las huelgas de hambre.

EL GESTO INVISIBLE. POTENCIA E IMPOTENCIA

Formulamos previamente, con Didi-Huberman y Guardiola, la necesidad de contemplar las relaciones presentes en las imágenes, sus usos y ámbitos de circulación. En ese sentido, la presencia en los films analizados de cortes de cine militante —como los del militante nacionalista Carlos Varela Veiga en *CCCV* o *Nación* y los del sindicato OTTS en *Nación* o *Doli, doli, doli*— nos permite identificar dos objetivos comunes a este tipo de imágenes: documentar —normalmente aquello que no está siendo documentado o lo está siendo desde posiciones ajenas— y animar a la acción, objetivos que se procuraban con una distribución «en espacios de exhibición que nada tienen que ver con el estándar de las salas comerciales, buscándose en los cineclubs, locales sindicales, parroquias o coordinadoras de afectados» (Gómez Viñas, 2016: 76).

Ese objetivo de documentar nos remite a la ausencia de un punto de vista propio. Este factor marca el desarrollo del cine en Galicia, que hasta 1989 no accede a la producción en formato profesional y no consolida un sector industrial hasta lustros después: por ese motivo el cine militante, el amateur o el doméstico son clave a la hora de contar la Galicia contemporánea, que sufre de relatos sesgados, particularmente en lo que se refiere a la acción política —como apunta Grandío (2017: 36) sobre la ausencia de la movilización popular en los medios durante la Transición— y a la presencia de las mujeres en la misma: «contamos con una prensa que, salvo puntuales excepciones, o niega el conflicto o lo presenta asexuado» (Cabana, 2021: 121). Las prácticas de la recuperación y remezcla en el cine gallego dan una nueva circulación en espacios de exhibición estándar a los materiales originales y corrigen, complementan o contradicen esos relatos históricos sesgados o incompletos. *Nación* y *Os días afogados* participan de esta tendencia incorporando esa variedad de fuentes de archivo.

Las dos películas utilizan material televisivo, particularmente de Televisión de Galicia, como podemos ver en varios de los momentos analizados. Como vimos previamente, la investigación histórica —como las posiciones militantes— tiende a criticar el tratamiento mediático de los conflictos sociales, y la TVG no es ajena a esa controversia, tal vez de manera más acusada en su etapa más reciente (Pontevedra, 2022). De forma significativa, ambas obras utilizan los brutos en lugar de las noticias emitidas: particularmente, en *Nación* vemos la tramoya, en cierta manera, al observar a la reportera repitiendo su entradilla en medio del conflicto entre la policía y el personal de Pontesa. En general, vemos el material grabado y el sonido ambiente, pero sin el relato que la narración *over* pudiese imponer sobre las imágenes. Es algo que traza un paralelismo con la incorporación de fotografías de Xosé Castro fuera de su contexto en las noticias de *La Voz de Galicia* sobre As Encrobas, que se hace aún más evidente cuando Ledo incorpora imágenes de *Navidades en Puentesampayo* (TVE, 1962), una pieza televisiva de carácter ya claramente propagandístico: en *Nación* vemos las imágenes sin sonido, acompañadas por música, eliminando una narración que, en la obra original, nos presentaría didácticamente la tecnología puntera de Pontesa.

Este recurso encaja con una tradición propia también del cine feminista apuntada por Elena Oroz al abordar el documental independiente español contemporáneo, como es la «interrogación crítica del archivo» (Oroz, 2018: 107-108) y supone

en cierta forma una enmienda al relato franquista, que podría leerse también en la incorporación en *Nación* de un fragmento de *Lejos de los árboles* (1972), documental de Jacinto Esteva censurado en su momento por su retrato de una España marcada por la religiosidad y el barbarismo. Por último, Ledo utiliza otro documental: el trabajo industrial en Galicia aparece en una salida de la fábrica filmada por el pionero José Gil en *Talleres Alonarti. Sociedad La Artística Ltda.* (1928).

En el caso de *Os días afogados*, la fuente más destacada es otra: el material doméstico. La película incorpora, al inicio y al final, una proyección pública de grabaciones aficionadas que recogen la etapa final de Aceredo antes de su inundación. Vemos descripciones de las diferentes casas, la última fiesta del pueblo y retratos de sus habitantes, atravesados por una nostalgia que puede ser habitual en el uso de imágenes caseras, pero que en este caso se convierte en melancolía: no se trata de un lugar que ha cambiado, sino de un lugar que ha desaparecido.

Una vez conocemos el origen, usos y ámbitos de circulación de estos materiales, podemos abordar con mayor claridad las estrategias utilizadas por los films. Germán Labrador identifica la historia de la Galicia moderna como «una historia de la mirada» configurada por la tríada paisaje-trabajo-capital y en la que es vital «lo que se mira y lo que se hurta a la mirada» (2025), dadas las acciones extractivistas sobre el territorio y las luchas contra éstas. En común en *Nación*, *Os días afogados*, *CCCV* o *Doli, doli, doli* está la voluntad de recuperar aquello que se hurtó a la mirada, pero esto sucede de diferentes formas y lleva a diferentes resultados.

En el caso de *Os días afogados*, a pesar de utilizar recursos propios del cine feminista, las mujeres no ocupan el centro de la película: su presencia es mayor en el archivo que en las imágenes del presente, y la lucha ocupa un rol secundario frente a la melancolía de las imágenes domésticas, que se subraya hasta convertirse en el foco. El filme alterna entre el pasado y la vida de algunos de los antiguos habitantes de Aceredo dos décadas después. Así, los vemos enfrentados a la «explanada de agua» que cubre su aldea, realizando acciones cotidianas —a menudo en silencio, en solitario o en parejas, contrastando con unas imágenes de archivo que reflejan grupos más grandes y mayor actividad, ligada por ejemplo a los trabajos agrícolas—. La estructura pone en primer plano el efecto y el afecto archivo: el alternar entre presente y pasado destaca el envejecimiento en los rostros de las mismas personas y la presencia/ausencia de los espacios, construyendo la sensación de pérdida propia de obras de estas características.

Esa sensación aparece, inevitablemente, en *Nación* o *Doli, doli, doli*, que también incorporan en presente a las protagonistas de aquellas luchas. En ese sentido, es posible ver en estas películas tanto una potencia —en el intento de afectar socialmente— como una impotencia. Las imágenes —y gestos— de levantamiento o resistencia a las que volvemos suelen acompañarse de otras en presente que presentan un carácter muy distinto: frente al caos del pasado, la actualidad aparece a menudo ordenada y ligada a acciones pausadas o entrevistas sentadas. La fuerza de esos recuerdos sirve para denunciar una parálisis política, pero no siempre consigue separarse simbólicamente de ella.

Con todo, Elena Oroz señaló cómo los gestos de inscripción feminista utilizan «estrategias de intervención y contestación crítica frente a los relatos culturales dominantes, en los que sigue primando la perspectiva masculina» (Oroz, 2018: 108). En ese sentido, *Nación* parece contagiarse de las posiciones militantes a través del montaje —que, como vimos, sirve para construir una crítica a ciertos relatos presentes en el archivo— y también a través de lo que filma en presente: la policía reaparece en 2017 compartiendo plano con las extrabajadoras de Pontesa, en este caso concentradas delante de un juzgado, con chalecos amarillos.

APUNTES FINALES

En el marco de las luchas por visibilidad, observamos que no solo se trabaja con la presencia, sino con los códigos que marcan esa presencia. Frente a las imágenes colectivas mayoritarias en el archivo o la Mujer universal en la representación cinematográfica, *Nación* trabaja también la individualización de sus personajes, en un complejo sistema de puesta en escena distanciada que reúne a las trabajadoras reales con actrices, y que permite señalar tanto aspectos de sus vidas habitualmente obviados como retomar de manera explícita el ánimo a la acción propio del cine militante. El primer caso se observa a través de la presencia de un icónico Citroën Dyane 6: es el coche que Nieves Lusquiños pudo comprar a través del acceso al trabajo industrial, y que se convierte en un símbolo de libertad. El segundo lo protagoniza la propia Nieves: trabajadoras y actrices son filmadas ante las taquillas de la fábrica, miran a cámara y hablan de su experiencia, pero ella decide usarlo para advertir al público: «Trabajar sin cobrar, eso ni hablar. Que no se os pase por la cabeza, por favor, no trabajéis gratis. A la mierda».

Al inicio del texto fijábamos la intención de descubrir cómo las mujeres del ámbito y período histórico estudiados habían sido retratadas en el pasado y el rol de su reaparición a través de la recuperación del archivo: en las obras analizadas —y particularmente en la mirada a cámara de Lusquiños en *Nación*— se hace patente la relación que se establece entre los dos gestos clave. El visible es el de las mujeres que pusieron el cuerpo contra los abusos laborales o extractivistas, registrado en imágenes que en su momento circularon de manera restringida —como en el cine militante— o en el marco de relatos construidos desde puntos de vista ajenos al de las protestas —como el de las televisiones—. El invisible es el de las personas que, como Ledo, devuelven el foco a esas luchas trayéndolas de nuevo al presente, aprovechando la democratización del acceso al cine en el ámbito gallego para dar de nuevo —con mayor o menor nostalgia— la disputa por el relato con unos medios y unos circuitos de difusión que, si bien siguen estando lejos de la hegemonía, sí permiten una visibilidad que antes no se daba para acciones como las analizadas. En esa frontalidad del rostro de Nieves Lusquiños se apela directamente a la audiencia, y su presencia en imágenes separadas por décadas remite a través del afecto archivo a la iconología de protesta presente en las imágenes recuperadas, expresando quizás una potencia tal y como Didi-Huberman (2018) la definía: activando el deseo —de resistencia, de cambio— frente al poder. Algunos gestos cambian, otros se repiten, la lucha es la misma. ■

EN EL MARCO DE LAS LUCHAS POR VISIBILIDAD, OBSERVAMOS QUE NO SOLO SE TRABAJA CON LA PRESENCIA, SINO CON LOS CÓDIGOS QUE MARCAN ESA PRESENCIA

REFERENCIAS

Agamben, G. (1993). *Infancy and history. The destruction of experience*. Londres: Verso.

Balló, J., y Bergala, A. (Eds.). (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Balló, J., y Pintor Iranzo, I. (2021). Motivos visuales y representaciones del poder en la esfera pública. *Communication & Society*, 34(2), 211–213. https://doi.org/10.15581/003.34.2.211-213

Baron, J. (2020). O Efeito Arquivo: Imagens de Arquivo como uma Experiência de Recepção. *Lumina, 14*(2), pp. 134-157. https://doi.org/10.34019/1981-4070.2020.v14.31518

Barreiro González, M. S. (2019). Revolucionarias, terroristas y sufragistas. Una aproximación a la representación de la violencia política de las mujeres en el cine de los orígenes (1898–1915). En A. Quintana y J. Pons (Eds.), *Presencies i representacions de la dona en els primers anys del cinema, 1895–1920* (pp. 153–167). Girona:

Fundació Museu del Cinema–Colecció Tomás Mallol/ Ajuntament de Girona.

Boidy, M. (2017). Representation struggles, visibility struggles. *Hybrid*. https://doi.org/10.4000/hybrid.922

Bonnel, V. E. (1991). The representation of women in early Soviet political art. *The Russian Review*, 50(3), 267–288. https://doi.org/10.2307/131074

Cabana Iglesia, A. (2021). "Ciento cincuenta mujeres y ningún hombre". Mujeres y protesta en el campo gallego durante el franquismo. *Historia Social*, (99), 119–138.

Castro De Paz, J. L. (2002). El analista-crítico, o el (deseable) punto sobre el encuentro de dos discursos sobre el film. *La madriguera* (50):75. https://riunet.upv.es/handle/10251/42093

De Lauretis, T. (1990). Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness. *Feminist Studies*, 16(1), 115–150. https://doi.org/10.2307/3177959

Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra.

Didi-Huberman, G. (2018). Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta. En G. Didi-Huberman, G., y E. Mizrahi, *Sublevaciones*. México, D.F.: Jeu de Paume, Museo Universitario Arte Contemporáneo UNAM.

Didi-Huberman, G., Traverso, E. (2023). Imágenes e historia cultural: un debate. *Acta Poética* 44-1,13-94. doi: 10.19130/iifl.ap.2023.44.1.005735X22

Grandío Seoane, E. (2017). Relatos da Transición: Todo era posible. En VV.AA., *Anna Turbau: Galicia, 1975-1979*, pp. 31-39. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

Gómez Viñas, X. (2016). *Do amateur ao militante. Implicacións políticas e estéticas do cinema en formato non profesional na Galiza dos anos 70*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: USC.

Guardiola, I. (2019). *El ojo y la navaja. Un ensayo sobre el mundo como interfaz*. Barcelona: Arcadia.

Haskell, M. (1974). *From reverence to rape: The treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press.

Hesmondhalgh, D. (2017). The media's failure to represent the working class: Explanations from media production and beyond. En June Deery, Andrea Press (eds.). *Media and Class TV, Film, and Digital Culture*. Nueva York: Routledge.

Juneja, M. (1996). Imaging the revolution: Gender and iconography in French political prints. *Studies in History*, 12(1), 1–65. https://doi.org/10.1177/025764309601200101

Khanna, R. (1998). The Battle of Algiers and the Nouba of the Women of Mont Chenoua: From Third to Fourth Cinema. *Third Text*, 12(43), 13–32. https://doi.org/10.1080/09528829808576731

Mirzoeff, N. (2023). *An introduction to visual culture* (3rd ed.). New York: Routledge.

Oroz, E. (2018). Emergencias y alteridades. Una aproximación a las inscripciones feministas en el documental independiente español contemporáneo. En A. Scholz y M. Álvarez (eds.), *Cineastas emergentes. Mujeres en el cine del siglo XXI*, pp. 89-110. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Pontevedra, S. (2022, 6 de noviembre). Trabajadores y colectivos sociales se manifiestan contra el "secuestro" de la radiotelevisión gallega por parte de la Xunta. *El País*. https://elpais.com/television/2022-11-06/trabajadores-y-colectivos-sociales-se-manifiestan-contra-el-secuestro-de-la-radiotelevision-gallega-por-parte-de-la-xunta.html

Sorel, Georges (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.

Sutton, B. (2010). *Bodies in crisis: Culture, violence, and women's resistance in neoliberal Argentina*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

NOTAS

1 Utilizamos de forma intencionada la mayúscula para referirnos al uso de la figura femenina que autoras como De Lauretis (1990) han analizado la dicotomía entre la Mujer universal en la representación cinematográfica y el progresivo paso a una pluralidad de mujeres.

«¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS! ¡CÁMARAS!». MUJERES, ARCHIVO Y LUCHA EN EL CINE GALLEGO CONTEMPORÁNEO

Resumen

Históricamente, la lucha política ha sido a menudo retratada como un campo masculino. El espacio tradicional para las mujeres se ha ligado a los cuidados, el trabajo reproductivo y la domesticidad, lo que explica su representación estereotipada o su escasa presencia en las imágenes de protesta, vinculadas a una iconografía machista de levantamiento y violencia. Sin embargo, el estudio de una serie de documentales gallegos contemporáneos apoyados en material de archivo muestra la repetición de un gesto diferente: la mujer como barrera, enfrentándose a una carga policial. En este trabajo pretendemos definir un método que nos permita estudiar este gesto en *Nación* (Margarita Ledo, 2020) y *Os días afogados* (César Souto Vilanova y Luís Avilés Baquero, 2015) pero también el gesto invisible por el que diferentes cineastas incorporan el archivo de luchas pasadas y lo ponen de nuevo en circulación.

Palabras clave

Archivo, conflicto social, género, cine, documental, Galicia.

Autores

Marta Pérez Pereiro y Cibrán Tenreiro Uzal son doctores en Comunicación e Información Contemporánea por la Universidad de Santiago de Compostela, donde imparten clases de Comunicación Audiovisual. Sus líneas de investigación comunes se centran en el cine de pequeñas naciones o los estudios de género relacionados con el audiovisual. Individualmente, Pérez Pereiro ha trabajado también alrededor del humor en la comunicación y la rendición de cuentas de los medios, mientras Tenreiro ha explorado las relaciones entre música y cine o la creatividad de las comunidades de fans. Contacto: marta.perez.pereiro@usc.es / cibran.tenreiro@usc.es.

Referencia de este artículo

Pérez Pereiro, M., Tenreiro Uzal, C. (2026). «¡Cámaras! ¡Cámaras! ¡Cámaras!». Mujeres, archivo y lucha en el cine gallego contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 123-136. https://doi.org/10.63700/1317

"CAMERAS! CAMERAS! CAMERAS!". WOMEN, ARCHIVES AND STRUGGLE IN CONTEMPORARY GALICIAN CINEMA

Abstract

Historically, political struggle has often been portrayed as a male domain. The traditional space for women has been associated with care, reproduction and the household, which explains their stereotypical representation and their limited presence in images of protest that are defined by a masculine iconography of uprising and violence. However, the study of certain contemporary Galician documentaries that make use of archival material reveals the recurrence of a different gesture: the woman-as-barrier, confronting the police as they try to forcibly disperse the protestors. The aim of this study is to define a method that facilitates the analysis of this gesture in the films *Nación* (Margarita Ledo, 2020) and *Os días afogados* (César Souto Vilanova and Luís Avilés Baquero, 2015), but also of the invisible gesture of the filmmakers' appropriation of archival footage of past struggles that brings it back into circulation.

Key words

Archive, social conflict, gender, cinema, documentary, Galicia.

Authors

Marta Pérez Pereiro and Cibrán Tenreiro Uzal both hold PhDs in Contemporary Communication and Information from Universidade de Santiago de Compostela, where they teach Audiovisual Communication. They share lines of research in the cinema of small nations and audiovisual-related gender studies. Individually, Pérez Pereiro has also worked on humour in communication and accountability in media, while Tenreiro has explored the relationships between music and cinema and the creativity of fan communities. Contact: marta.perez.pereiro@usc.es / cibran.tenreiro@usc.es.

Article reference

Pérez Pereiro, M., Tenreiro Uzal, C. (2026). "Cameras! Cameras! Cameras!". Women, Archives and Struggle in Contemporary Galician Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 123-136. https://doi.org/10.63700/1317

recibido/received: 30.04.2025 | *aceptado/accepted:* 10.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

LA EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN TIEMPOS DEL COVID-19. UNA APROXIMACIÓN MELODRAMÁTICA AL DETERIORO DE LAS RELACIONES SOCIALES A PARTIR DE MOTIVOS VISUALES EN LOS INFORMATIVOS DE *RTVE**

FEDERICA GOBBI

INTRODUCCIÓN

El presente artículo se inscribe en la tendencia de estudios recientes (Nelson-Coffey et al., 2021; Qiuyi y Qian, 2025; Variano, 2022; Wasilewski et al., 2025) que, aunque realizados con otras metodologías, se centran en el impacto psicosocial del COVID-19, tratando de analizar los estados emocionales predominantes durante los primeros periodos de convivencia con el virus. Nuestra hipótesis es que la reducción del abanico emocional al mero espectro de las emociones negativas puede atribuirse al deterioro de las formas culturalmente utilizadas para comunicar públicamente muchos sentimientos. El objetivo es, por un lado, demostrar que eso se debe a una crisis epistémica que afecta al lenguaje gestual empleado para expresar, comunicar y compartir emociones. Por otro lado, se trata de probar que este desenlace obedece tanto a las restricciones físicas, que han comprometido el uso espontáneo de una gestualidad expresiva de uso y reconocimiento común, como a las elecciones representacionales adoptadas en el ámbito mediático, que han minado las bases de la interacción empática, favoreciendo la aparición de un estado de apatía. En este sentido, la omisión o alteración de determinados gestos puede interpretarse tanto como el resultado de la reducción de las libertades civiles como también como el testimonio de una operación deliberadamente planeada.

El gesto, si está culturalmente codificado y compartido por la comunidad de referencia, tiende a suscitar empatía y, al mismo tiempo, a inducir la tendencia a la imitación (Crescentini et al., 2011). Por eso, si en las grabaciones no se encuentran gestos comunes o si estos aparecen notablemente modificados, ello puede atribuirse al inten-

LAS RESTRICCIONES FÍSICAS Y LAS DECISIONES MEDIÁTICAS RELACIONADAS CON EL ESTADO DE EMERGENCIA QUE CARACTERIZÓ LOS PRIMEROS AÑOS DE CONVIVENCIA CON EL COVID-19 HAN CONTRIBUIDO A PROVOCAR UN BLOQUEO EMOCIONAL

to de fomentar la contención emocional y gestual, con el fin de favorecer el respeto de las restricciones físicas entonces vigentes. Desde este punto de vista, estrategias comunicativas como el intento de debilitar el intercambio emocional mediante la deslegitimación de esta necesidad se situarían en el compromiso de los medios de comunicación de poner el poder del que disponen al servicio del imperativo de seguridad. Por lo tanto, al revelar los mecanismos y demostrar la eficacia de las medidas mediáticas, así como al señalar los impedimentos físicos causados por las restricciones, este trabajo analizará las reducciones en las posibilidades de expresión y en el intercambio de emociones.

Mediante un análisis de los motivos visuales más significativos desde una perspectiva afectiva y de aquellos empleados con mayor frecuencia en representaciones relacionadas de manera directa o indirecta con la pandemia en las entradillas de los informativos vespertinos de *RTVE* en *La 1* durante los años 2020 y 2021, se pretende trazar el modo en que las restricciones físicas y las decisiones mediáticas relacionadas con el estado de emergencia que caracterizó los primeros años de convivencia con el COVID-19 han contribuido a provocar un bloqueo emocional. Entre los resultados del análisis, destaca la alteración formal de los motivos visuales que requieren una proximidad física entre las personas y que inducen una proximidad empática, así como el desarrollo de una nueva sintaxis gestual para transmitir sentimientos que habrían sido imposibles de expresar entonces mediante gestos tradicionalmente codificados.

Además, el objetivo del proyecto del que surge esta investigación, MUMOVEP (Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales), es interpretar los motivos visuales utilizados en la esfera pública, prestando especial atención a las mutaciones formales provocadas por los factores más influyentes en la actualidad. En este sentido, la insuficiente reformulación expresiva de las emociones que apelan a la complicidad de una alteridad, o que se estructuran más plenamente en el compartir, forma parte de una crisis epistémica que confirma el gran impacto de la pandemia al provocar una alteración en las formas expresivas. Por otra parte, el artículo concluye confirmando una hipótesis formulada durante el proyecto: la falta de una iconografía de la piedad capaz de permitir la catarsis de la herida colectiva, cuya ausencia se atribuye a las capacidades empáticas y poiéticas deterioradas.

Los motivos visuales a los que se hace referencia, al rastrear la presencia de los que ya se han enumerado y tratado (Balló y Bergala, 2016), indican patrones expresivos que son culturalmente reconocidos y utilizados para comunicar emocionalmente (Balló, 2000: 13). Las formulaciones teóricas y las posibilidades aplicativas de esta categoría se han desarrollado mediante investigaciones realizadas por los miembros del Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) del Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, a través de proyectos financiados como OCEC (Observatorio del Cine Europeo Contemporáneo) y MOVEP (Los motivos visuales en la esfera pública. Producción y circulación de imágenes del poder en España, 2011-2017). Así como a través del proyecto actualmente en curso, el ya mencionado MUMOVEP. El conjunto de estudios publicados se inscribe en la continuidad del enfoque de Aby Warburg respecto a la historicidad de la imagen, considerando la supervivencia iconográfica de determinadas fórmu-

las patéticas (*Pathosformeln*) como el signo de su capacidad duradera para tocar emocionalmente al observador, traspasando las fronteras históricas, geográficas y culturales, es decir, privilegiando la trascendencia operada por la conexión empática (Pintor, 2017: 2).

Por un lado, la necesidad de la persistencia de la recepción empática, a la que se refiere el uso y la eficacia de los motivos visuales, los designa como formas significativas para captar lo que atraviesa la esfera afectiva. Por otro lado, el método iconográfico que utilizamos nos permite cruzar las fronteras de las disciplinas para ver cómo estos patrones transitan del cine a otras producciones audiovisuales, como grabaciones y representaciones pertenecientes a la esfera pública (Balló y Salvadó, 2023: 12), legitimando así la comparación entre ambos medios.

En continuidad con el proyecto de investigación anterior, el MOVEP, en el que se estudió la llegada a la esfera pública de iconografías que heredan los significados adquiridos en su uso y reelaboración cinematográfica (Pintor, 2017: 2), los motivos visuales que evidencian con mayor claridad el impás emocional se interpretarán a la luz de una comparación con el sentido que ellos mismos adquirieron al pasar por lo que José Javier Marzal denomina «lo melodramático» (Pérez Rubio, 2004: 30). Este último se entiende como un dispositivo capaz de atravesar distintos cambios de paradigma, desde el cine clásico hasta el moderno y el contemporáneo. Además, la centralidad que este género concede a la relación con la alteridad, basada en el intercambio emocional, le otorga una mayor sensibilidad hacia los factores que favorecen o amenazan dicho intercambio. Por esta razón, el melodrama ha puesto especial atención en mecanismos como la represión (Pérez Rubio, 2004: 67-68, 158, 160) o la sublimación (Gledhill, 2002: 335), incorporándolos tanto en las historias narradas —a través de actitudes y obstáculos que remiten a los personajes— como en el plano narratológico, a mediante elecciones estéticas que apelan a la identificación cinematográfica primaria (Metz, 1975: 40), interactuando directamente con la percepción del espectador. Por lo tanto, en primer lugar, la comparación con las estrategias narrativas mencionadas permitirá revelar la retórica que guía los discursos mediáticos en los que se insertan los motivos visuales emergentes, ayudando a contextualizarlos. En segundo lugar, el melodrama servirá para investigar y poner de manifiesto las repercusiones psíquicas y sociales de las restricciones físicas y visuales impuestas durante el período pandémico. Finalmente, trasladar a las imágenes difundidas en las noticias la atención hacia las emociones, propia de un género basado en la implicación emocional, contribuirá a revelar los matices afectivos específicos que permanecen tras el estrechamiento del abanico sentimental. De este modo, será posible vislumbrar, en las imágenes cargadas de soledad que han resultado del impasse afectivo provocado, la prevalencia de actitudes de resignación (Pérez Rubio, 2004: 58), el sentimiento de impotencia (Pérez Rubio, 2004: 93) y el predominio de la nostalgia, cuyas implicaciones se analizan en la conclusión.

Además de considerar los volúmenes en los que se teoriza y aplica la categoría de motivo visual (Balló, 2000; Balló y Bergala, 2016; Balló y Salvadó, 2023), el método warburgiano se adopta siguiendo estudios aplicados recientes, como los de Iván Pintor (2017) y Miriam De Rosa (2019), que retoman las teorías propuestas por Georges Didi-Huberman (2002) y Giorgio Agamben (2000). En cuanto al melodrama, nos remitimos principalmente a las aportaciones de Nuria Bou (2002), Roberto De Gaetano (2022), Pablo Pérez Rubio (2004) y Jesús González Requena (1986). Asimismo, se tienen en cuenta contribuciones teóricas que abordan las cuestiones emocionales desde diferentes enfoques.

LA REPRESIÓN DE LAS EMOCIONES

A través de una rareza iconográfica en el corpus estudiado, es decir, la imagen de la piedad, se in-

tentará analizar su función, contextualizando su uso. Se trata del único caso en el que se recurre a la capacidad de los motivos visuales para conmover al espectador.

Emitido el 8 de septiembre de 2020, el clip titulado *#EstoNoEsUnJuego* forma parte de una campaña institucional del Ministerio de Sanidad destinada a reforzar el cumplimiento de las medidas de protección frente al COVID-19 e invita a un comportamiento responsable con el fin de despertar la conciencia de los espectadores. Para ello, el montaje establece una correlación directa entre las reuniones ilícitas y las muertes causadas por el virus, a través de escenas de reuniones entre jóvenes, llenas de manifestaciones de alegría, seguidas de imágenes desoladoras de personas que mueren en el hospital, acompañadas por personal sanitario en duelo. El uso de este motivo visual responde al intento de generar una autocensura respecto a la necesidad de compartir abiertamente la alegría mediante gestos y rituales propios de los momentos festivos. Al sensibilizar a los espectadores del anuncio sobre el riesgo que conlleva el incumplimiento de las restricciones vigentes, se propone implícitamente la adopción de una contención emocional. En primer lugar, se intenta provocar sentimientos de culpa e inducir el miedo a ser responsable de la muerte de otros, con el objetivo de prevenir posibles infracciones de medidas de emergencia como los toques de queda, las distancias de seguridad o la prohibición de reunirse en grupos. En segundo lugar, al tratar de conmover al espectador, el registro trágico se activa para despertar un sentimiento de condena hacia los comportamientos identificados como responsables directos de la muerte injusta de víctimas inocentes. De este modo, a los ciudadanos y a su sentido cívico no sólo se les confía la tarea de controlar su propio comportamiento, sino que también, implícitamente, el de los demás.

En consonancia con la omnipresencia de las prácticas de vigilancia, teorizadas de forma pionera por Michel Foucault (1975), la capilaridad de la cobertura que se puede obtener actualmente gracias a los dispositivos tecnológicos de grabación ha permitido una expansión de los fenómenos de control, extendiéndolos a las esferas social y visual (De Rosa, 2014). En coherencia con esta evolución, durante la pandemia de COVID-19 fueron personas corrientes las que se erigieron en jueces, esgrimiendo sus teléfonos móviles como instrumento de control para filmar a otros civiles que infringían las prohibiciones impuestas. Así, la mirada intrusiva de los aparatos de grabación, que captaban a personas intentando comer o beber en establecimientos públicos, dio lugar a actos de ostentación burlona, frecuentes en las noticias de este período. Sin embargo, la sensación de control desencadenada también generó condiciones de autocontrol forzado y de paranoia latente. En este sentido, la conciencia de haber sido sorprendido en el acto provoca gestos como girar la cabeza para ocultar el rostro o, con connotaciones más preocupantes, levantar las manos como un rehén que intenta demostrar su inocencia.

La represión de las emociones bajo el condicionamiento social (Gledhill, 2002: 117) es también el gran tema que domina los melodramas de pasión (Pérez Rubio, 2004: 148), centrados en el contraste entre la ley y el deseo (Elsaesser, 1985: 165). Es la falta de coraje lo que corta de raíz una historia en *Breve encuentro* (Brief Encounter, David Lean, 1945), así como el sentimiento de culpa derivado de involucrarse en una aventura adúltera. Mientras que en *Sólo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955), el sentido de responsabilidad ante la comunidad determina la renuncia a un amor correspondido. Estos condicionamientos sociales, que actúan principalmente sobre las posibilidades narrativas del melodrama, vuelven a emerger en *Deseando amar* (Fa yeung nin wa, Wong Kar Wai, 2000), esta vez en forma de vecindario intrusivo. En este último caso, la moral burguesa es sustituida por el sustrato confuciano (Bettinson, 2025: 106). Al ser una ideología de carácter holístico, el confucianismo no distingue

entre lo político como ámbito público y lo moral como ámbito privado, lo que sigue favoreciendo la intromisión del Estado en la esfera privada (Esteban Rodríguez y Martín Rodríguez, 2024: 22). Esta condición genera situaciones cotidianas similares a las experimentadas durante el estado de emergencia sanitaria en países impregnados de una tradición filosófica que atribuye mayor autonomía al individuo. Por lo tanto, en *Deseando amar*, los rumores y las miradas indiscretas de los vecinos son, según el director, los verdaderos protagonistas (Tobin, 2008: 25). Esta curiosidad reinante parece concebirse como un factor que favorece el acercamiento entre ambos, induciendo la relación misma (Gliatta, 2004: 109). Lo cierto es que, en el caso de esta película, presentada en Cannes bajo el título «Secrets» (Gliatta, 2004: 111), lo sucedido permanece herméticamente oculto a la mirada ajena, incluida la del espectador.

Por un lado, en tiempos de COVID-19, la ocultación ante la mirada indiscreta del exterior implica el repliegue hacia eventos clandestinos o la vivencia de las relaciones desde una apropiación de la intimidad. Por otro lado, es posible que el estricto régimen de conducta, reforzado por un control dominante que ha alcanzado el nivel del autocontrol, haya llegado a bloquear las emociones en su surgimiento y fluidez. Considerando esta última posibilidad, en la sección siguiente se intenta interpretar, en consecuencia, determinadas mutaciones en los motivos visuales empleados para representar situaciones en la esfera pública.

ES POSIBLE QUE EL ESTRICTO RÉGIMEN DE CONDUCTA, REFORZADO POR UN CONTROL DOMINANTE QUE HA ALCANZADO EL NIVEL DEL AUTOCONTROL, HAYA LLEGADO A BLOQUEAR LAS EMOCIONES EN SU SURGIMIENTO Y FLUIDEZ

HACIA EL BLOQUEO EMPÁTICO

Con el fin de favorecer el autocontrol necesario para garantizar la contención de la necesidad de compartir con los demás, las elecciones mediáticas destinadas a narrar y contrarrestar la tragedia cotidiana del COVID-19 parecen haber ido en la dirección de comprometer la capacidad de recepción empática. La opción más frecuente es el uso de imágenes neutras, con escasa carga emocional, pero dotadas de la capacidad de transmitir una sensación de control, con el propósito de inducir en el espectador actitudes de autocontrol acordes. En estos términos, los medios de comunicación contribuyeron a forjar una estética cromáticamente dominada por los tonos fríos y una sintaxis reducida a unos pocos motivos visuales.

Esta orientación hace que el bodegón domine el eje temático relativo a la pandemia. La aparición del género en el arte moderno atestigua el surgimiento de una sensibilidad originada en las *Wunderkammern*, en transición desde la predisposición del coleccionista hacia criterios clasificatorios cada vez más científicos, propios de una mentalidad ilustrada de tipo enciclopédico (De Benedictis, 1991). Sin embargo, dado que el material analizado en este artículo no se refiere a imágenes estáticas, conviene señalar que las tomas que responden más directamente a estas intenciones racionalistas pertenecen al motivo visual de la serie (Balló y Bergala, 2016: 111-116). En el contexto pandémico, este motivo surge en relación con tomas del omnipresente material sanitario, utilizado inicialmente para acompañar las actualizaciones diarias sobre el virus. Al principio, se vincula con frecuencia a la fabricación de pruebas de detección, así como a la disposición ordenada de estas, una vez utilizadas, para verificar la presencia o ausencia del virus en el paciente. Posteriormente, este motivo se utiliza para presentar los procesos de fabricación en serie de la tan esperada vacuna, que en aquel momento se encontraba en fase de producción.





Imagen 1 (arriba). Emisión del 9 de septiembre de 2020 de las 21.00 horas, *Telediario 1* de RTVE en La 1, minuto 0:50-0:55
Imagen 2 (abajo). Emisión del 14 de noviembre de 2020 de las 21.00 horas, *Telediario 1* de RTVE en La 1, minuto 1:17

Sin embargo, este modo de representación trasciende la esfera de los sujetos concebidos pictóricamente como "cosas" y se extiende también a las personas. Esta transición puede observarse a través de una serie de planos consecutivos mostrados en la entradilla del informativo del 9 de septiembre de 2020. En referencia a las últimas fases de prueba previas a la comercialización, se alternan imágenes de personas recibiendo la vacuna, editadas de forma secuencial junto a procesos industriales de producción del fármaco (imagen 1). La fila constituye otra variante de este motivo visual, dada la disposición ordenada impuesta por la distancia de seguridad obligatoria y porque, cuando agrupa a un gran número de personas, transforma lo que podría asemejarse a una multitud en una distribución espaciada de elementos dispuestos equitativamente, hasta cubrir una superficie formando una estructura geométrica regular. Tal es el caso de una toma cenital de la cola formada para someterse a una prueba de detección del virus (imagen 2). Se trata de estrategias de distanciamiento que denotan cierta rigidez emocional y contribuyen a despojar a las personas de sus atributos más humanos.

Las opciones estéticas analizadas corresponden a un mismo procedimiento adoptado en las medidas de contención física destinadas a prevenir la propagación del virus, basadas en la idea de que dominar implica controlar. En este marco, entre los elementos físicos de contención, destaca la mascarilla. Este accesorio provoca la perturbación de muchos motivos visuales, al interponerse entre el rostro y la mirada del otro. Además, es el elemento más recurrente en las imágenes captadas durante la pandemia. La expresividad fisonómica, por tanto, se ha visto inevitablemente comprometida por su uso obligatorio. Por ejemplo, cuando la sonrisa no surge de la hilaridad rebelde y liberadora de las reuniones clandestinas —rápidamente condenadas por la mirada mediática—, solo resulta vagamente perceptible a través de las reverberaciones a la altura de los ojos. De todos modos, son raros los casos de relajación que interrumpen la actitud austera dominante. En una etapa en la que el régimen de comportamiento estaba dominado por la contención y el miedo, las sonrisas plenas y alegres se anclan en recuerdos de un tiempo anterior a la pandemia, evocados con nostalgia en los informativos.

LA SUBVERSIÓN DEL GESTO

El padre del cine clásico, David Wark Griffith, forjó un espacio dúctil (Bou, 2002: 39), sometido a las leyes del sentimiento. Por ello, la representación de la pasión, tal como se aborda en obras como *El amor y Occidente* (De Rougemont, 1939), se encuentra en los orígenes mismos de la forma fílmica. La aspiración a un contacto absoluto con la alteridad se traduce en una tensión entre diversos componentes que conduce hacia una fusión abismal. En línea con esta lógica melodramática,



Imagen 3. La mano (The Hand [Ai Shen], Wong Kar-wai), en *Eros* (2004)

en el segmento *La mano* (Ai Shen, Wong Kar Wai, 2004), de la película colectiva *Eros* (Michelangelo Antonioni, Steven Soderbergh, Wong Kar Wai, 2004), los obstáculos omnipresentes en el camino hacia la coincidencia total con el otro no hacen sino acrecentar el deseo ligado al amor-pasión, exacerbando el sentimiento hasta refinarlo. Se trata de un amor capaz de superar los obstáculos, sobreviviendo subversivamente por otras vías, como la de la sublimación.

El papel central de la mano en la primera secuencia de encuentros entre los dos protagonistas se desarrolla dentro de una fría y erótica distancia profesional que, siguiendo la imaginería *courtoise* tratada por Denis de Rougemont (1939), eleva a la cortesana a *domina*, legitimándola por su mayor experiencia en el terreno sexual. Estos papeles se establecen mediante planos y posiciones escénicas que evocan la relación entre el muy formal y romántico conde y la desinhibida actriz de *La ronda* (La Ronde, Max Ophüls, 1950). En esta última, la actriz ocupa la cama como un trono y ordena al conde, recibido como un súbdito, que le entregue su arma. Al pasar la mano sobre ésta, esgrimida como un cetro, las caricias de la mujer aluden a una relación sexual que el *bon ton* de su admirador incita a él, por el contrario, a intentar posponer a los momentos más íntimos de la noche, tras horas de fiel cortejo. La construcción gestual de Ophüls gravita sobre la puesta en escena de Wong, quien filma ese extraño pacto profesional en forma de masturbación de un novato al principio de su aprendizaje (imagen 3). Se trata de un aprendiz de sastre, elegido por un maestro entre sus aprendices más talentosos, a quien la cortesana se complace en ofrecer caricias medidas y sensuales para que se transformen en una sensibilidad táctil destinada a emular esa intensidad. La huella de esa memoria lo llevará a desear volver a disfrutar de los servicios de la mujer y, al mismo tiempo, a corresponder a ellos accediendo al cuerpo de ella.

El segmento fue rodado en el mismo periodo en que un episodio de SARS alcanzó proporciones epidémicas, obligando a Hong Kong a un aislamiento casi total durante los primeros meses de 2003. Las condiciones de imposibilidad de contacto físico, derivadas de las medidas de seguridad impuestas, condicionaron el desarrollo creativo, hasta llevar al director a una profunda reflexión sobre las posibilidades concedidas al amor en presencia de la enfermedad, privilegiando el sentido del tacto (Heredero, 2018: 443). En consonancia con la importancia que adquieren las manos en esta creación —concebida en un contexto igualmente afectado por restricciones físicas—, durante el COVID-19 son las manos (Balló y Bergala, 2016: 364-370) o, por extensión, las extremidades, las que asumen toda la responsabilidad de los gestos de expresión, comunicación y comprensión afectiva antes confiados a otras partes del cuerpo ahora "censuradas", como la boca.

CON EL PROPÓSITO DE GARANTIZAR LA CONEXIÓN EMPÁTICA, AUNQUE REGULÁNDOLA, SE DESARROLLA UN NUEVO LENGUAJE NO VERBAL



Imagen 4. Emisión del 7 de septiembre de 2020 de las 21.00 horas, *Telediario 1* de RTVE en La I, minuto 0:58

Con el propósito de garantizar la conexión empática, aunque regulándola, se desarrolla un nuevo lenguaje no verbal. A esta nueva sintaxis pertenece el choque de puños, extendido también a contextos formales como las reuniones entre representantes políticos de Estados europeos, para evitar el contacto más prolongado que implicaría el protocolario apretón de manos. Asimismo, se promovió el saludo con el codo. Dado que los políticos, como personalidades públicas sometidas a la mirada constante de los demás, tienen un mayor poder de convertirse en modelos a seguir, es frecuente detectar este tipo de saludo en el ámbito institucional. Sin embargo, con el objetivo de difundir el estricto código de comportamiento para que pudiera integrarse en la vida cotidiana, este nuevo gesto fue promovido por instituciones como las escuelas, a través de filmaciones de niños ejemplares que lo aprenden en clase (imagen 4).

Así, se confirma el compromiso de los medios de comunicación en la promoción de una conducta ejemplar, esta vez no mediante el condicionamiento estético, sino como instrumento de difusión de un nuevo lenguaje gestual. No obstante, este repertorio no logra igualar la eficacia expresiva de los gestos tradicionales, culturalmente más arraigados. Además, su vocación puramente supletiva —concebida para un uso esporádico durante los periodos de mayores restricciones— ancló este lenguaje en un estatuto efímero, manteniendo el potencial del gesto para subvertir las configuraciones preestablecidas y escapar a la categorización (De Rosa, 2019: 114, 115). En consecuencia, la inestabilidad de estas nuevas configuraciones gestuales, de las que los medios conservan testimonio, contribuye a desestructurar la sintaxis expresiva de las emociones y a provocar una crisis epistémica.

LA RUPTURA DEL INTERCAMBIO

A la fuerza poiética capaz de rasgar la realidad en el cine clásico, el cine moderno contrapone una realidad que se resiste a la trascendencia alcanzada mediante recursos intelectuales y culturales (Moure, 1997: 93). Esta impenetrabilidad, resultado de la ruptura de la episteme de la modernidad, implica que los obstáculos en las relaciones adquieren una naturaleza distinta. En un cine ligado a los desenlaces más extremos de la modernidad, como el de Antonioni, en palabras de Godard, «el drama no es ya psicológico sino plástico» (Païni, 2015: 22). De acuerdo con esta lectura, Nuria Bou observa que en el cine del director ferrarés las



Imagen 5. *El eclipse* (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)

puertas, ventanas y otros elementos interpuestos entre los personajes se convierten en umbrales insuperables de separación (2002: 92). Al marcar puntos ciegos para la comunicación, estos impiden la posibilidad del encuentro con el otro.

En el contexto del COVID-19, las puertas abiertas se utilizan como líneas de demarcación desde las cuales se pueden entregar regalos de Navidad sin riesgo de contagio. Así, los elementos arquitectónicos, que antes simbolizaban conexión y paso, se vuelven impermeables. Esta función de negación del acceso se expresa visualmente mediante la recurrencia del cerco (Balló y Bergala, 2016: 88-93). El motivo visual aparece sobre todo en momentos de alto riesgo y mayores restricciones, como el cierre de escuelas, locales u otros edificios que antes albergaban actividades cotidianas. En el cine clásico, el cerco podía presagiar los obstáculos que amenazaban una relación (Bou, 2002: 47), como ocurre en *Sueño de amor eterno* (Peter Ibbetson, Henry Hathaway, 1935). En cambio, en el cine moderno puede representar la imposibilidad de alcanzar una felicidad común, como en *El eclipse* (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) (imagen 5).

Otros elementos arquitectónicos también comunican esta condición. En *Sólo el cielo lo sabe* la ventana (Balló y Bergala, 2016: 383-388) expresa la reclusión en la sociedad de la protagonista (González Requena, 1986: 112). Ese mismo elemento aparece aislando tanto a los estudiantes en residencias universitarias como a un miembro del personal sanitario, situado en el borde de un encuadre desolado, al modo del perro de las *Pinturas Negras* (1820–1823) de Goya, símbolo de la soledad.

Sin embargo, para captar el impacto psíquico de la ruptura del intercambio, el motivo del beso (Balló y Bergala, 2016: 64-70) resulta especialmente revelador. Este gesto se ve gravemente afectado porque requiere una proximidad física máxima. En los melodramas clásicos, dominados por la convergencia hacia el Uno, el beso marcaba la frontera expresiva (Bou, 2002: 63): el punto de fusión total entre dos individualidades. Sin embargo, la mascarilla quirúrgica interrumpe ese flujo de tensión compartida, negando la posibilidad de plenitud en el encuentro (imagen 6).

Imagen 6. Emisión del 23 de diciembre de 2021 de las 21.00 horas, *Telediario 1* de RTVE en La 1, minuto 2:53







imágenes 7 y 8. *Stella Dallas* (King Vidor, 1937)

LAS EMOCIONES DISIPADAS

En un discurso, el presidente del Gobierno de España, Pedro Sánchez, recomienda mostrar afecto precisamente optando por no tocarse, como muestra de amor y cuidado por la seguridad de la otra persona, evitando contagiarla. Esta sugerencia introduce el sentimiento de culpa y fomenta el temor a dañar al prójimo, erigiendo el miedo como base de una nueva gama emocional, tenue y sombría. Por un lado, la pérdida de rituales socialmente establecidos para dar sentido a muchas experiencias vitales difíciles, caracterizados por gestos codificados, contribuyó a provocar una falta de elaboración. Este fenómeno se confirma en casos como el de una persona que confiesa su dificultad para procesar un duelo. En este sentido, la ausencia de lo simbólico ha relegado muchas emociones a un estado de vaguedad, dificultando incluso su identificación. Por otro lado, se afianza un distanciamiento emocional como reacción humana ante medidas que privan del contacto físico y empático. Esta respuesta psíquica, lamentablemente, favorece las distancias de seguridad impuestas y deseadas como infranqueables.

Frente al aislamiento físico, surgen iniciativas como las cartas enviadas por escolares a ancianos en residencias. Sin embargo, en el cine la carta puede simbolizar el paso irreversible del tiempo, subrayando la distancia implícita entre el mensaje y su lectura. Así ocurre en *Tiempo de amar, tiempo de morir* (A Time to Love and a Time to Die, Douglas Sirk, 1958), donde la carta se convierte en metáfora de la separación irrevocable (González Requena, 1986: 162).

El motivo de la ventana, frecuente en el cine como punto de observación exterior de mujeres confinadas al ámbito doméstico, ha marcado cinematográficamente una condición de exclusión (Gledhill, 2002: 302) hacia la vida activa y mundana, hasta el punto de convertirse en metáfora de una resignación conscientemente asumida, ante la evidencia de un paso del tiempo que solo permite una vida vicaria. Con este sentimiento, la protagonista de *Stella Dallas* (King Vidor, 1937) observa a través de una ventana el futuro de su hija (imágenes 7 y 8), sabiendo que solo puede vivir plenamente a través de ella. Esta resignación la une al melancólico soberano de *Concierto en la corte* (Das Hofkonzert, Douglas Sirk, 1936), que transfiere su amor perdido a los sueños de su hija.

Así, la polivalencia de la ventana también puede permitir, como otras barreras, dar sustancia visual al filtrado de actitudes y sentimientos que inevitablemente se han debilitado, cargándose de una connotación temporal. Probablemente re-



Imagen 9. Emisión del 14 de septiembre de 2020 de las 21.00 horas, *Telediario 1* de RTVE en La 1, minuto minuto 2:24

firiendose a la asunción de este matiz, el motivo visual en cuestión fue elegido para representar las fiestas navideñas de 2020, mostrando a personas observando desde las ventanas las decoraciones de las calles. La referencia a actitudes voyeuristas y pasivas sugiere una distancia simbólica respecto a la vida exterior, de la que la gente se sentía excluida. En apoyo de esta hipótesis, está el uso reiterado de esta iconografía para ilustrar una noticia sobre el cambio en el modo de vida impuesto por la pandemia (imagen 9). En este caso, la libertad de compartir emociones de forma más o menos pública, mediante muestras de afecto, puede, nostálgicamente, parecer un lujo propio de otros tiempos, quizá más felices y, sin duda, más despreocupados. A la luz de estos últimos ejemplos se podrían interpretar las emociones apagadas y sombrías que prevalecen en el contexto pandémico.

CONCLUSIONES

Siguiendo la alteración burguesa de lo trágico operada por el melodrama (Gledhill, 2002: 16), se ha destacado aquella tendencia a la vivencia vicaria, atestiguada por el éxito de muchos programas y obras de ficción durante el periodo pandémico (Sigre-Leirós et al., 2022), enmarcándola dentro de la nostalgia como sentimiento central de este género (Pérez Rubio, 2004: 50). Se trata de una de las posibilidades sentimentales resultantes de una cierta actitud con la que se puede hacer frente a la sensación de impotencia, relacionada con la pasividad a la que uno puede haberse sentido relegado durante los momentos de mayores restricciones. Sin embargo, la censura operada contra la expresión activa de muchos sentimientos, tan cercana a la centralidad de mecanismos represivos castrantes en este género, puede considerarse a la luz de la respuesta sintomática del melodrama al drama, a saber, el mutismo (Brooks, 1976). Siguiendo esta línea, cabe recordar que, en contraste con la plenitud típica del melodrama de Hollywood, dada por la saturación expresiva (Brooks, 1976: 41), en el melodrama japonés el exceso emocional trasciende el plano de la representación (Dissanayake, 1993: 150-151). La esperanza es que las emociones acumuladas, que no pudieron exteriorizarse en su momento, hayan encontrado otras maneras para liberarse. Queda abierta la vía para el estudio de muchas prácticas que trascienden el plano representacional de la esfera pública, como el intento de aprovechar las posibilidades evocadoras de la palabra, propuesto a través de lecturas realizadas por teléfono, gracias al cuidado de un bibliotecario hacia los usuarios de su biblioteca. Aparte de la limitación de estas operaciones de sublimación terapéutica, que solo permiten restaurar una cercanía proyectiva con respecto al otro, sería inapro-

piado seguir sondeando estas cuestiones mediante un análisis centrado en los motivos visuales que pertenecen a la esfera pública.

A través del análisis propuesto, se ha intentado demostrar cómo la reducción de las posibilidades emocionales se debe al deterioro de las relaciones sociales, en una lógica según la cual la falta de intercambio ha influido en la expresión de aquellas emociones que, para ser vividas plenamente, necesitan una alteridad a la que recurrir. En este sentido, el melodrama ha permitido explorar los mecanismos de represión y las posibilidades de trascendencia, mostrando cómo los dispositivos de control social condicionan la expresión emocional. La estructura del estudio refleja esta lógica: la primera sección aborda la represión; la última, la resignación y la nostalgia; dos secciones intermedias, «La subversión del gesto» y en «La ruptura del intercambio», tratan las capacidades o la imposibilidad de los sentimientos para superar los obstáculos. Además, teniendo en cuenta que los motivos visuales inducen una proximidad empática y que algunos de ellos requieren una proximidad física para poder formularse, el análisis de los cambios que estas opciones representativas han sufrido durante el periodo pandémico ha permitido captar las importantes perturbaciones que atraviesa la dimensión compartida. Para tratar la represión y la codificación moral de las emociones, en la primera sección se analiza el uso específico de la piedad, que representa una rareza iconográfica en el corpus de análisis. En la última sección se presentan los matices emocionales que quedan tras el debilitamiento de otros sentimientos, identificándolos en el uso de los motivos visuales de la carta y la ventana, interpretados a la luz del significado adquirido en su paso por el melodrama. Por lo demás, las tres secciones centrales corresponden generalmente a la lesión de la proximidad empática —«Hacia el bloqueo empático»—, a la desestabilización de la sintaxis gestual —«La subversión del gesto»— y a los impedimentos físicos en relación con el encuentro —«La ruptura del intercambio»—.

DADO QUE TIENDE GENERALMENTE A CONDENSAR LA PROXIMIDAD FÍSICA Y EMPÁTICA, IMPLICANDO EL RECONOCIMIENTO CULTURAL DEL GESTO, EL MOTIVO VISUAL RESULTA UN OBJETO DE ANÁLISIS PARTICULARMENTE ÚTIL PARA COMPRENDER LA CRISIS EPISTÉMICA DESENCADENADA POR EL COVID-19

En «Hacia el bloqueo empático» se aborda el deterioro de la receptividad empática a través del motivo visual de la serie. Al ser el motivo visual que más se repite en las representaciones relacionadas con la pandemia, se interpreta como parte de una alienación mediática respecto al rechazo moral de las emociones. Dado que estas últimas se consideraban un peligro potencial para el cumplimiento de las restricciones físicas que exigían la adopción de un estilo de vida austero, la contribución de los medios de comunicación puede identificarse en el intento de inducir estéticamente a reducir los clímax emocionales. En «La subversión del gesto» se aborda la difusión mediática de un nuevo repertorio gestual para comunicarse empáticamente, así como las insuficiencias de esta reformulación expresiva y su papel desestabilizador en relación con la solidez y la plenitud del intercambio físico y empático de gestos ya reconocidos y configurados culturalmente. Si la sección en cuestión se centraba en la expresividad que adquiere la mano, mientras que en la precedente se mencionaba el papel de la mascarilla quirúrgica en el bloqueo de la receptividad empática, «La ruptura del intercambio» se centra en elementos que ejercen la función de barrera física. En este contexto, la mascarilla vuelve a ser tratada, esta vez por su capacidad para impedir el contacto físico, asociándola a otros elementos cuya función y recurrencia en las representaciones son asimilables a las del cerco.

En conclusión, dado que tiende generalmente a condensar la proximidad física y empática, im-

plicando el reconocimiento cultural del gesto, el motivo visual resulta un objeto de análisis particularmente útil para comprender la crisis epistémica desencadenada por el COVID-19. Por lo tanto, se confirma el importante papel desempeñado por el acontecimiento en cuestión en la transformación del repertorio gestual y de las formas iconográficas. Como consecuencia de la pérdida del lenguaje que sustentaba la dimensión compartida, se produce una significativa ausencia de una iconografía de la piedad capaz de liberar el dolor colectivo, ya que se basa en la solidez de un repertorio formal ya dañado, así como en la complicidad empática de una alteridad, condición necesaria para desencadenar el proceso de catarsis, pero difícil de alcanzar en tiempos en los que esa capacidad parece estar deteriorada. ■

NOTAS

* Los resultados presentados en este artículo forman parte de las investigaciones realizadas en el marco del proyecto MUMOVEP (Mutaciones de los motivos visuales en la esfera pública. Representaciones del poder en España 2017-2021: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales), con referencia PID2021-126930OB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER, UE. La fase en la que se inscriben coincide con el objetivo de codificar y clasificar los motivos visuales a través de los cuales la pandemia, así como otros acontecimientos que dominan la esfera pública contemporánea entre 2017 y 2021, se presentan o interfieren con otras noticias, con el fin de rastrear más fácilmente los motivos visuales relacionados con ellos. Este constituye el primer paso para crear un archivo digital que incluya los motivos visuales relacionados con estos factores de importancia primaria, siempre que aparezcan en fotografías publicadas en las portadas de los diarios españoles *El País*, *El Mundo* y *La Vanguardia*, así como en las imágenes y grabaciones emitidas en las entradillas de los informativos vespertinos de *RTVE* en *La 1*.

REFERENCIAS

Agamben, G. (2000). Notes on Gesture. En S. Buckley, M. Hardt y B. Massumi (Eds.). *Means without ends: Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Balló, J. y Bergala, A. (2016). *Los motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Balló, J. y Salvadó, A. (2023). *El Poder en escena: motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Bettinson, G. (2025). *The Sensuous Cinema of Wong Kar-Wai: Film Poetics and the Aesthetic of Disturbance, Second Edition*. Hong Kong: Hong Kong University Press

Bou, N. (2002). *Plano-contraplano: de la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press.

Crescentini, C., Mengotti, P., Gregucci, A. y Rumiati, R. I. (2011). The effect of observed biological and non biological movements on action imitation. An fMRI study. En *Brain Res.* n. 1420 (1): 80-92. https://doi.org/10.1016/j.brainres.2011.08.077

De Benedictis, C. (1991). *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*. Firenze: Ponte alle Grazie.

De Gaetano, G. (2022). *Le immagini dell'amore*. Venezia: Marsilio Editori.

Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. París: Minuit.

De Rosa, M. (2014). Poetics and politics of the trace: Notes on surveillance practices through Harun Farocki's work. En *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Jg. 3, N. 1, S. 129-149. https://doi.org/10.25969/mediarep/15138

De Rosa, M. (2019). On gesture, or of the blissful promise. En *NECSUS. European Journal of Media Studies*. #Gesture, Jg. 8. N. 2, S. 113–128. https://doi.org/10.25969/mediarep/13141

Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Minuit

Dissanayake W. (1993). *Melodrama and Asian cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elsaesser, T. (1985). Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. En Nichols B. (Ed.). *Movies and Methods: An Anthology vol 2*, Berkeley: University of California Press.

Esteban Rodríguez, M. y Martín Rodríguez, R. (2024). *Introducción a la China actual*. Madrid: Alianza Editorial

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. París : Gallimard

Gledhill, C. (2002). *Home is where the heart is*. London: BFI Publishing.

Gliatta, L. (2004). *Wong Kar-Wai*. Roma: Audino.

González Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*. Valencia: Instituto de Cine y Radio-Televisión.

Heredero, C. (2018). *Wong Kar-wai*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Jullien, F. (2014). *Sull'intimità. Lontano dal frastuono dell'amore*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. En *Communications*, n. 23 : 3-55

Moure, J. (1997). *Vers une esthétique du vide au cinema*. Paris-Montréal: L'Harmattan.

Nelson-Coffey, S., O'Brien, M., Braunstein, B., Mickelson, K. y Ha, T. (2021). Health behavior adherence and emotional adjustment during the COVID-19 pandemic in a US nationally representative sample: The roles of prosocial motivation and gratitude. En *Soc Sci Med*. n. 284(1):1–10. https://doi.org/10.1016/j.socscimed.2021.113123

Païni, D. (2015) *Antonioni*. París: Flammarion.

Pérez Rubio, P. (2004). *El cine melodramático*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Pintor Iranzo, I. (2017). Silence and fog: on gesture, time, and historicity in the films of Aleksandr Sokurov. En *Apparatus*, n. 5:1-38. https://doi.org/10.17892/app.2017.0005.60

Qiuyi C. y Qian L. (2025). Unveiling emotional contagion in COVID-19 misinformation: Computational analysis for public health crisis surveillance. En *Health Informatics Journal*, n. 31(4): 1–14. https://doi.org/10.1177/14604582251381175

de Rougemont, D. (1972). *L'amour et l'Occident*, París: Librairie Plon.

Sigre-Leirós, V., Billieux, J., Mohr, C., Maurage, P., King, D. L., Schimmenti, A. y Flayelle, M. (2022, February 24). Binge-Watching in Times of COVID-19: A Longitudinal Examination of Changes in Affect and TV Series Consumption Patterns

During Lockdown. *Psychology of Popular Media*. 12(2), 173–185. https://doi.org/10.1037/ppm0000390

Tinazzi, G. (2003). L'avventura di Michelangelo Antonioni. En Bertetto, P. (dir.) *L'interpretazione dei film. Dieci capolavori della storia del cinema*, Venezia: Marsilio.

Tobin, Y. (2008). *Wong Kar Wai*. París: Scope.

Varriano, V. (2022). Ritrovarsi in TV durante una pandemia: analisi di due serie televisive cinesi. En *Altre Modernità*, n. 28, Parole, poteri e pandemie, pp. 175-193. Recuperado de https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/ article/view/19126/16908

Wasilewski, M. B., Leighton, J., Reis, L., Vijayakumar, A., English, M., Sanchez, K. et al. (2025), Coping with stressful life disruptions due to long COVID: A qualitative study. En *PloS one*, n. 20(8). https://doi.org/10.1371/journal.pone.0329831

LA EXPRESIÓN DE LAS EMOCIONES EN TIEMPOS DEL COVID-19. UNA APROXIMACIÓN MELODRAMÁTICA AL DETERIORO DE LAS RELACIONES SOCIALES A PARTIR DE MOTIVOS VISUALES EN LOS INFORMATIVOS DE *RTVE*

Resumen

Partiendo de la premisa de que los periodos de restricciones impuestos durante la COVID-19 provocaron una contracción del abanico emocional socialmente expresable, este artículo examina la relación entre dicha reducción y el deterioro de las formas culturalmente codificadas para comunicar emociones en la esfera pública. El corpus de análisis se limita a las representaciones derivadas de las imágenes que acompañaron las noticias en los informativos vespertinos de RTVE en La 1 durante 2020 y 2021. La argumentación se desarrolla mediante un enfoque iconográfico e iconológico orientado a identificar las mutaciones formales de los motivos visuales (Balló, 2000) más significativos desde una perspectiva afectiva y de aquellos empleados con mayor frecuencia en la cobertura mediática de la pandemia. Asimismo, se analizan las variantes iconográficas que emergen en imágenes asociadas a otras noticias, cuando pueden considerarse consecuencia de las repercusiones de la pandemia sobre acontecimientos que compartieron la agenda informativa del periodo. Al identificar indicios de una posible crisis epistémica, rastreable en la ausencia manifiesta de la representación de determinadas emociones, se interpretan sus implicaciones afectivas mediante una comparación con ejemplos cinematográficos del melodrama, género centrado en el intercambio emocional.

Palabras clave

Motivo visual., COVID-19., Pandemia., Emoción., Empatía., Iconografía., Melodrama., Televisión.

Autor/a

Federica Gobbi es graduada en Storia e tutela dei Beni artistici e musicali y Máster Universitario en Storia dell'Arte en la Università di Padova (Italia). Actualmente, es personal investigador predoctoral en formación en el Departamento de Comunicación de la UPF, mientras realiza su tesis doctoral sobre la memoria en el cine de Wong Kar Wai. También colabora con el proyecto de investigación "Mutaciones de los Motivos Visuales en la Esfera Pública. Representaciones del poder en España 2017-21: pandemia, cambio climático, identidades de género y conflictos raciales" (MUMOVEP) [REF:PID2021-126930OB-I00]. Contacto: federica.gobbi@upf.edu.

EXPRESSING EMOTIONS IN TIMES OF COVID-19: A MELODRAMATIC APPROACH TO THE DETERIORATION OF SOCIAL RELATIONS BASED ON VISUAL MOTIFS IN THE NEWS PROGRAMS ON THE SPANISH NATIONAL BROADCASTER (RTVE)

Abstract

Based on the premise that the restrictions imposed during the COVID-19 pandemic resulted in a contraction in the range of emotions that could be expressed in social settings, this article examines the relationship between this reduction and the decline in culturally coded ways of communicating emotions in the public sphere. The analysis focuses on images accompanying news reports broadcast on the evening news on RTVE's La 1 channel in 2020 and 2021, taking an iconographic and iconological approach aimed at identifying the formal mutations of the most significant visual motifs (Balló, 2000) in affective terms that are used most often in coverage of the pandemic. The study also analyses iconographic variants found in images associated with other news stories whenever these can be understood as consequences of the pandemic's impact on other events in the news during this period. Identifying signs of a possible epistemic crisis evident in the manifest absence of the representation of certain emotions, this analysis interprets the affective implications of this absence through a comparison with examples from cinematic melodrama, a genre grounded in emotional interaction.

Key words

Visual motif, COVID-19, Pandemic, Emotion, Empathy, Iconography, Melodrama, Television.

Author

Federica Gobbi holds a Bachelor's degree in History and Conservation of Artistic and Musical Heritage and a Master's in Art History from Università di Padova, Italy. She is currently a trainee predoctoral research fellow with the Communication Department at Universitat Pompeu Fabra (UPF), while she completes her doctoral thesis on memory in the films of Wong Kar-wai. She is also a member of the research project "Mutations of Visual Motifs in the Public Sphere—Representations of Power in Spain 2017-2021: Pandemic, Climate Change, Gender Identities and Racial Conflicts" (MUMOVEP) [REF:PID2021-126930OB-I00].Contact: federica.gobbi@upf.edu.

Referencia de este artículo

Gobbi, F. (2026). La expresión de las emociones en tiempos del COVID-19. Una aproximación melodramática al deterioro de las relaciones sociales a partir de motivos visuales en los informativos de *RTVE*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 137-152. https://doi.org/10.63700/1309

Article reference

Gobbi, F. (2026). La expresión de las emociones en tiempos del COVID-19. Una aproximación melodramática al deterioro de las relaciones sociales a partir de motivos visuales en los informativos de *RTVE*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 137-152. https://doi.org/10.63700/1309

recibido/received: 00.00.00 | *aceptado/accepted:* 00.00.00

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DANCING ON THE EDGE OF A VOLCANO: UNA PELÍCULA BISAGRA ENTRE CATÁSTROFES

JOAN MIQUEL GUAL

Dancing on the Edge of a Volcano (Cyril Aris, 2023) es una no ficción creativa compuesta por múltiples estratos: la crónica de una explosión, el relato de un rodaje focalizado en la directora y una reflexión cinematográfica sobre la memoria histórica de Líbano. En primer lugar, se trata de un testimonio de las diversas crisis que asolaron Beirut en los años 2020 y 2021, cuando se produjo la detonación de un almacén que contenía residuos bélicos y fertilizantes, dejando tras de sí un balance de 218 muertos, 7500 heridos y un paisaje de devastación en el que alrededor de 300.000 personas quedaron sin hogar. Este suceso coincidió en el tiempo con el punto más álgido de la pandemia del COVID-19 y fue seguido por una pronunciada devaluación de la moneda nacional que, más allá de profundizar la situación de pobreza económica de la mayor parte de la población, hizo casi inviable llevar a cabo cualquier tipo de producción cinematográfica. Por otra parte, el documental es un *making of* de *Costa Brava Líbano* (Costa Brava Lebanon, Mounia Akl, 2021), una ficción inspirada en la crisis de las basuras de 2015 que presenta una imagen distópica del futuro, sobrepasada de lejos por las circunstancias del presente. En tercer lugar, la obra de Aris incluye en su metraje fragmentos de *Hamasat* (Maroun Baghdadi, 1980), persiguiendo el objetivo de poner en diálogo las ruinas beirutíes posteriores al estallido con aquellas resultantes de la guerra civil del país (1975-1990), así como vincular los afectos políticos y vitales existentes en ambos momentos históricos. En este sentido, las personas que aparecen en la pantalla expresan algo muy característico de la filmografía nacional, su apego por la ciudad, y se debaten contradictoriamente entre la continuidad de luchar por permanecer y crear en un lugar casi invivible, cercano al colapso, o partir a la diáspora. Por todo ello, se trata de un film bisagra entre diferentes tiempos de un lugar que ha sido comparado en numerosas ocasiones con el ave Fénix: capaz de resurgir de sus cenizas después de combustio-

nar en un ciclo continuo. El análisis de los motivos visuales del documental es inseparable del de las otras dos películas citadas en esta introducción, ya que establece un diálogo explícito con ambas. En conjunto, por su mirada hacia atrás y hacia delante, evidencian la crítica *benjaminiana* del progreso, formulada a través de la alegoría del *Angelus Novus*. También, no menos importante, dicho análisis pone en relación paisajes del mundo histórico con paisajes distópicos anticipados por el cine de ciencia ficción y de catástrofes.

1. BAILAR EN LOS ESCOMBROS DE BEIRUT DEVASTADO

La imagen de la capital libanesa en ruinas tiene muchas capas conocidas. Uno de los cineastas pioneros y de mayor talento a la hora de ponerla en escena fue Maroun Bagdadi, quien volvió a la ciudad en 1975 después de concluir sus estudios en Francia, poco antes de iniciarse la guerra civil que duraría hasta 1990[1]. En 1982 se dio a conocer en el panorama internacional cuando terminó la premiada *Little Wars*. Se exilió en 1984, después de realizar una docena de obras de ficción y no ficción, siempre abordando la misma temática: el conflicto bélico del país. Una de sus películas, *Hamasat*, que se puede traducir como *Suspiros*, acompaña a la poeta exiliada Nadia Tueni (1935-1983) por toda la geografía nacional, visitando los remansos de paz que aún quedan, conociendo inspiradoras iniciativas culturales, entrevistando a importantes empresarios implicados en la reconstrucción y poniendo especial énfasis en la profunda transformación de Beirut y de la nación a causa del conflicto. En las reflexiones de la protagonista asoma la nostalgia de un espacio y un tiempo marcados por la paz, así como cierta esperanza en un futuro que posibilite la convivencia.

Hamasat supuso un punto de inflexión en la carrera de su director, tanto desde el punto de vista estético como político. Hasta ese momento, su producción de no ficción puede ser vinculada ideológicamente a la emergencia de cineastas árabes en la órbita del Tercer Cine. Aunque no formase parte orgánica de dicho movimiento, sus filmes son portadores de un marcado carácter nacional-popular de izquierdas y de la intención de desafiar las narrativas hollywoodienses. Obras como *Tahiya Kamal Jumblatt* (1977), *Ajmal al-ummahat* (1978) o *Koulouna lil-watan* (1979) presentan relatos no lineales y están explícitamente vinculados al proyecto del Movimiento Nacional Libanés (MLN)[2]. Protagonizadas por líderes como Jumblatt y Arafat, luchadores proletarios, mártires y sus familias, tratan la desigualdad de clase y la ocupación israelí como parte de la misma injusticia (Randall, 2020). De dichas obras militantes se desprende que la violencia y la guerra forman parte de una revolución que se está gestando. En contraposición, el ritmo pausado que ofrecen los planos largos y reflexivos de *Hamasat*, así como el mensaje conciliador y pacifista de este, responden al convencimiento de Bagdadi de que es necesario acabar cuanto antes con una guerra que no ha traído ni la unidad nacional ni los cambios que se esperaban. La elección de Tueni como figura principal y entrevistadora persigue esa intención, puesto que no estaba vinculada a ningún partido u organización política ni se asemejaba en nada a los perfiles combatientes de la filmografía anterior. Después de *Hamasat*, Bagdadi solo rodaría un film más de no ficción, cuyo título resulta explícito de su giro pacifista. *Harb Aala el Harb* (1983) se traduce por «guerra a la guerra».

Aparte de reivindicar una etapa determinada de Bagdadi, la elección e incorporación de este material de archivo en el metraje de *Dancing on the Edge…* responde a diferentes cuestiones que pueden ser conceptualizadas como un juego de espejos. En primer lugar, las reflexiones sobre el exilio y los paseos de Tueni hacen eco con algunos de los pensamientos y sentimientos de Mounia Akl, la directora de *Costa Brava Líbano*: ambas quieren vivir y crear en un lugar que aman profundamente, pero que no ofrece las condiciones de estabilidad necesarias para desarrollar una carrera

EL TÍTULO ELEGIDO POR ARIS RESULTA UNA EXPLÍCITA DECLARACIÓN DE INTENCIONES: LA POBLACIÓN DANZA EN EL VÉRTICE DE UN VOLCÁN, QUE NO ES OTRA COSA QUE BEIRUT ARDIENDO

artística. Incluso para las clases más privilegiadas resulta harto complicado habitar dicho contexto sin el pánico en el cuerpo. Como contraste, y a pesar de los pesares, se trata de una urbe que vibra en una noche donde las personas se encuentran, bailan y gozan para sobrellevar la destrucción exterior. «Todo es tan bonito. Cada mujer es una mariposa. Cada hombre es un príncipe», recita la poeta, mientras las imágenes de las discotecas y clubes de ayer enlazan con las de hoy. El baile y la música son un Eros imprescindible para afrontar la larga sombra del Tánatos. Por ello, el título elegido por Aris resulta una explícita declaración de intenciones: la población danza en el vértice de un volcán, que no es otra cosa que Beirut ardiendo.

En segundo término, la dureza de la ciudad no tiene nada de espectáculo. Tueni comenta ante la cámara que, con el tiempo, «las ruinas se vuelven bellas [...] pero nunca me acostumbraré a ellas». En ambos momentos históricos, las ruinas son heridas no cicatrizadas, un símbolo del dolor colectivo. El ejercicio de pasear, de devenir *flâneuse,* nos pone delante de una tentativa de escapar a los efectos negativos de la saturación de imágenes mediáticas, de guerra y catástrofe, que Susan Sontag critica en *Sobre la fotografía* (1977, 2008), por mucho que después se retractara de dicha idea en *Ante el dolor de los demás* (2004). Aunque no sea el único efecto posible sobre el espectador, si siempre vemos las imágenes de la capital libanesa en ruinas, existe el riesgo de insensibilizarnos al observarlas. Por ello, resulta tan importante el relato situado, complejo y con cadencias tan pausadas como sea posible, para invitar a la empatía y a la reflexión sobre lo que allí ocurre.

Por todo lo dicho hasta aquí, podemos sugerir que estas imágenes de archivo son puestas en escena como síntoma de un malestar: Beirut es una ciudad plagada de traumas. En este marco, resuenan algunas preguntas políticas que cobran una renovada actualidad: ¿Cuál ha de ser el papel de los poetas (o cineastas) en la reconstrucción del país? ¿Qué contribuciones artísticas pueden hacerse para intentar mejorar la vida de la comunidad en un contexto de destrucción? La respuesta tentativa parece apuntar en la política de la representación elegida. Ni Bagdadi ni Aris pretenden mostrar a la población simplemente como víctima de la situación, sino como personal implicado en la práctica de la esperanza activa, la búsqueda de soluciones y la transformación del statu quo. Existe la intención de acercar a un público occidental otra cara de los respectivos conflictos, que se aleje del sensacionalismo y el victimismo. En este sentido, uno de los focos de crítica de Bagdadi, el llamado "padrino" del cine libanés, es la mirada del periodista bélico. Ya sea en *Little Wars* como en la misma *Hamasat*, existen testimonios de reporteros que buscan filmar o fotografiar un espectáculo: imágenes llamativas de detonaciones, enfrentamientos armados y muertos que capten el interés

Imagen 1. Nadia Tueni paseando por Beirut en 1980



del público occidental. Por ello, en conexión con Edward G. Said (1990), la representación elegida para mostrar la ciudad de Beirut se escapa de la visión orientalista que concibe Líbano como parte de una geografía primitiva, irracional, violenta y despótica. Se propone así una crítica cultural de la pervivencia del pasado colonial en el presente, en términos similares a los de Sontag.

> Por lo general, los cuerpos gravemente heridos mostrados en las fotografías publicadas son de Asia y África. Esta costumbre periodística hereda la antigua práctica secular de exhibir seres humanos exóticos; es decir, colonizados: africanos y habitantes de remotos países asiáticos eran presentados como animales de zoológico en exposiciones etnológicas organizadas en Londres, París y otras capitales europeas desde el siglo XVI hasta comienzos del XX (2008: 86).

Sin lugar a dudas, cabe enmarcar el posicionamiento crítico de Bagdadi dentro de las reflexiones propuestas por Ignacio Ramonet en *La tiranía de la comunicación* (1998) sobre las imágenes captadas por un grupo reducido de agencia de noticias (CBS, CNN, Visnews, WTN) que cuentan con «reporteros situados en los más remotos "puntos calientes" del planeta» (1998: 26) y ofrecen «espectáculo a toda costa» (1998: 27) en unas coberturas que buscan rentabilidad, ser vendidas al mayor número de medios de comunicación, a través de un claro sesgo centrado en la superficie anecdótica de los acontecimientos, en la capa de violencia, sangre y escándalo que los recubre, antes que en las «ideas y explicaciones» de los conflictos que representan (Ramonet, 1998: 27). También, la insistencia en este tipo de imágenes del conflicto y su afán lucro pueden ser puestas en relación con la deriva de determinado cine *miserabilista* colombiano, denunciada por Luís Ospina y Carlos Mayolo en el manifiesto de 1978 titulado *¿Qué es la pornomiseria?*

> la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía finalmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó (Hambre, 2015).

Dicho esto, la sintonía de *Dancing on the Edge…* con Bagdadi va mucho más allá. En 1982, el director beirutí fue uno de los quince cineastas que participaron en *Habitación 666* (Chambre 666 [Room 666], Wim Wenders, 1982). A la pregunta de si el cine es un arte que está a punto de morir, un lenguaje que se está extinguiendo, respondió algo significativo. Hizo una reivindicación del arte de hacer películas que nacen de la propia vida. En sus palabras, «la angustia de la creación tiene que ver con que la gente que hace cine no se toma el tiempo necesario para vivir [...] la imbricación de cine y vida es tan fuerte, la relación entre cine y vida es tan fuerte que no sé hasta qué punto los cineastas y los cinéfilos se toman el tiempo necesario para vivir». Cuando formuló tales declaraciones, el cine libanés acababa de salir de la burbuja que lo había caracterizado desde los inicios, proyectando una imagen exótica, de ensueño y nada arraigada en lo social. El director formó parte de una nueva generación de cineastas que entre 1975 y 1991 desarrollaron el cine de autor, transformando y diversificando su identidad estética. Son los años «de la aparición y consolidación del género documental» (Hotait Salas, 2020: 107), así como de toda una filmografía de bajo presupuesto que rompía con el cine comercial existente para mostrar la cotidianeidad bélica y dar cuenta de la profunda fragmentación social y geográfica, muy en especial de su capital, la cual había dejado de ser un decorado de fantasía para convertirse en un sujeto fílmico.

Décadas después, por una casualidad del destino y sin ninguna previsión, Cyril Aris, uno de los montadores de *Costa Brava Líbano*, emprendería un documental que tardó casi tres años en completarse. Preguntado en una entrevista acerca del diálogo intergeneracional que había creado con su antecesor, respondió: «(*Hamasat*) se convirtió rápi-

damente en una referencia porque me di cuenta de que desde hace 40 años estamos haciendo la misma película una y otra vez, y esto es muy revelador de la naturaleza cíclica no solo del cine libanés sino también del propio Líbano. Realmente se construye, se destruye, se reconstruye y se vuelve a destruir sin cesar» (Chen, 2023). Por encima de tal sucesión de tragedias, a través del cine de Aris, sobrevuela el ángel de la historia *benjaminiano*.

> Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, la tempestad se enreda entre sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja, incontenible mente, hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente *esta* tempestad» (Benjamin, 2008: 310).

La continuidad entre las imágenes de ayer y de hoy constatan la no efectuación de la paz y de las promesas del progreso.

Por otra parte, también existen divergencias notables. Las imágenes de *Hamasat* citadas se alejan de algunos significados buscados por Aris. El más claro: en *Dancing on the Edge…* ya no existe la nostalgia por tiempos pasados mejores, no hay búsqueda proustiana de un espacio-tiempo que ya no existe, sino una puesta en escena de un tiempo que fulgura en el «instante de peligro» de un presente en el que la devastación persiste. La «dialéctica en suspenso» de las «imágenes anacrónicas» (Didi-Huberman, 2011: 21) se interrumpe y puede ser actualizada y mirada desde una óptica nueva; no todo es identificación y paralelismo. Existen problemáticas que aparecen fruto del paso del tiempo en una realidad socioeconómica ya acostumbrada, aunque no resignada, al conflicto permanente. Acceder a y mostrar explícitamente el archivo cinematográfico tiene que ver no solo con el reconocimiento a los antecesores, sino también, dadas las circunstancias, con la imposibilidad del olvido. En este sentido, la puesta en escena de *Dancing on the Edge…* no puede ser más explícita. En primer lugar, ofrece las reflexiones de Tueni sobre las ruinas de la guerra civil; acto seguido, una imagen totalmente negra es el fondo elegido para los gritos de horror y desorientación de diferentes víctimas anónimas de la explosión; en tercer lugar, una cámara temblorosa se mueve por entre los escombros y los cuerpos heridos. Se trata de una imagen-testimonio del infierno que, después de enlazarse con una imagen-memoria, concluye con rastros de sangre y una voz en grito: «¡Mounia! ¡Mounia!». En el momento de la filmación, el camarógrafo no sabía si la directora de *Costa Brava Líbano* seguía con vida.

EN *DANCING ON THE EDGE*… YA NO EXISTE LA NOSTALGIA POR TIEMPOS PASADOS MEJORES, NO HAY BÚSQUEDA PROUSTIANA DE UN ESPACIOTIEMPO QUE YA NO EXISTE, SINO UNA PUESTA EN ESCENA DE UN TIEMPO QUE FULGURA EN EL «INSTANTE DE PELIGRO»

2. HACER CINE Y MIRAR AL HORIZONTE EN UN CONTEXTO DE COLAPSO

La apuesta estética de *Dancing on the Edge…* es la de un diario filmado. El montaje final constituye un relato lineal que abarca desde los primeros días posteriores a la detonación hasta unas manifestaciones de protesta que tuvieron lugar poco después del estreno en el Festival de Venecia de la película de Akl. La mayoría de secuencias están construidas a partir del formato observacional (Nichols, 1997: 72-77), si bien en determinados momentos dialogan con material de archivo y metraje de *Costa Brava Líbano*. El director aporta los mínimos datos acerca del acontecimiento de la explosión, a través de audios de noticias que se superponen a las imágenes de los escombros, muchas de ellas aéreas y captadas con drones. Más

allá, no entrevista testimonios ni incursiona en el formato expositivo-argumentativo (Nichols, 1997: 68-71) utilizado en el conocido documental australiano *Shock Wave* (Adam Harvey, 2020).

Si dejamos de lado el metraje encontrado, podemos clasificar la mayor parte de las imágenes en dos grandes bloques. En primer lugar, siguiendo la terminología de Charles S. Pierce, un amplio abanico de las mismas puede ser definido como *indicial*, es decir, como huella de la deflagración y de las múltiples crisis que atraviesa el país en ese momento. En segundo lugar, el seguimiento de la directora Akl, quien es también actriz, constituye un *close up* resultado de un pacto: ni ella ni el resto del equipo de rodaje hablarán directamente a la cámara y tratarán de interaccionar como si esta no estuviera presente. Más allá, el documental también hace uso del formato performativo en una secuencia de gran peso narrativo: la conversación entre la directora y su padre, sobre el pasado y presente de Líbano, que contribuye a la reflexión de tipo más histórico e intergeneracional sobre cuestiones políticas y las maneras de afrontar las diferentes coyunturas.

Antes de comenzar el análisis de los motivos visuales, es importante señalar que desde un punto de vista narrativo *Dancing in the Edge…* recuerda a dos de los *making of* más míticos de la historia del cine: el de la imposible película de Terry Gilliam, *Lost in La Mancha* (Keith Fulton, Louis Pepe, 2002) y *Corazones en Tinieblas* (Hearts of Darkness: A Filmakers Apocalypse, Eleanor Coppola, Fax Bahr, George Hickenlooper, 1991), sobre el accidentado y polémico rodaje de *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). De hecho, en una muestra de autoconciencia cinematográfica, el equipo de rodaje menciona jocosamente ambos filmes en algún momento. Sin embargo, cabe establecer dos diferencias muy claras con respecto a estas obras. La primera, la incorporación de elementos microhistóricos que trascienden claramente los límites del making of. No se trata únicamente de poner en escena los avatares de un rodaje complicado, sino de proponer, a partir de este, un diálogo con la historia del cine y del propio país. En segundo término, las dificultades que enfrenta Mounia Akl tienen que ver con una situación muy distinta a la de las otras dos: rodar una película en una coyuntura que podríamos calificar de crisis multidimensional —económica, energética, medioambiental, bélica y sociopolítica—, y en un país que roza la consideración de Estado fallido.

LA CRISIS MULTIDIMENSIONAL RECUERDA LOS IMAGINARIOS CINEMATOGRÁFICOS DE CATÁSTROFES. DE HECHO, CYRIL ARIS CONFIESA EN UNA ENTREVISTA HABER TENIDO LA SENSACIÓN DE ESTAR PASEANDO, JUSTO DESPUÉS DE LA EXPLOSIÓN, POR EL SET DE *HIJOS DE LOS HOMBRES (CHILDREN OF MEN, ALFONSO CUARON, 2006)*

Desde el punto de vista económico, la filmación se desarrolla cuando el dinero se ha devaluado y no se puede sacar del banco si no es perdiendo tres cuartas partes de su valor, lo que conlleva obvias dificultades para llevar a cabo lo relacionado con la producción ejecutiva. Todo ello resuena con parte de la trama de *Years and Years* (Simon Cellan Jones, 2019) y, también, con el corralito argentino de 2001. En el plano energético, se muestran las complicaciones que entraña llevar a cabo los renderizados necesarios para el montaje sonoro de *Costa Brava Líbano,* a causa de los constantes cortes de luz en una ciudad en la que escasea el combustible fósil para hacer funcionar los generadores y que desde hace décadas se encuentra durante muchas horas al día sin suministro eléctrico, alcanzando la oscuridad total en la noche. En lo que respecta a la cuestión medioambiental, resulta visible en las calles la vigencia de la pandemia del COVID-19, lo que obliga en primera instancia a retrasar el rodaje y, después, a obtener permisos especiales y dinero para confinar a las 35 personas que forman el

equipo técnico y artístico. Desde el punto de vista bélico, el carnet de identidad israelí del actor principal, el palestino Saleh Bakri, es la causa de su retención durante casi un día en el aeropuerto de Beirut. Por último, en el ámbito sociopolítico, las movilizaciones de protesta, los fuertes disturbios y los masivos enfrentamientos con las fuerzas del orden dejan a su paso heridos e imágenes de caos y violencia.



Imagen 2. Jocelyn Saab en 1982, filmada en los restos de su casa destruida

La crisis multidimensional recuerda algunos motivos visuales e imaginarios del cine de ciencia ficción y de catástrofes. De hecho, Cyril Aris confiesa en una entrevista haber tenido la sensación de estar paseando, justo después de la explosión, por el set de *Hijos de los hombres* (Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006), película con la que comparte derivas por la ciudad devastada cámara en mano y la filmación de exteriores a través de ventanas con los cristales rotos. La puesta en escena, a través de panorámicas que dan cuenta de la destrucción de edificios aún humeantes, conecta con la de *Elysium* (Neil Blomkamp, 2013). Los masivos atascos de tráfico de la ciudad pueden ser relacionados con las evacuaciones masivas que presentan los films *Armageddon* (Michael Bay, 1998) o *Independence Day* (Roland Emerich, 1996). Imágenes de coches amontonados y carbonizados también cuentan con referentes en el campo de la ficción cinematográfica que podemos traer a colación como *Los coches que devoraron París* (The Cars that Ate Paris, Peter Weir, 1974). En este sentido, podríamos decir que parte de la experiencia estética del espectador consiste en conectar consciente o inconscientemente con referentes audiovisuales como los citados, lo que influye claramente en la lectura e interpretación de la obra en cuestión. Por otra parte, resulta interesante constatar la sincronización de las distopías enmarcadas en futuros hipotéticos con la crónica del presente de un país del Sur Global.

LA PUESTA EN ESCENA, A TRAVÉS DE PANORÁMICAS QUE DAN CUENTA DE LA DESTRUCCIÓN DE EDIFICIOS AÚN HUMEANTES, CONECTA CON LA DE *ELYSIUM* (NEIL BLOMKAMP, 2013)

En este marco estético, más allá de paralelismos y similitudes, el documental propone una interesante y distintiva poética del espacio: el horizonte de las ruinas mirado desde el del piso de Joe Saade, director de fotografía de *Costa Brava Líbano*. Este aparece, en primera instancia, filmado de espaldas en un salón lleno de cristales rotos, dando cuenta de los desperfectos ocasionados. Dicha imagen permite evocar otra secuencia muy importante y recordada del cine libanés: el inicio

de *Beirut, My City* (Jocelyn Saab, 1982), en la que su directora muestra a la cámara, de cuerpo presente y con un micrófono en la mano, los restos destrozados de la que había sido su vivienda antes de la guerra civil. Más allá de esta conexión con el pasado, en la mencionada secuencia conocemos que Saade ha quedado ciego de un ojo, algo «irónico para un camarógrafo», dice. El tono humorístico es una manera idiosincrática libanesa de afrontar la vida que atraviesa todo el relato.

En otra secuencia, vemos a Mounia Akl de espaldas, dentro de la oficina de su padre, también afectada por la detonación. Imagen icónica de la película, sin duda, se trata de una traducción visual muy pertinente de la pregunta que la impulsa, ya formulada más arriba: ¿qué se puede hacer, desde el ámbito artístico, ante el sentimiento general de pérdida y tragedia ocasionados por la explosión y la situación del país? Tal cuestión entronca con los planteamientos habituales de la filmografía nacional. Tal y como afirma Laila Hotait Salas,

> De las historias se desprende que la conjunción de caos y miedo puede llevar al individuo al borde de sus nervios, haciendo estallar su capacidad de aguante y llevándole a la locura o, al menos, al escalón previo a ella. Por eso el objetivo final de todos los protagonistas de estas historias es sobrevivir y permanecer cuerdos, manteniendo tanto su individualidad como su sensatez. A lo largo de las películas y en sus distintas tramas, los personajes buscan refugios que son espacios físicos o actos frente al caos (2020: 128).

Filmar es, para Mounia Akl y el equipo de rodaje, un acto de refugio. En diferentes momentos, se alude a la dimensión de sueño y de terapia colectiva que tiene la filmación, lo que permite cierto aislamiento temporal de la crítica realidad del momento. Seguir con el día a día es el *conatus* spinozista, la necesidad de perseverar en el propio ser que no solamente es útil para avanzar y lograr objetivos preestablecidos, sino que pone en relación el equipo de *Dancing on the Edge*… con personas reales y personajes del cine libanés que buscan amparo en medio de la destrucción.

El colofón de la película se sitúa en el paisaje del puerto devastado, donde tiene lugar la manifestación de protesta y de homenaje a los muertos que se celebró justo un año después de la explosión, en la que participa la directora. El tono de denuncia explícito permite ubicar esta secuencia en lo que Mark R. Westmoreland ha definido como «estética postorientalista» (2008: 63-68) del documental experimental del Líbano posterior a la guerra civil. Esta consistiría en señalar no solamente los elementos de crítica a Occidente presentes en Said

Imagen 3. Mounia Akl contemplando el puerto devastado desde la oficina de su padre



(2003), sino en añadir a los mismos la capacidad de agencia de las y los cineastas libaneses para elaborar, desde un punto de vista situado, una denuncia de la política nacional como fuente de opresión. Por ello, se trata también de que las imágenes tomen posición. En primer lugar, sin caer en el nihilismo y lograr que, tal como dice el padre de Akl, de la conjunción de catástrofes pueda surgir algo maravilloso. En segundo término, se efectúa una denuncia política: transcurrido un año desde el acontecimiento, todavía no existe ningún responsable de la tragedia. Lejos de arreglarse, la situación del país continúa encallada, tal como señalan algunas pinturas de arte callejero que aparecen en el metraje, como la explícita de la diosa Iustitia con los ojos vendados.

3. HABITAR Y RESPIRAR LA BASURA

La imagen inicial de *Costa Brava Líbano* no estaba prevista. Uno de los efectos de la detonación fue la modificación del skyline de Beirut; entre las pérdidas más notorias de la misma se encuentran los enormes silos característicos del puerto de la ciudad. El esqueleto restante es el punto de partida de la ficción. Es el lugar elegido desde donde parte la estatua del presidente que recorrerá la ciudad hasta llegar a su emplazamiento: la planta de reciclaje Costa Brava; ubicada justo delante de la casa de la familia protagonista, se revelará en poco tiempo un vertedero descontrolado.

Se trata de un inicio significativo por dos motivos. En primer lugar, porque hace uso de un estilema neorrealista, las ruinas del presente, que queda para la posteridad como un testimonio visual de un suceso concreto. En segundo término, debido a la incorporación de un rótulo irónico que reza «Beirut, en un futuro no muy lejano». En principio, el film iba a estar ubicado en el año 2030, pero la realidad se anticipó. Dicho de otro modo, los acontecimientos llevaron a la directora a elegir un tono realista de la narración antes que a imaginar una catástrofe hipotética del futuro. Esta relación con lo real será determinante para comprender la película más allá de sus apariencias.

LA EXPLOSIÓN POR EL MAL ALMACENAJE DE 2.750 TONELADAS DE NITRATO DE AMONIO ESTÁ RELACIONADA CON OTRA CUESTIÓN MÁS AMPLIA, QUE ES EL TEMA PRINCIPAL DE LA PELÍCULA: EL DEVENIR VERTEDERO DE LA CAPITAL DEL PAÍS EN LA ÚLTIMA DÉCADA

La explosión por el mal almacenaje de 2.750 toneladas de nitrato de amonio está relacionada con otra cuestión más amplia, que es el tema principal de la película: la capital del país ha devenido un vertedero en la última década. Esto se hizo patente a escala global con la denominada crisis de las basuras de 2015. La imagen de las calles ocupadas por montañas de residuos, rociadas con veneno para evitar la proliferación de las ratas, tuvo lugar fruto del final de contrato entre el gobierno libanés y la empresa de gestión de residuos Sukleen, el 17 de julio de 2015, sin tener ligada una alternativa para llevar a cabo el servicio, debido a las pugnas de poder de los distintos bloques políticos para decidir un sustituto. Más allá, también se encontraba entre los motivos de la situación el bloqueo de las carreteras ejecutado por la población de Na'ameh, ciudad costera donde de manera provisional, desde 1997, se acumulaban los residuos de Beirut y Monte Líbano (Ali Nayel, 2015). Desde entonces, han sido publicados múltiples titulares sobre dicha cuestión, llegando hasta la actualidad.

El motivo visual de la basura recuerda a paisajes distópicos mostrados en filmes de ciencia ficción. Un concepto apropiado para definirlos es «paisajes de desarrollo descontrolado» (López Brizuela, 2022: 31-36), que propone universos de futuro que parten de problemas ecosociales actuales y en los cuales es recurrente la crítica política, ideológica y social. Como paradigma se puede escoger el ya citado blockbuster *Elysium*, que dibuja

EL TÍTULO DE LA PELÍCULA PROVIENE DE LO REAL. COSTA BRAVA ES UN VERTEDERO QUE SE CONSTRUYÓ EN 2016 COMO SOLUCIÓN DE EMERGENCIA, DESPUÉS DEL CIERRE DE NA'AMEH. SE TRATA DE UNO DE LOS MUCHOS CONFLICTOS AMBIENTALES CARTOGRAFIADOS EN EL *GLOBAL ATLAS OF ENVIROMENTAL JUSTICE* (2023)

un urbanismo de la desigualdad en el que las clases más altas viven una utopía *Muskiana*: en espacios de lujo ubicados en una plataforma espacial, con edificaciones de arquitectura vanguardista y acceso a una cuidada naturaleza; mientras que la mayoría de la población sobrevive en barrios soterrados en la mugre de Los Angeles, año 2154.

Previamente a *Costa Brava Líbano*, la directora Monia Akl ya había tratado la temática de los residuos de Beirut en el cortometraje *Submarine* (2016); producido por Cyril Aris, protagonizado por la misma Akl y con un guion coescrito con Clara Roquet. En esta pieza, Akl interpreta a Hala, una mujer que se niega a abandonar la ciudad a pesar de que la porquería entre directamente en su propia casa, inundándola después de haber reventado las ventanas de cristal que la conectan con el exterior. Aparte de un paisaje urbano abrumado por la inmundicia, la historia ofrece también algunas imágenes que evidencian la falta de aire de calidad, como la de tres hombres con mascarilla que observan, desde el fondo de la escena, los desplazamientos de Hala en busca de remedio para su desesperante situación habitacional.

La iconografía del aire irrespirable resulta muy amplia, siendo la máscara su motivo visual más utilizado. Sin ánimo exhaustivo, dicho motivo abarcaría diferentes tipos de máscaras, comenzando por las de los médicos de la peste negra europea del siglo XIV; siguiendo con las antigás de la Primera y Segunda Guerra Mundial; las anticontaminación de ciudades como la actual Beijing o las mascarillas de uso común durante la pandemia del COVID-19. Para pensar tal cuestión es inspirador el texto *Aire* (Herrero, 2023), en el que aborda múltiples problemáticas que tienen que ver con la contaminación aérea y los problemas de salud que esta ha causado tanto en el ámbito laboral —por ejemplo, en el caso de los trabajadores de la fundición de Santa Lucía de Peñaroya (Murcia), entrevistados en *El año del descubrimiento* (Luís López Carrasco, 2020)—, como en el ámbito civil —las masivas muertes prematuras en los países que superan las recomendaciones establecidas por la OMS—.

> Llamamos contaminación del aire a la modificación de su composición. El aumento de gases de efecto invernadero que incrementan las temperaturas medias globales y cambian las reglas del juego de lo vivo, las dioxinas emitidas en las incineradoras, moléculas de ozono fuera de su sitio a causa de las olas de calor, partículas procedentes los tubos de escape de los coches, polvo de metales pesados, radiaciones... Una civilización que le declara la guerra a la vida coloniza con violencia el aire y con él, las

Imagen 4. Película *Submarine* (Mounia Akl, 2016)



> plantas, el agua, a los animales, a las personas y las palabras. Sabemos que son muchas las dimensiones en las que unos seres humanos pueden explotar, someter y humillar a otros. Creo que obligar a respirar mierda es una de las más atroces. Uno enferma respirando, y como no puede dejar de respirar, no puede evitar enfermar (2023: 51-52).

La población de la película *Submarine* huye de la ciudad para poder respirar. Se trata de una cuestión material de tipo vital, sin motivaciones políticas expresadas explícitamente en ningún momento. Por contra, *Costa Brava Líbano* plantea una cuestión distinta: el matrimonio que la protagoniza, que vemos en las primeras secuencias cuidando gallinas y trabajando el huerto con sus hijas, se marchó de Beirut después de una explosión, para evitar la toxicidad del aire y escapando de muchos problemas derivados del activismo del marido. Al cabo de ocho años, empero, la basura viene a su encuentro.

Tal situación provoca un cisma en la familia, entendida como un microcosmos de la sociedad, y muchos conflictos cotidianos. La abuela, la hija mayor y la madre tienen claro que no quieren continuar viviendo en aislamiento. Para ellas ha dejado de tener sentido una vez que se pierden los beneficios del silencio y el aire limpio. Sin embargo, el padre prefiere continuar luchando e impone su voluntad patriarcal al resto; mientras que la hija menor, cercana a su sentir, expresa algunas dudas al respecto de permanecer. Él está convencido desde el inicio que la planta no es otra cosa que una operación de cara a la galería, que no se ejecutará en los términos previstos y que caerá antes o después. Con este convencimiento renace su activismo y comienza a grabar con una Handycam las obras de construcción y la incineración de las basuras, para así tener pruebas en un hipotético juicio que un abogado amigo pretende iniciar a petición suya. El juicio no será admitido a trámite, si bien la planta acabará siendo desmantelada debido a las protestas masivas.

El título de la película proviene de lo real. Costa Brava es un vertedero que se construyó en 2016 como solución de emergencia, después del cierre de Na'ameh. Se trata de uno de los muchos conflictos ambientales cartografiados en el *Global Atlas of Enviromental Justice* (2023). Tal y como ocurre en la película, se produjeron protestas protagonizadas por residentes y por el movimiento ecologista libanés, que condujeron en 2017 al cierre de la instalación, aunque no a la solución del problema, ya que los residuos acumulados fueron a parar al mar. Volviendo a la ficción, el cierre del vertedero, y el consiguiente derrocamiento de la estatua del presidente impulsor, imagen que podemos sumar a las cartografiadas por Sorolla-Romero y Loriguillo-López (2023), no evitarán el retorno de la familia a Beirut. Con ello, la película parece querer transmitir un claro mensaje: no es posible escapar de la corrupción política ni de la basura, que no es otra cosa que una metáfora de aquella. Si acaso existe una solución, pasa necesariamente por la organización colectiva.

Si abrimos el foco, hay quien define la situación medioambiental del Líbano actual como un ecocidio/Libanicidio (Elías, 2020); un lugar envenenado después de décadas de guerra y mala gestión política en donde no se cumplen ni los Derechos Humanos ni las normas establecidas por el Derecho Internacional del Medio Ambiente. Más allá del cine, otras disciplinas artísticas como la instalación *The Land Remembers* en el pabellón libanés de la última Bienal de Arquitectura de Venecia (2025), coinciden en el diagnóstico: la memoria de la destrucción de la tierra y la magnitud del ecocidio son de tal alcance que cada vez resulta más urgente cooperar para repararlas.

4. CONCLUSIONES

En las ficciones de catástrofes actuales, como *El Colapso* (L'Effondrement, Les Parasites, 2019), por poner un ejemplo relevante, se ofrece un relato que podemos calificar de *hobbesiano*. Ante la caída del sistema y del estado, emerge la lucha de todos contra todos. Sin embargo, Rebeca Solnit (2020)

ha documentado convincentemente las extraordinarias comunidades que surgen en los desastres. Una de las pinturas más conocidas sobre los días posteriores a la explosión se titula *Angels* (Tom Young, 2020). En esta, se ve a varios voluntarios limpiando los escombros después de la detonación. Mientras Líbano se asomaba al abismo de ser considerado un Estado fallido, su reconstrucción se efectuaba en primera instancia a partir de gestos de ayuda mutua, como ocurre habitualmente en tantas situaciones extremas.

Sin lugar a dudas, *Dancing on the Edge…* es un documento histórico más cercano de *Angels* que de *El Colapso*. Se trata de una película en la que vemos a trabajadores culturales de la parte privilegiada de la ciudad reaccionando a la situación en los términos que se han descrito a lo largo de este texto. Cyril Aris contribuye así a la historia del cine de autor libanés, que se construye a partir de microhistorias personales denotativas de contextos más amplios.

El propietario real de la casa donde se filmó *Costa Brava Líbano,* expresa en una secuencia poética que le gustaría ser pescador y contemplar desde el mar la historia del país. Las palabras son la puerta de entrada a imágenes de archivo de *Hamasat*, en las que un pescador observa Beirut desde la costa. A partir de aquí, comienzan a desfilar otras imágenes de archivo provenientes de filmes de ficción libaneses de los años sesenta, marcados por la bonanza y la paz, y fragmentos, de ficción y no ficción, de la guerra civil. De esta manera, el espectador asiste a una condensación audiovisual que sirve para interrogar un pasado muy actual. «Articular el pasado históricamente no significa reconocerlo "tal y como ha sido" [en palabras de Ranke]. Significa apoderarse de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro» (Bejamin, 2008: 307).

La distopía ha acompañado a los habitantes del país en los últimos cincuenta años. En la actualidad resulta harto complicado imaginar una ficción que supere en términos de dureza un presente en el que la catástrofe no cesa de medrar. Los imaginarios distópicos de ciencia ficción se han desplazado a la realidad social. El agravamiento de la situación medioambiental y la persistencia de la guerra hablan por sí mismos. Por ello, crear en ese contexto significa contribuir a la estética de un «arte herido», nombre de la exposición de 2020 que exhibió muchas de las obras que habían sido dañadas tras la explosión. Más allá, se trata de una condición existencial que tiene en la pérdida del ojo de Saade una evidencia documental.

En último lugar, desde el punto de vista de la política de la representación, tanto la negativa a aparecer únicamente como víctimas como a ceder en la esperanza forman parte de la lucha por el reparto de lo sensible en la que anda inmersa el cine libanés, intentando hacer lugar en el campo estético a universos de referencia que aporten algo que escape a la omnipresencia de la muerte y las dinámicas neocoloniales. Sin ningún tipo de idealismo, con límites evidentes y poniendo las vidas en el centro, tanto *Dancing on the Edge…* como *Costa Brava Líbano* suponen un ejercicio que reivindica lo que Mahmoud Darwish pretendía para el pueblo palestino: «La esperanza de llevar una vida normal en la que no seamos ni héroes ni víctimas» (2002). Mientras tanto, empero, la cinematografía se constituye a la fuerza como un acto de resistencia y un intento de reconstrucción. ■

NOTAS

1 La diversidad confesional, un reparto de poder heredado de la época colonial, la guerra entre Israel y Palestina y la pugna por la identidad nacional llevaron al Líbano a una guerra abierta con más de una decena de facciones e intervenciones extranjeras entre 1975 y 1990. Quince años de combates que dejaron más de 130.000 muertos, 800.000 desplazados y un país que todavía vive sus secuelas. Suele citarse el tiroteo de un autobús que transportaba refugiados palestinos, llevado a cabo por milicias falangistas libanesas en abril de 1975 y que causó una veintena de muertes, como el desencadenante del conflicto.

2 Se trata de una coalición amplia, armada, liderada en su etapa más álgida por Kamal Jumblatt y formada por diferentes partidos y organizaciones como el Partido Comunista Libanés (PCL), el Partido Socialista Progresista (PSP), el Partido Social Nacionalista Sirio en Líbano (PSNSL) o la Organización de Acción Comunista en el Líbano (OACL). Fue uno de los actores políticos más importantes de la guerra civil libanesa. Apoyaba a la Organización de Liberación de Palestina (OLP) y era antagonista del Frente Libanés, en el que participaban las Falanges Libanesas y estaba apoyado por Israel.

REFERENCIAS

Ali Nayel, M. (2015, 6 de septiembre). Líbano: la crisis de la basura y el movimiento de protesta Entrevista. *Sinpermiso*. Recuperado de https://www.sinpermiso.info/textos/lbano-la-crisis-de-la-basura-y-el-movimiento-de-protesta-entrevista

Benjamin, W. (2008). *Sobre el concepto de historia*. En *Obras*, I, 2. Madrid: Abada.

Chen, Y (2023, 4 de agosto). Collective Catharsis: An Interview with Cyril Aris on *Dancing on the Edge of a Vulcano*. *FILMINT*. Recuperado de https://filmint.nu/interview-with-cyril-aris-on-dancing-on-the-edge-of-a-volcano-yun-hua-chen/

Darwish, M. (2002, s.f.). Mensaje del poeta palestino Mahmud Darwish ante la delegación del Parlamento Internacional de Escritores. *sèrieAlfa*. Art i literatura. Recuperado de https://seriealfa.com/varia/varia2/darwish.htm

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Elías, G. (2020, 11 de septiembre). ¿Ante un Libanicidio/Ecocidio? *Instituto de Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de La Plata*. Recuperado de https://www.iri.edu.ar/index.php/2020/09/11/ante-un-libanicidio-ecocidio/

Global Atlas of Enviromental Justice. (2023, 13 de mayo). Recuperado de https://ejatlas.org/conflict/costa-brava-landfill-lebanon

Hambre. (2015, 25 de febrero). ¿Qué es la pornomiseria? Por Luís Ospina y Carlos Mayolo. Hambre, espacio de cine experimental. Recuperado de https://hambrecine.com/2015/02/25/que-es-la-porno-miseria/

Herrero, Y. (2021). *Los cinco elementos. Una cartilla de alfabetización ecológica*. Barcelona: Arcadia.

Hotait Salas, L. (2020). *Siempre nos quedará Beirut. Cine de autor y guerra(s) en el Líbano, 1970-2006*. Madrid: Akal.

López Brizuela, D. (2022). *La construcción de una distopía: Arquitectura y cine*. Trabajo de Fin de Grado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Randall, J. (2020). Affective Alternatives to Sectarianism in Maroun Baghdadi's Documentaries. Ginsberg, T., Lippard, C. (eds.). En *Cinema of the Arab World. Global Cinema*, pp. 279-303, Palgrave Macmillan, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-30081-4_9

Ramonet, I. (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate.

Saïd, E. W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.

Solnit, R. (2020). *Un paraíso en el infierno*. Barcelona: Capitán Swing.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

Sorolla-Romero, T., Loriguillo-López, M. (2023). Promesas y derrumbes de la civilización. La caída de la estatua. En A. Salvadó y J. Balló (eds.), *El poder en escena. Motivos visuales en la esfera pública* (pp.152-161). Barcelona: Galàxia Gutenberg.

Westmoreland, M.R. (2008). *Crisis of Representation: Experimental Documentary in Postwar Lebanon*. Austin: University of Texas. Tesis doctoral.

DANCING ON THE EDGE OF A VOLCANO: UNA PELÍCULA BISAGRA ENTRE CATÁSTROFES

Resumen

Dancing on the Edge of a Vulcano (Cyril Aris, 2023) es, en primer lugar, un testimonio de las diversas crisis que asolaron Beirut en los años 2020 y 2021, cuando detonó un almacén que contenía residuos bélicos y fertilizantes, dejando tras de sí un balance de 218 muertos, 7.500 heridos y un paisaje devastado con 300.000 personas sin hogar. También, es un *making of* de *Costa Brava Líbano* (Costa Brava Lebanon, Mounia Akl, 2021), una ficción inspirada en la crisis de las basuras de 2015. En tercer lugar, incluye fragmentos de *Hamasat* (Maroun Bagdadi, 1980), con el objetivo de poner en diálogo las ruinas beirutíes posteriores al estallido con aquellas resultantes de la guerra civil del país (1975-1990), así como vincular los afectos políticos y vitales existentes en ambos momentos históricos. El análisis de los motivos visuales del documental es inseparable del de las otras películas, ya que establece un diálogo explícito con ambas. En conjunto, por su mirada hacia atrás y hacia delante, evidencian la crítica *benjaminiana* del progreso, formulada a través de la alegoría del *Angelus Novus*. También, dicho análisis pone en relación paisajes del mundo histórico con paisajes distópicos anticipados por el cine de ciencia ficción y de catástrofes.

Palabras clave

Beirut; cine documental; motivos visuales; ruinas; catástrofes; Maroun Bagdadi; Mounia Akl; Cyril Aris.

Autor

Joan Miquel Gual (Maria de la Salut, 1981) es doctor en Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica por la Universidad Pompeu Fabra y, desde 2023, profesor asociado de Historia del Cine en el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la relación entre cine y política, en especial, en el cine de no ficción. Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas, como *Fotocinema*, *Comparative Cinema* y *Arte, Individuo y Sociedad*. Ha publicado capítulos en libros colectivos como *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Cátedra, 2023) o en la investigación *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60* (Ediciones de la Filmoteca de València, 2023). Es miembro del equipo de programación de la Mostra de Cinema Àrab i Mediterrani. Contacto: jmgual@ub.edu

Referencia de este artículo

Gual , J. M.(2026). *Dancing on the Edge of a Volcano*: una película bisagra entre catástrofes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 153-166. https://doi.org/10.63700/1304

DANCING ON THE EDGE OF A VOLCANO: A HINGE FILM BETWEEN CATASTROPHES

Abstract

Dancing on the Edge of a Vulcano (Cyril Aris, 2023) is first and foremost a testimony to the various crises that ravaged Beirut in 2020 and 2021, beginning with a warehouse containing remnants of war and fertilizer exploded, killing 218 people, injuring 7,500 and devastated an area that left 300,000 without homes. It is also the "making-of" for *Costa Brava, Lebanon* (Mounia Akl, 2021), a fiction film inspired by the 2015 rubbish crisis. Moreover, Aris's film includes excerpts from *Whispers* (Hamasat, Maroun Bagdadi, 1980) with the aim of bringing the ruins resulting from the explosion into dialogue with the decimation caused by the country's civil war (1975-1990), while also exploring the impact of both events on Lebanese political affairs and everyday life. To analyse the visual motifs in Aris's documentary, it is essential to consider the other two films named above, as it establishes an explicit dialogue with both of them. Considered together, the view they offer of both past and future evokes Walter Benjamin's criticism of progress, expressed in the allegory of *Angelus Novus*. In addition, this analysis establishes a relationship between real historical landscapes and the dystopian settings foreshadowed in science fiction and disaster films.

Key words

Beirut; Documentary cinema; Visual motifs; Ruins; Catastrophes; Maroun Bagdadi; Mounia Akl; Cyril Aris.

Author

Joan Miquel Gual holds a PhD in Film Theory, Analysis and Documentation from Universitat Pompeu Fabra. Since 2023, he has been an Associate Lecturer of Film History in the Department of Art History at Universitat de Barcelona. His lines of research focus on the relationship between cinema and politics, especially in non-fiction cinema. He is the author of several articles published in scholarly journals, such as *Fotocinema*, *Comparative Cinema* and *Arte, Individuo y Sociedad*. He has published chapters in collective books such as *El documental en España. Historia, estética e identidad* (Cátedra, 2023) and *Un arte nuevo. El pensamiento cinematográfico en España: de los orígenes a los años 60* (Ediciones de la Filmoteca de València, 2023). He is also a member of the programming team for the Mostra de Cinema Àrab i Mediterrani. Contact: jmgual@ub.edu.

Article reference

Gual , J. M. (2026). *Dancing on the Edge of a Volcano*: A Hinge Film between Catastrophes. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 153-166. https://doi.org/10.63700/1304

recibido/received: 29.04.2025 | *aceptado/accepted:* 09.12.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

DIÁLOGO

FILMAR PARA PROFANAR LA FRONTERA. EL CINE COMO CONTRA-PODER

Conversación con
SYLVAIN GEORGE

FILMAR PARA PROFANAR LA FRONTERA. EL CINE COMO CONTRA-PODER

CONVERSACIÓN CON SYLVAIN GEORGE

CAROLINA SOURDIS

Desde hace dos décadas, el cine de Sylvain George ha confrontado una de las expresiones más normalizadas de la violencia estatal en Europa: el régimen migratorio. Sus películas recorren espacios en disputa como Calais, Melilla, París o la zona fronteriza de Beni Enzar, donde la frontera deja de operar como un simple límite geográfico para revelarse como una lógica perversa que atraviesa cuerpos, territorios, afectos y formas de vida. En este orden del mundo, la movilidad es criminalizada por el Estado, reprimida por los cuerpos militares y policiales y gestionada mediante dispositivos jurídicos y tecnopolíticos cada vez más sofisticados y brutales.

Lejos de responder a la lógica de un puro registro o la de la victimización-heroificación de los trayectos migrantes, el cine de George adopta un gesto poético y político radical: permite desvelar los regímenes de sensibilidad que producen ciertos cuerpos como ilegibles, prescindibles e indeseables. Asumiendo el rol de camarógrafo, sonidista y montajista, George sitúa su práctica dentro del espesor de la violencia—en el frío, la espera, los gestos de cuidado y camuflaje—haciendo visibles las fisuras de ese orden del mundo. Con atención a la duración y al detalle, sus películas interrogan las formas en las que el poder administra la percepción y legitima, incluso sacraliza, la violencia como modo fundamental de organización.

La obra de George revela así el reverso colonial del proyecto humanista europeo: una soberanía que se afirma en la ficción de una comunidad protegida, sostenida por el odio, la exclusión y la administración letal de vidas precarias. Este diálogo, que se dio de forma escrita, parte de imágenes particularmente inquietantes de su filmografía —como la de los demandantes de asilo quemándose las huellas dactilares en los campos de refugiados en Callais—, para reflexionar sobre las formas de representación del poder, la intensificación de la violencia en las fronteras y aquello que la desborda; y sobre el potencial del cine como contra-poder: una práctica que intenta interrumpir los mecanismos de asignación y abrir espacios, por frágiles y provisorios que sean, para el reconocimiento de formas de vida que persisten en resistir al borrado. ■

Parte del discurso populista de las derechas actuales recae en la criminalización de la migración. Un discurso institucionalizado en Europa, anclado en sus imaginarios políticos y coloniales. Su cine se posiciona frente a estos imaginarios instituidos, especialmente desde el ejercicio político de filmar ciertos cuerpos, ciertos afectos y existencias como formas de resistencia ante la violencia estructural. ¿Concibe usted el cine como un espacio donde disputar los regímenes de visibilidad dominantes, precisamente a través de la insistencia en imágenes y formas de vida que han sido históricamente desfiguradas por el poder y sus lógicas de representación?

No hay duda de que los discursos populistas actuales, tanto en Europa como en otros lugares, se apoyan en una criminalización sistemática de la migración, a menudo difundida por los aparatos de Estado y amplificada por las tecnologías de la imagen. Esta criminalización no constituye solamente una estrategia puntual de gestión de las fronteras: se inscribe en una larga duración colonial, en un imaginario racial estructurante, en una lógica de asignación diferenciada de los cuerpos y de los afectos. Se basa en la producción de figuras recurrentes: el «clandestino», el «delincuente», el «usurpador de derechos», que alimentan una política de la sospecha y el miedo, y justifican, por anticipado, la violencia del Estado.

Pero quizá sea necesario precisar qué recubren estos términos. Colonial, aquí, no designa solamente un período clausurado o una estructura exterior. Se trata de un modo de relación con el otro, siempre activo en los cimientos de las instituciones, de las representaciones, de los afectos. La «figura del migrante» reactiva la arquitectura colonial de la mirada, esa mirada que mide, clasifica, jerarquiza, al tiempo que disimula sus propias premisas. El «clandestino» contemporáneo es el heredero directo del «colonizado», producido por un régimen de saber-poder que combina extracción económica, suspicacia moral y borramiento simbólico. La deuda histórica, siempre impensada, se convierte así en sospecha. La hospitalidad, prometida en los discursos, está siempre ya revocada en las prácticas. Y la figura del enemigo interior se recompone, no a partir de una amenaza real, sino a partir de una alteridad percibida como exceso, como perturbación del relato nacional y del orden social.

Me parece que la criminalización de la migración opera, entonces, según tres regímenes superpuestos:

Desde un punto de vista político, procede de una mutación contemporánea del derecho. Este último ya no garantiza la protección, opera una selección. Distingue entre vidas admisibles y otras descalificadas. La frontera, en este contexto, ya no es un límite geográfico, sino una tecnología móvil de exclusión. Atraviesa las ciudades, los campamentos, las ventanillas, los cuerpos. El extranjero ya no es un huésped, ni siquiera un solicitante, sino una figura residual, siempre carente de legitimidad. El Estado de derecho se suspende allí en silencio.

Desde el punto de vista filosófico, esta lógica se inscribe en una biopolítica diferencial. No solo se gobiernan los cuerpos, sino también los umbrales de su reconocimiento. El «migrante», en el sentido que lo entiende Judith Butler, está expuesto a una precariedad radical, no simplemente económica o social, sino existencial. Se convierte en un cuerpo sin sostén, una vida sin marco, un sujeto sin estatuto. Lo que se le retira es la posibilidad misma de figurar en el campo de lo común. El lenguaje se desmorona, el nombre se vuelve sospechoso y la palabra se agota antes de haber sido escuchada.

Pero hay que ir aún más lejos. La criminalización de la migración compromete una metafísica implícita del mundo común. Revela una incapacidad de pensar la alteridad de otra forma que como perturbación. No designa solamente un cuerpo extranjero, sino una existencia que pone en peligro los fundamentos del sujeto occidental: su relato de sí, su relación con la historia, con la tierra, con

la temporalidad. La persona migrante incomoda porque obliga a reconocer lo que ha sido negado, todas las violencias fundacionales, las expoliaciones pasadas, las continuidades coloniales. Su simple presencia interroga la ficción de la soberanía. Se la percibe como un resto, pero como un resto activo, parlante, en marcha. De ahí la necesidad, por parte de los aparatos de poder, de encerrarla en una ilegitimidad ontológica.

Detrás de esta construcción, lo que está en juego es, por tanto, un trabajo de tipificación, de desfiguración, de desubjetivación. Los cuerpos migrantes no son simplemente invisibilizados, también son producidos como figuras inestables, siempre sospechosas, siempre en exceso, demasiado visibles o no lo suficiente. Lo que imponen los regímenes contemporáneos de visibilidad no es, por tanto, una ausencia de imagen, sino una sobreabundancia de imágenes orientadas, capturadas, escenificadas, redobladas, que terminan por neutralizar todo resto, toda alteridad, todo espesor. Esta sobreabundancia produce sus ángulos muertos, sus zonas ciegas: toda una parte de la realidad es evacuada del campo perceptivo, precisamente porque no encaja en los esquemas de legibilidad dominantes.

Frente a esto, no basta con «mostrar lo que está oculto». Tal concepción sigue suponiendo que el cine es un espejo de la realidad, un simple dispositivo de revelación o restitución. Esta idea, muy arraigada en ciertas tradiciones estéticas —desde las teorías realistas de Siegfried Kracauer o André Bazin, hasta cierta doxa documental contemporánea, por decirlo muy rápidamente—, postula que la cámara capta el mundo en su propia verdad y que la imagen puede restituir, por fidelidad mimética, las formas ausentes u oprimidas. Pero esta concepción, por muy seductora que sea, tiende a olvidar que toda mirada está situada, que toda imagen está construida y que lo visible, como lo pensaba Foucault, es siempre una cuestión de poder. Un espejo, sobre todo si no tiene azogue, es también una herramienta disciplinaria.

Es importante, entonces, desplazar las coordenadas de este enfoque. Porque lo que está en juego hoy, no es solo la ausencia de representación de ciertas existencias, sino su producción misma como representaciones mutiladas. El acto de filmar, por consiguiente, no puede contentarse con una función reparadora o ilustrativa. Supone una desarticulación activa de los regímenes de visibilidad dominantes. Compromete una política de lo sensible, en el sentido en que lo entiende el filósofo Jacques Rancière, es decir, una reconfiguración de las formas de ver, de percibir, de sentir, de decir.

Desde esta perspectiva, insistir en formas de vida históricamente desfiguradas no significa reconstituirlas en su supuesta integridad, sino restituirles la posibilidad de un fuera de campo, de un afuera de la mirada, de un espacio donde ya no sean inmediatamente identificables según las categorías del poder. No se trata tanto de concederles una imagen como de hacer aparecer —en el sentido fuerte del término: hacer advenir en lo sensible— existencias que escapan a la captura, a la nominación impuesta, al agotamiento por lo visible.

Estas formas de vida, a menudo precarias, fugitivas, fragmentarias, no son figuras de carencia o privación. Llevan consigo potencias de desajuste que pueden ser un simple caminar en la noche, una risa al borde de la desesperación, un rostro que duda en aparecer, un silencio en el estruendo de los discursos. No son los escombros de una humanidad perdida, sino los destellos de un mundo que insiste de otra manera, a orillas de las formas reconocidas. En este sentido, son también figuras de pensamiento. Obligan a reinventar las condiciones mismas de la atención, a suspender los automatismos de la mirada, a desaprender las rejillas de interpretación prefabricadas.

El cine, entonces, no apunta a la reparación de un déficit de visibilidad, sino a la apertura de una experiencia en la que la imagen ya no viene a confirmar el saber, ni a tranquilizar al enunciador. No se trata de ilustrar una causa, ni de denunciar

un estado de cosas, sino de instituir una *zona de indecidibilidad*: allí donde los rostros ya no están asignados a una función, allí donde los cuerpos ya no están obligados a significar. Allí donde, quizá, algo se sostiene todavía en la noche, no como oscurecimiento, sino como reserva de sentido, como opacidad irreductible.

Lo que tales imágenes hacen aparecer no son sujetos edificantes, sino *formas disidentes de existencia*, maneras de habitar el mundo desde sus márgenes, sus intersticios, sus ruinas. Una palabra que no se esperaba. Un gesto que no se alinea con ninguna narración oficial. Un nombre, a veces, que atraviesa la película sin archivo previo.

Así, el cine puede concebirse no como un reflejo, sino como una experiencia de desajuste, un lugar donde el orden de lo visible vacila, donde las representaciones se quiebran, donde el poder de nombrar se descompone. No una estética de lo real en el sentido de captación mimética o transparencia del mundo, sino una política del fragmento, del resto, del destello. Una poética que no pretende reparar el mundo, sino que revela su fractura. Allí donde, como sugiere Walter Benjamin, persiste algo que el lenguaje del poder no puede nombrar y que el cine, a veces, puede dejar entrever.

Su trabajo cinematográfico en torno a la migración comienza en 2006, cuando Frontex apenas se institucionalizaba y la frontera europea no era aún el dispositivo transnacional que es hoy. En las dos últimas décadas, hemos visto cómo la Unión Europea ha consolidado un régimen cada vez más violento, externalizado y automatizado: desde el cierre progresivo de rutas terrestres hasta la externalización del control fronterizo a terceros países y la implementación de sistemas de vigilancia sofisticados por la tecnología. ¿Desde su práctica como cineasta, ¿cómo describiría la transformación de ese régimen fronterizo? ¿Se trata de una mutación, de una intensificación o de una forma renovada de administración del racismo institucional europeo?

No creo que se trate simplemente de una mutación. Hay que hablar, creo, y tal como usted indica, de una intensificación, es decir, de una profundización sistémica de una lógica ya presente, hoy llevada a un grado de densidad, tecnicidad y brutalidad inédito. Lo que se denomina régimen fronterizo europeo no se ha transformado por sustitución, sino por proliferación. Se ha complejizado, extendido, externalizado, digitalizado, sacralizado.

Cuando empecé a filmar en 2006, los dispositivos de control, aunque ya violentos, seguían siendo localizables: zonas portuarias como Ceuta o Melilla, campamentos informales en Calais, comisarías de policía visibles. Hoy, la frontera ya no es solamente un lugar identificable. Se ha convertido en una función, un operador móvil, un tejido difuso de obstáculos tecnológicos, de tratamientos algorítmicos y de delegaciones securitarias. Actúa a distancia, de forma anticipada, por previsión y produce efectos sin aparecer como tal.

Esta transformación se inscribe en un continuum histórico, no en una discontinuidad. Desde los años noventa, con el Sistema Integrado de Vigilancia Exterior (SIVE), la lógica de la vigilancia basada en sensores, drones y cámaras se ponían en marcha en el sur de España. En 2004 se creó Frontex y, con ello, se afirmó un modelo de gobierno de los flujos migratorios fundado en la militarización, la externalización, la disimulación... Ya no se trataba de acoger, sino de repeler; ya no de tramitar, sino de prevenir; ya no de garantizar un derecho, sino de impedir una llegada. A medida que la figura de los migrantes era deshumanizada, racialmente tipificada y jurídicamente deslegitimada, las fronteras se volvían cada vez más opacas, inaccesibles, automatizadas, a la vez presentándose como neutras, objetivas y racionales.

Esta intensificación del control ha sido acompañada de un proceso de brutalización en el sentido que George Mosse daba a este término, es decir, una habituación colectiva a la violencia, una estetización de la exclusión, una banalización del

espectáculo del sufrimiento. Las imágenes de cadáveres en las playas, de barcas volcadas, de cuerpos hambrientos en los bosques, ya no suscitan escándalo ni acción. Se convierten en elementos de un teatro trágico sin memoria, sin consecuencias, sin espectadores. Lo que George Mosse analizaba en el contexto posterior a 1918, se actualiza aquí en un régimen democrático poscolonial, donde la brutalidad ya no es solo un efecto de la guerra, sino un principio de organización del mundo.

Pero la frontera no se limita a controlar los cuerpos. Sacraliza ciertos territorios, ciertos órdenes del mundo, ciertas pertenencias. Construye un afuera del cual declara la indignidad, mientras erige su propio interior como un espacio legítimo, defendible, casi religioso. Esta sacralización, aunque se presenta en formas seculares —burocráticas, jurídicas, policiales—, manifiesta una lógica de lo *sagrado* reactualizada: la de la inviolabilidad, la purificación, la exclusión ritual.

No se trata de una metáfora. El alambre de púas, la valla, la cámara térmica se convierten en los signos materiales de una frontera fetichizada, investida de un poder de preservación absoluta. El territorio se convierte en santuario, y todo cruce profana una integridad declarada superior. Es aquí donde los cuerpos de los migrantes se ven atrapados en una figura paradójica: a la vez negados en su humanidad y tratados como portadores de una impureza, de un peligro casi ontológico.

Con esto, hay que entender que estas personas son percibidas por los poderes, por los relatos securitarios, no como portadores de una historia, de una situación, de un derecho, sino como la encarnación misma de una alteridad esencializada, irreductible, amenazante en sí misma. Lo que esta expresión designa no es tanto una esencia real como un efecto de naturalización, una construcción imaginaria en la que el enemigo ya no se define por sus actos, sino por su simple presencia. Se trata aquí de una fetichización del peligro, de una sacralización invertida de la amenaza, en la que el cuerpo migrante se convierte en signo de una perturbación originaria a conjurar. Estos cuerpos se convierten, retomando una expresión de Agamben —pero sin adherir sus presupuestos ontológicos ni la onto-teología que sustenta su figura de la «vida desnuda»—, en *corps sacer*, excluidos del orden jurídico, entregados a la muerte y, sin embargo, definidos en la relación misma con un poder que los designa como intocables y, a la vez, matables.

Este sagrado fronterizo, aunque no se nombre como tal, se basa en una doble operación. Por un lado, la invención de un adentro que hay que proteger a toda costa y, por otro, la designación de un afuera radicalmente otro, no asimilable, imperdonable, no compartible. Hay aquí una dialéctica perversa entre lo sagrado y lo profano, en el sentido en que lo pensaba Walter Benjamin: lo que es desacralizado por el derecho moderno — la tierra, la frontera, la sangre— retorna como sacralidad armada, fetichizada, violenta. Y la tarea del cine, quizá, es interrumpir esta sacralización silenciosa, profanar de nuevo las formas del poder, mostrando no el horror, sino la fábrica de su aceptabilidad.

También hay que recordar que esta configuración no es contingente, sino que constituye una de las caras del racismo institucional europeo. Como subraya Étienne Balibar, la frontera se convierte en un operador interno del racismo. No separa exteriores, clasifica dentro del propio territorio, diferencia las condiciones de presencia, de acceso y de visibilidad. El racismo, aquí, no se dice: se espacializa. No se reivindica: se delega en agencias, protocolos, cifras. Ya no es el odio, es la gestión. Ya no es el miedo, ni la dominación explícita, sino el procedimiento y la jerarquización de las vulnerabilidades.

El régimen fronterizo contemporáneo no es, entonces, solo una tecnología de control. Instituye lo que podríamos llamar, en un sentido crítico, una *ontología política actuada*: es decir, un modo de producción de realidades vividas como naturales, incuestionables, asignadas, que fabrica pertenen-

cia mediante la exclusión y seguridad mediante el abandono. Evidentemente, no se trata de una ontología reivindicada, sino de una ontología operada por los dispositivos mismos, una manera en que el poder hace pasar por necesario lo que en realidad es construido, situado, arbitrario. Está *actuada* en sentido estricto: materializada en los campamentos, las bases de datos biométricos, los muros, los umbrales, las zonas de espera, en los propios cuerpos. Actúa en la infraestructura, en los afectos, en los procedimientos. Normaliza lo intolerable. Esta lógica de pertenencia excluyente produce una jerarquización de las vidas, una cartografía desigual de los derechos, una máquina para producir lo indeseable.

Y si hay algo que puede intentarse desde el cine, no es tanto denunciar frontalmente lo que ya se sabe, o lo que es parcialmente visible, sino desplazar los regímenes de aparición: no solo filmar las fronteras, sino fisurarlas en su evidencia, mostrar su «sacralidad profana», hacer perceptible su pretensión de invisibilidad. Profanar lo invisible, volver ilegible el reparto, prohibir al poder creer en la neutralidad de sus líneas.

En *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de Guerre)* (2010) encontramos una imagen inédita del régimen migratorio: personas acuchillándose y quemándose las huellas dactilares para evitar ser rechazadas por el sistema de asilo. Es una imagen cruda, sostenida por una estructura reflexiva que evita el golpe de efecto: esa acción se inscribe como la respuesta de un sujeto político que intenta sustraerse de un sistema que le promete su aniquilación. En *Les Éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)* (2012), esa violencia persiste en las voces de los refugiados, cuando describen su experiencia vital como la de seres que están «ardiendo» («¡Solo tienes que saber que es como si estuviéramos ardiendo, eso, ¡es todo!»). Esa figura del desplazado, el asilado, el refugiado, el ser humano despojado de derechos, convertido en un cuerpo que arde, atraviesa todo su cine. ¿Qué nos dice esa figura, tal y como la trabaja en su filmografía, del presente político europeo?

Lo que *Qu'ils reposent en révolte (Figures de Guerre)* deja ver en los gestos de incisiones, de quemaduras, de mutilación de huellas dactilares, no es un efecto de la miseria ni una inscripción impulsiva de la desesperación, sino la expresión de una racionalidad política extrema. Estos gestos, tan insoportables como silenciosos y minuciosamente ejecutados, son actos de desidentificación forzada, el intento de escapar de un sistema que hace del cuerpo en un archivo contra sí. Porque en el régimen europeo de control migratorio, de gobierno de las fronteras, no solo el individuo es administrado, sino la epidermis, el dedo, el rastro biológico. El cuerpo se convierte en base de datos, interfaz securitaria, memoria policial. Es reducido a una función de registro, a un identificador a través del cual el derecho puede ser suspendido, la presencia invalidada, el asilo denegado.

Al quemarse voluntariamente los dedos, los exiliados no buscan desaparecer sino arrancarse de una asignación. Intentan neutralizar la tecnología de la captura, cortocircuitar en la automaticidad del rechazo. Son actos desesperados, pero no gestos vacíos. Son actos a la vez desesperados —en el sentido de una lucidez cruda frente a la ausencia de toda salida dentro del marco impuesto— e inquebrantablemente afirmativos: no son gestos vacíos, sino inscripciones del rechazo. No proceden de un impulso autodestructivo, sino de una estrategia somática de fuga. Una manera de arrancar el cuerpo de su propia inscripción, de oponer al régimen de vigilancia una contra-escritura sobre la piel misma. Esta figura del cuerpo quemado, mutilado, reducido a su vulnerabilidad más radical, no es solo una imagen de desesperación, sino también una contra-firma política. Destruir sus huellas, en un gesto paradójico, equivale a borrar su identidad administrativa para afirmar, en y contra esta destrucción, una humanidad inalienable. Frente a un sistema que transforma al solicitante de asilo en *corpus nullius* —un cuerpo

sin derechos, negado en su existencia política— la carne carbonizada se convierte en un archivo vivo de la violencia de Estado, una forma de escritura que no dice el borrado, sino la irreductibilidad; un lugar de profanación donde el orden del mundo se desautoriza.

Este marcado invertido, quemar lo que antaño fue quemado por el poder, convoca una larga memoria de la historia colonial. Es imposible no escuchar, en esta imagen de dedos calcinados, el eco del marcado con hierro candente a los esclavos, identificados por el dolor, reducidos al estado de cosa inscrita. El fuego reaparece aquí, ya no como instrumento de propiedad, sino como herramienta de desapropiación. Al negarse a ser escaneados, los exiliados se niegan a ser reinscritos en una lógica neo-esclavista de trazabilidad, rentabilidad y expulsabilidad. Hacen aparecer la arquitectura imperial y capitalista del régimen migratorio: un agenciamiento tecnopolítico donde el reconocimiento solo tiene valor bajo la condición de captura, donde lo humano solo tiene valor en tanto dato. Los dedos quemados señalan, así, el momento en que Europa —su pretensión humanista, sus principios de hospitalidad, su liberalismo de fachada— deja traslucir su reverso: el de un orden necro-securitario organizado en torno a la clasificación, la expulsión, la ejecución lenta.

No se trata de imágenes-choque. El cine no busca aturdir. Busca, más bien, sostener, acompañar, dejar aparecer sin traicionar. Por eso estas escenas se filman sin *pathos* ni insistencia. La cámara no dramatiza. Persiste. Envuelve, sin absorber. Lo que se pone en juego ahí no es la exposición de un sufrimiento, sino la aparición de una figura: la de un sujeto constreñido, suspendido, desinscrito, que opone al poder del registro un acto de ilimitación.

En *Les Éclats*, esa misma violencia se despliega de otro modo, en la palabra, en los relatos arrancados del silencio, en la voz que habla de un cuerpo «ardiendo». Aquí tampoco se trata de una metáfora. Es una verdad sensible, una forma de expresar lo que significa estar expuesto a una vida sin recurso, sin umbral, sin promesa. El fuego es real. Consume la carne —el frío, el hambre, las exacciones policiales—, pero también el derecho, el lenguaje, la esperanza. Estar «ardiendo» significa estar destinado a la desaparición lenta, al rechazo metódico, al borrado como horizonte político. Pero la palabra persiste. Y en esa persistencia, hay una dignidad desnuda, una afirmación frágil e irreductible de estar ahí.

En una cabaña en ruinas, dos jóvenes afganos, uno de origen hazara y otro de origen pastún, entablan una conversación, comparten su comida, su cansancio, su memoria. Allí donde la historia los oponía, el exilio los reúne. Su conversación es una lección de geopolítica viva: análisis de las relaciones de fuerza, conciencia de los desafíos históricos, lucidez sobre la repetición de la violencia. Luego surgen estas frases desgarradoras, que no buscan ni efecto ni piedad: «Ya estamos muertos. Estamos ardiendo. No existimos». Frases enunciadas no para alarmar, sino para sentar una constatación, para describir una modalidad de existencia donde lo político ya no precede al sujeto, sino que lo atraviesa en carne viva. La quemadura no es metafórica. Es constitutiva.

Esta figura del cuerpo quemado, que atraviesa todas las películas, desde *Qu'ils reposent en révolte* hasta *Nuit Obscure*, pasando por *Les Éclats* y *Paris est une fête*, no es un símbolo. No remite a una abstracción. Es la materialización directa de una violencia estructural. La de un sistema que transforma a los solicitantes de asilo en vidas inflamables, siempre listas para ser consumidas, borradas, neutralizadas. Estos cuerpos no son lo que queda después de la catástrofe, sino el lugar mismo donde la catástrofe se piensa. Son *restos*, no lo que sobrevive, sino lo que resiste a la captura, lo que excede la lógica de eliminación, lo que permanece allí donde todo dicta la desaparición.

En este contexto, el desprecio no es un sentimiento, sino una estructura. Se manifiesta en las filas de espera donde nunca se accede, en los dis-

positivos de clasificación que redoblan la humillación, en las ventanillas cerradas, en los formularios sin respuesta, en las miradas que no se dirigen a nadie. No es puntual, sino sistémico. Opera por agotamiento. En el mundo árabe se le llama *hogra*, esa forma de desprecio social tan arraigada que se convierte en condición. Desgasta, desintegra, desubjetiviza. No mata de golpe: hace del tiempo mismo un instrumento de aniquilación.

Y, sin embargo, los cuerpos quemados persisten. Hablan, caminan, velan... Arden para no ser desvanecidos. Este fuego no es el de la desaparición y la extinción, sino el de una intensidad que el poder quisiera apagar y que, en la oscuridad, alumbra todavía. No es la llama espectacular de una revuelta deslumbrante, sino la brasa subterránea de una existencia irreductible. Podría decirse, parafraseando a Antonin Artaud, cuando hablaba de Van Gogh, «El suicidado de la sociedad» que son a la vez los incendios y los «incendiados de la sociedad»: no quienes la consumen, sino aquellos en quienes se revela lo que ella busca ignorar, aquellos en quienes arde lo que la sociedad se niega a ver de sí misma.

Su fuego es a la vez síntoma y desvelamiento, consecuencia y crítica. No destruye, expone. Reabre las fisuras bajo los cimientos proclamados. Rompe la ficción humanista de un proyecto europeo basado en la dignidad, mostrando lo que esta ficción produce concretamente: cuerpos sin lugar, sin recurso, sin lengua. Cuerpos vueltos ilegibles para ser mejor apartados. Cuerpos que, al arrancarse de la máquina de clasificación, no exigen simplemente un lugar, sino que interrogan los cimientos mismos de lo común. ¿Qué queda de una comunidad que reposa sobre la exclusión y el borrado? No piden reparación, sino perturbación. Su fuego es un llamado, no a la integración, sino a la desacralización. No quieren entrar en el orden, sino hacer aparecer el orden como «violencia mítica» —lo que Walter Benjamin analizaba como la pretensión del derecho a fundarse en la fuerza, a sacralizar la excepción para ocultar mejor la continuidad de la dominación—. Arden para que advenga otra luz, desde el resto, desde lo no recibido, desde lo irrepresentado.

Filmar eso no es dar testimonio a distancia sino intentar exponerse decididamente a una prueba de pensamiento: ¿Qué significa un gesto que busca borrarse para seguir existiendo? ¿Qué significa una vida que, para sobrevivir, debe mutilar su propio rastro? ¿Qué significa un cine que recoge esto sin traicionar, sin explicar, sin moralizar? El cine se convierte entonces, quizás, en un contra-archivo, es decir, no en un lugar de memoria oficial, sino en un espacio de aparición frágil, discontinua, opaca. Un lugar donde se inventan formas de presencia que escapan a los regímenes de visibilidad dominantes, donde se inscribe, en la luz misma, lo que la administración quiere borrar.

Lo que esta «figura» muestra, en toda su desnudez herida, es la cara contemporánea de la violencia política europea: una violencia sin verdugo, sin confesión, sin escena explícita. Una violencia lenta, dispersa, normalizada, que pasa por el derecho, por la espera, por los umbrales, por las estructuras. Una violencia que desactiva a los sujetos incluso antes de inscribirlos. Una violencia que no exige una reparación, sino un pensamiento del resto, de lo irreductible, de la profanación.

El propio término «figura» merece ser cuestionado, ya que puede conducir a una lógica de asignación, instrumentalización o incluso neutralización política al darle forma. Congela lo que debería permanecer abierto, excedente, conflictivo. Lo que aparece aquí no es una figura en el sentido tradicional —ni alegoría, ni encarnación simbólica—, sino un modo de aparición frágil, inestable, inapropiable. Invocar lo irrepresentable equivale con demasiada frecuencia a reafirmar una lógica de excepción, y lo que no puede representarse sería entonces lo que debe sustraerse, sacralizarse, mantenerse a distancia. Sin embargo, es precisamente este gesto de división, de preservación sacralizante, el que hay que cuestionar. En cambio, hay que defender lo representable, entendido no

como un cierre, sino como un esfuerzo profano de exposición, como un intento de hacer advenir, en el orden de lo visible, lo que los dispositivos dominantes se esfuerzan por borrar.

Sus películas trazan una cartografía de la migración en Europa desde sus fronteras internas (Calais), sus ciudades continentales (París, Madrid), hasta enclaves como Melilla ¿Cómo transforma el territorio, con sus distintas dinámicas de exclusión y control, su forma de trabajo?

El territorio nunca constituye un telón de fondo neutro, ni un simple decorado sobre el que se proyectan las figuras humanas. Por el contrario, es una matriz activa de visibilidad e invisibilidad, una estructura material en la que se inscriben los regímenes contemporáneos de control, asignación y relegación. Configura los umbrales de lo perceptible y lo decible, distribuye las posiciones de la palabra y el silencio, traza las trayectorias posibles de los cuerpos y los horizontes de sus devenires. Cada espacio atravesado en las películas realizadas —ya sean los márgenes industriales de Calais, los márgenes militarizados de Melilla, las zonas grises de París o los intersticios de las rutas de España— lleva la huella de fuerzas históricas, coloniales y securitarias que organizan lo que Jacques Rancière denomina el «reparto de lo sensible».

Estos territorios son, ante todo, cartografías dinámicas de un biopoder contemporáneo que combina vigilancia, dispersión y normalización. Calais, en sus formas discontinuas, sus ciclos de destrucción y reconstrucción, funciona como un panóptico estallado, un archipiélago de zonas de excepción donde la ley se suspende o se desplaza, donde los cuerpos se vuelven ilegítimos por su sola presencia. Melilla, enclave fortificado a las puertas del continente, encarna una política del umbral, donde la frontera deja de ser una línea para convertirse en un espacio denso, saturado de sensores, proyectores, alambradas, dispositivos de captación y clasificación. París, lejos de ofrecer un exterior a esta lógica, constituye su intensificación difusa, donde la exclusión ya no opera por concentración, sino por invisibilización metódica, por dispersión silenciosa en los intersticios del tejido urbano.

Cada territorio, en este sentido, puede leerse como un palimpsesto: sedimentado por las historias coloniales que continúan informando los imaginarios políticos europeos y reconfigurado en tiempo real por tecnologías de poder que articulan administración humanitaria, violencia policial, derecho de asilo condicional y logística neoliberal. Son espacios sagrados en el sentido teológico-político del término, no porque estén investidos de un valor superior, sino porque instituyen, mediante el juego combinado de la militarización, la separación y la excepción jurídica, una sacralidad perversa —la de la exclusión fundacional, lo intocable, lo ilegítimo—. El territorio se convierte entonces en el escenario de un sacrificio diferido, repetido, banalizado: el sacrificio de los derechos, de los cuerpos, de los relatos.

Ahora bien, es precisamente en el proceso de desterritorialización, ya sea en lo que respecta al cineasta o a los sujetos filmados, donde esta arquitectura del poder se hace plenamente visible, tanto en su brutalidad como en su ilusión de legitimidad. Cuanto más se desplaza el gesto, más se revela la organización territorializante del mundo —sus repartos espaciales, sus cortes entre lo lícito y lo ilícito, lo instituido y lo prohibido— como construcción, como dispositivo histórico y técnico, y no como evidencia natural. Lo que parecía pertenecer a un orden inmutable, la distribución de los cuerpos, la jerarquía de las movilidades, la soberanía de las fronteras se revela entonces como lo que es: el producto de ensamblajes normativos, policiales y logísticos, forjados en la historia colonial y consolidados por la violencia contemporánea.

Este proceso de hacer visible no es fruto de una distancia teórica o de una posición de superioridad. Se experimenta desde un desarraigo compartido, una perturbación común en los puntos de referencia. El cineasta, al igual que aquellos a quienes fil-

ma, se ve arrancado de sus coordenadas habituales, perceptivas, afectivas, políticas, y en ese desarraigo, en esa vacilación, la arquitectura del poder deja de confundirse con el orden del mundo. El control, la asignación, la exclusión se vuelven legibles no como hechos, sino como formas, como escrituras activas del territorio y de los cuerpos.

Este desplazamiento abre un desciframiento. Y sin duda, es también por eso, que las relaciones tejidas sobre el terreno, entre quien filma y quienes son filmados, adquieren una intensidad tan particular: porque no se basan ni en la identificación ni en una proyección imaginaria, sino en una co-presencia dentro de una zona de desorientación, donde ningún estatus permanece estable, donde las asimetrías deben reconocerse sin fijar jamás las posiciones. El espacio de la película se convierte entonces en el espacio mismo de ese movimiento, de esa fricción entre las líneas de fuerza del poder y las subjetividades errantes, entre el orden del territorio y, lo que denomino, la *geopoética de lo profano*.

Con este término me refiero a aquello que se opone a esta geografía de la dominación. No se trata de un contra-territorio puramente ideal, sino de reconocer que, en las fisuras mismas de estos regímenes espaciales, en las brechas abiertas por la relegación, surgen formas de presencia que desorganizan el orden establecido. Las hogueras encendidas en los bosques de Calais, las palabras intercambiadas en las aceras de París, los gestos de cuidado compartidos en un enclave asediado, no constituyen simplemente formas de supervivencia: desplazan las coordenadas de lo visible, producen líneas de irregularidad, modulaciones sensibles, intensidades que desacralizan el espacio y lo reconfiguran desde una atención a lo infra-ordinario, a lo efímero, a lo inasignable.

Filmar estos territorios es, por lo tanto, experimentar un doble movimiento: por un lado, el de la cartografía rigurosa de los dispositivos de poder inscritos en el espacio, como la arquitectura, el urbanismo, la logística, las circulaciones diferenciales; y, por otro, el de la recepción de otra espacialidad no fundada sobre el dominio, sino sobre la travesía, el temblor, el eco. El territorio afecta a la forma de la película. Impone duraciones, silencios, ángulos; trabaja la luz, satura o suspende la banda sonora, modifica la estabilidad misma del encuadre. Se convierte en «actor», no porque esté dotado de una subjetividad propia, sino porque es el lugar de una composición inestable entre fuerzas antagónicas: represión e invención, fragmentación y recomposición, borrado y surgimiento.

En este sentido, filmar un territorio no es ni censarlo ni representarlo, sino experimentar sus regímenes de poder y de aparición, escuchar sus estridencias, recibir sus sacudidas, acompañar sus gestos disidentes. Es rechazar el cercado del paisaje para hacer visible la topología de las exclusiones y las resistencias. Es inscribir el acto fílmico en una política de lo sensible que no pertenece ni al levantamiento cartográfico ni a la ilustración, sino a una escritura en movimiento, que reconoce la conflictividad inherente al espacio y que busca, sin estabilizarla nunca, la forma frágil de un pasaje entre dominación y profanación.

En sus películas está muy presente la fricción entre persecución policial, destrucción y reconfiguración del espacio habitado por los migrantes. Más allá de la violencia, emerge también una sensibilidad hacia formas frágiles de habitar que se crean en los espacios donde la vida se ve forzada a improvisar un refugio. Espacios que guardan los signos de la huida pero que, al mismo tiempo, logran inscribir una lógica mínima de hogar. En la escena de *Qu'ils reposent en révolte* en la que un hombre, en el umbral de su carpa, despliega su álbum familiar: en ese instante, ese espacio precario se expande hacia una red inmensa de vínculos y afectos que lo acompañan, pese a todo, como supervivencias del mundo que dejó. Algo similar ocurre en la tercera parte de *Nuit Obscure - 'Ain't I a Child?'* (2025), donde uno de los chicos, acostado en un colchón en un resquicio debajo de un

puente, recibe de otro una máscara de lobo que se pone. En escenas como esas, se revela una imaginación que transforma esos espacios precarios en la posibilidad de otro mundo ¿Son esas formas frágiles de habitar y la relación con esos objetos, que su cine recoge con tanto cuidado, formas de interrupción o desviación de la violencia institucional del despojo? ¿Y qué papel juega, en esa construcción, la dimensión afectiva e imaginativa de quienes habitan esos espacios?

Es cierto que algunas escenas concentran algo esencial. Es el caso de la de *Qu'ils reposent en révolte*, en la que un joven esparce fotos familiares sobre una vieja manta a la entrada de una tienda de campaña, levantada en el desván de una fábrica abandonada —fotos «supervivientes» extraídas de una pequeña mochila que escapó de las travesías por el desierto, el Mediterráneo y parte de Europa—; o aquella, en *Nuit Obscure - Ain't I a Child?*, del pequeño Mohamed poniéndose en el rostro una máscara de lobo que le regala Hassan, mientras se dispone a acostarse y dormir bajo el puente del metro aéreo. Incluso el guardar cuidadosamente una manta, colgar una lámpara, hacer un dibujo en el suelo. No son momentos de «resiliencia», ni una estética del consuelo, sino una forma mínima, irreductible y frágil de habitar el mundo de otro modo, sobre las ruinas del derecho, en los intersticios del despojo.

Estos gestos nunca son neutros. No constituyen simples detalles realistas o momentos de reposo en la economía dramática de la migración. Son lo que podríamos llamar *formas de interrupción* de la lógica dominante del despojo. Manifiestan una capacidad para inscribir un espacio, por ínfimo que sea, allí donde todo está organizado para el borrado, la inestabilidad, la desposesión. Habitar, aquí, no significa poseer ni dominar, sino profanar la violencia del no-lugar. Transformar los bajos de un puente, un rincón de terreno baldío, una tienda amenazada de desalojo en un hogar provisional es interrumpir, aunque sea muy brevemente, el programa de errancia, de dislocación, de intercambiabilidad; es oponer a la organización de la inoperancia, una escritura precaria, afectiva, inventiva. Una forma de resistencia que no es frontal, sino subterránea, no espectacular, sino ínfima.

La escena de la máscara ofrece un ejemplo particularmente elocuente. En este intercambio —Hassan le tiende a Mohamed una máscara de lobo, en una especie de ritual improvisado, casi silencioso— lo que circula no es solo un objeto, sino una forma de habitar provisionalmente el espacio de otra manera, al margen de las relaciones policiales, en el seno de una economía simbólica sin eje. La máscara, aquí, no es un simple accesorio: es un *operador de inversión* y *metamorfosis*. A aquellos a quienes la sociedad califica de *pequeños salvajes*, a quienes expulsa del orden humano asignándolos al orden de la naturaleza, a una animalidad fantástica, a lo inhumano; los jóvenes responden con ironía crítica y una figura del exceso: una máscara de lobo, de plástico, irrisoria, casi grotesca. Este gesto, mínimo, abre una brecha carnavalesca. No responde a la asignación mediante la interiorización, sino mediante la burla. Invierte la violencia simbólica. La convierte en un juego. Y este juego, al desviar la lógica de la humillación, instala otra escena: la de una subjetivación irreductible, una forma de convertirse provisionalmente en otro para sí mismo, de aflojar el yugo de las categorías del Estado.

Es también un instante privilegiado, una intimidad poética y política, nacida en el corazón mismo de la extrema vulnerabilidad, donde el acto de transmisión —de un objeto, de una mirada, de un gesto— se convierte en un acto de confianza, de presencia, de co-invención del mundo. Nada se repara. Nada se salva. Pero algo insiste, resiste, desborda. Se abre otra escena, en voz baja. Son *formas disidentes de habitación* que, en y contra el orden de la relegación, despliegan de nuevo la memoria, la imaginación, la relación. A través de este gesto minúsculo, se manifiesta todo un espacio de reversibilidad, un teatro frágil en el que ya no se padece la imagen impuesta, sino que se esboza, aunque sea

brevemente, una ficción para escapar de la ficción del Estado y desarmar las asignaciones.

En cuanto al álbum familiar, no constituye un simple recuerdo. Se trata también de un gesto activo: abrir las páginas, mostrarlas a la cámara, es a la vez *inscribir* su historia en un espacio de borrado y dirigir algo —una parte de sí, de su mundo, de sus apegos— a otro. La imagen familiar se convierte en un lugar de anclaje móvil, un territorio sin suelo, pero portátil, transportable, activado en el acto mismo de mostrarlo.

Estos gestos forman parte de una política del detalle, de la atención, de la supervivencia. Están en el centro de un cine que rechaza la separación entre la violencia estructural y las formas sensibles de existencia, entre la macroviolencia y las micropresencias. Manifiestan una capacidad para producir, en y contra el despojo, zonas de calor, umbrales de interpelación, formas provisionales de rehacer el mundo.

Por lo tanto, no se trata simplemente de resistir. Se trata de desviar la lógica del despojo; de hacer que persistan formas, intensidades, vínculos, imaginarios, pese a todo. Ahí reside, sin duda, uno de los principales retos éticos del cine: no registrar lo que es, sino acoger lo que insiste. Captar no solamente la violencia, sino lo que la desborda. Observar no solo la destrucción, sino lo que, se reinventa en sus fisuras.

Con sus películas, se instala una inquietud que se prolonga más allá del filme: qué habrá sido de quienes aparecen en esas imágenes. No es una necesidad de cierre narrativo, sino una inquietud que nace del reconocimiento de que estas vidas enfrentan un sistema profundamente hostil, donde su supervivencia está supeditada a las burocracias de las políticas migratorias. Tras los créditos finales de la última parte de *Nuit Obscure*, un letrero recuerda la muerte de Streka, Nahel y Mustapha, tres adolescentes muertos en distintos contextos bajo la acción o la custodia del Estado. Ese epílogo sitúa al ejercicio poético, en los hechos concretos que desbordan la película y acotan su potencia como dispositivo de afirmación de las vidas que el régimen necropolítico consigue eliminar ¿Podemos pensar el cine, el acto de sostener la mirada y de abrir espacios de escucha, como un lugar donde tejer una emoción común que nos permita hacer memoria y elaborar un duelo colectivo?

El cine no restituye la vida. No la reemplaza. No la salva. Pero puede, creo, en determinadas condiciones, en ciertos gestos, en ciertos regímenes de mirada y de escucha, acompañar las presencias, insistir en lo que ha tenido lugar y sostener, aunque sea al límite, lo que permanece.

Al final de la última parte de *Nuit Obscure*, aparecen tres nombres: Streka, Mustapha, Nahel. Tres jóvenes, tres trayectorias interrumpidas, tres muertes infligidas bajo la responsabilidad directa o indirecta del Estado. Este epílogo no concluye la obra. No le da un sentido unívoco. No produce pathos. Recuerda, en el sentido más fuerte del término: hace regresar al presente lo que el aparato político intenta disolver en el olvido.

Streka, filmado en *Ain't I a child?*, murió electrocutado en las vías del metro parisino, no lejos del lugar donde dormía el pequeño Mohamed —el niño con la máscara de lobo— , creyendo que lo perseguía la policía. Mustapha fue encontrado ahorcado en su celda. Ya había estado en prisión y se había jurado no volver jamás. Nahel, asesinado a quemarropa por un policía durante un control de tráfico —lo que constituye, ni más ni menos, que una ejecución republicana—, no aparece en la trilogía, pero su muerte ha marcado irremediablemente la mirada, los gestos, los montajes; porque era de la misma generación, porque llevaba sobre sí los mismos signos de extranjería, porque encarnaba, como los demás, un objetivo.

Estas muertes no son anécdotas. No se inscriben en lo contingente. Expresan un régimen de eliminación sistémico, una lógica necropolítica que decide quién puede vivir y quién debe morir (Foucault), según criterios siempre escondidos,

pero siempre operativos: raza, clase, edad, posición espacial, lenguaje.

Estas tres figuras no pertenecen a un pathos conmemorativo. Inscriben la obra en un tejido de realidades políticas concretas, negadas, evacuadas, pero irreductiblemente presentes. No son excepciones. Son reveladoras de un régimen estructurado de eliminación lenta o brutal, de una gestión diferencial de la vida, de una clasificación permanente entre lo que merece ser rescatado y lo que puede ser expuesto a la muerte. Por lo tanto, la película no viene a reparar ni a justificar. Registra, pone un nombre, inscribe una persistencia allí donde el Estado intenta borrar hasta la memoria. Este gesto de montaje no vale como prueba. Vale como interrupción simbólica, como gesto de acompañamiento, como intento de desobedecer al borrado.

Intentar filmar estas vidas no es solamente hacerlas visibles. Es también reconocerlas como irreemplazables. Es concederles un lugar de aparición que no sea ni el registro de su desaparición ni su recuperación compasiva. El cine aquí no documenta la muerte. Compone con la ausencia. Expone lo inacabado, lo interrumpido, el suspenso, no para colmar, sino para hacer perdurar. El rótulo final no es un signo de cierre. Abre otra temporalidad: la del duelo diferido, el duelo sin ritual, el duelo impedido.

Por lo tanto, no se trata en absoluto de pensar el cine como un dispositivo de consuelo, sino como un lugar de desasignación simbólica. Allí donde las políticas migratorias deshumanizan, asignan, separan, borran los nombres y los cuerpos, la película intenta, fragmento tras fragmento, plano tras plano, desobedecer esta lógica. No devuelve una identidad ni sacraliza a los desaparecidos. Teje, en el espacio de montaje, en la forma de escucha, un tejido memorial que no pertenece ni al registro estatal ni al monumento oficial.

¿Podemos, en estas condiciones, hablar de un duelo colectivo? Sin duda, tal vez, no lo sé. A condición, claramente, de no entender por ello un duelo apaciguado, integrado, digerido. Lo que se propone aquí es, más bien, una elaboración común de lo irreparable, una puesta en común de lo inadmisible, una emoción compartida que no cierra la herida. La memoria, aquí, no pertenece al archivo frío. Está hecha de silencios, de nombres murmurados, de imágenes temblorosas. Está constantemente amenazada por el borrado. Y, sin embargo, insiste. Hacer memoria, sin cierre: un cine del duelo inacabable y compartido.

Lo que el cine hace posible no es la reparación, sino la persistencia de una mirada. Una mirada que no se desvía, una mirada que no consume, una mirada que sostiene sin capturar. En un mundo saturado de flujos, de imágenes inmediatas, de *scrolls* indiferentes, sostener la mirada, hacer durar la escucha, ya es un acto poético y político. Una manera de no ceder. Una manera de mantenerse junto a quienes han caído, *pese a todo*. ■

REFERENCIAS

Agamben, G. (1995). *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*. Einaudi. [Ed. esp.: *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos, 1998].

Artaud, A. (1947). *Van Gogh, le suicidé de la société*. K éditeur. [Ed. esp.: *Van Gogh, el suicidado de la sociedad*. Editorial Fundamentos, 1973].

Balibar, É. (2004). *We, the People of Europe? Reflections on Transnational Citizenship*. Princeton University Press. [Ed. esp.: *Nosotros, ¿ciudadanos de Europa? Las fronteras, el Estado, el pueblo*. Tecnos, 2003].

Bazin, A. (1958-1962). *Qu'est-ce que le cinéma?* (4 vols.). Éditions du Cerf. [Ed. esp.: *¿Qué es el cine?* Rialp, 1990].

Benjamin, W. (1921). Zur Kritik der Gewalt. En *Gesammelte Schriften* (Vol. II.1). Suhrkamp. [Ed. esp.: Para una crítica de la violencia. En *Iluminaciones IV*. Taurus, 1991].

Benjamin, W. (1936). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. En *Gesammelte Schriften* (Vol. I.2). Suhrkamp. [Ed. esp.: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1973].

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Verso. [Ed. esp.: *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006].

Butler, J. (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Verso. [Ed. esp.: *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós, 2010].

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard. [Ed. esp.: *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI, 1976].

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Gallimard. [Ed. esp.: *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI, 1977].

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press. [Ed. esp.: *Teoría del cine: La redención de la realidad física*. Paidós, 1989].

Mosse, G. L. (1990). *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford University Press. [Ed. esp.: *Soldados caídos: La transformación de la memoria de las guerras mundiales*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2016].

Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: Esthétique et politique*. La Fabrique. [Ed. esp.: *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones, 2009].

Filmografía (Largometrajes)

George, S. (Director). (2009). *L'Impossible - Pages arrachées* [Documental]. Super 8/16mm/Video, Blanco y negro/Color, 90 min. Noir Production.

George, S. (Director). (2010). *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de guerres I)* [Documental]. Video, Blanco y negro, 153 min. Noir Production.

George, S. (Director). (2011). *Les Éclats (Ma gueule, ma révolte, mon nom)* [Documental]. Video, Blanco y negro/Color, 84 min. Noir Production.

George, S. (Director). (2011-2014). *Vers Madrid - The Burning Bright* [Documental]. Video/16mm, Blanco y negro/Color, 106 min. Noir Production.

George, S. (Director). (2017). *Paris est une fête - Un film en 18 vagues* [Documental]. Video, Blanco y negro/Color, 95 min. Noir Production.

George, S. (Director). (2022). *Nuit obscure - Feuillets sauvages (Les brûlants, les obstinés) / Obscure Night - Wild Leaves (The Burning Ones, the Obstinate)* [Documental]. Noir Production/Alina Film.

George, S. (Director). (2023). *Nuit obscure - Au revoir ici, n'importe où / Obscure Night - Goodbye Here, Anywhere* [Documental]. Blanco y negro. Alina Film/Noir Production.

George, S. (Director). (2025). *Nuit obscure - 'Ain't I a Child?' / Obscure Night - 'Ain't I a Child?'* [Documental]. Noir Production/Alina Film.

FILMAR PARA PROFANAR LA FRONTERA. EL CINE COMO CONTRA-PODER. CONVERSACIÓN CON SYLVAIN GEORGE

Resumen
Esta entrevista con el cineasta francés Sylvain George examina dos décadas de trabajo cinematográfico dedicado a confrontar el régimen migratorio europeo y sus violencias sistemáticas. A través de un diálogo que combina referentes teóricos con su práctica como cineasta, George articula su cine como una forma de contra-poder que disputa los regímenes de visibilidad dominantes, apoyándose en pensadores como Walter Benjamin, Jacques Rancière, Michel Foucault y Judith Butler. La conversación aborda la transformación del dispositivo fronterizo europeo desde 2006 —cuando George comenzó a filmar— hasta la actualidad, caracterizada por una intensificación de la violencia, la externalización del control y la sofisticación tecnológica. George analiza cómo el régimen fronterizo opera como una sacralización perversa que produce cuerpos como «matables» e «ilegítimos», inscribiéndose en una continuidad colonial que estructura las políticas migratorias contemporáneas. El cineasta reflexiona sobre imágenes particularmente potentes de su filmografía no como representaciones del sufrimiento, sino como actos políticos de desidentificación forzada. Frente a la criminalización y el desprecio estructural, George propone un cine que profana las fronteras, que registra formas frágiles de habitar y que sostiene la mirada sobre existencias que el poder desea borrar, configurando así un espacio para generar un reparto diferente de lo sensible.

Palabras clave
Cine documental; Frontera; Sylvain George; Migración; Violencia.

Autora
Carolina Sourdis es doctora de Comunicación por la Universidad Pompeu Fabra (2018) con una tesis sobre el ensayo cinematográfico como dialéctica de la creación fílmica (Mención Cum Laude). Su perfil combina la creación fílmica y la gestión cultural con la investigación académica. Es profesora asociada del grado en comunicación audiovisual en el departamento de comunicación de la UPF. Sus principales líneas de investigación son el montaje y el ensayo visual, metodologías de investigación aplicada en los estudios fílmicos y archivo y memoria en la producción cultural colombiana. Ha participado en diversos proyectos de investigación del Grup CINEMA, y colabora con proyectos de pedagogías del cine para jóvenes. Ha publicado diversos capítulos de libros en editoriales de impacto, como Routledge, y artículos académicos en revistas indexadas como New Cinemas, Alphaville, entre otros. Contacto: Carolina.sourdis@upf.edu.

Referencia de este artículo
Sourdis, C. (2026). Filmar para profanar la frontera. El cine como contra-poder. Conversación con Sylvain George. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 167-184. https://doi.org/10.63700/1399

FILMING TO PROFANE THE BORDER: CINEMA AS COUNTER-POWER. A CONVERSATION WITH SYLVAIN GEORGE

Abstract
This interview with French filmmaker Sylvain George examines two decades of cinematographic work dedicated to confronting the European migratory regime and its systematic violence. Through a dialogue that combines theoretical references with his practice as a filmmaker, George articulates his cinema as a form of counter-power that challenges dominant regimes of visibility, drawing on thinkers such as Walter Benjamin, Jacques Rancière, Michel Foucault, and Judith Butler. The conversation addresses the transformation of the European border apparatus since 2006—when George began filming—to the present, characterized by an intensification of violence, the externalization of control, and technological sophistication. George analyzes how the border regime operates as a perverse sacralization that produces bodies as "killable" and "illegitimate", inscribing itself within a colonial continuity that structures contemporary migration policies. The filmmaker reflects on particularly powerful images from his filmography not as representations of suffering, but as political acts of forced dis-identification. Faced with criminalization and structural contempt, George proposes a cinema that profanes borders, that registers fragile forms of dwelling, and that sustains the gaze upon existences that power seeks to erase, thereby configuring a space to generate an inedit distribution of the sensible.

Key words
Documentary; Border; Sylvain George; Migration; Violence.

Author
Carolina Sourdis holds a PhD in Film Studies from Pompeu Fabra University (2018) with a dissertation on the essay film as dialectics of film creation (Cum Laude distinction). Her profile combines filmmaking and cultural management with academic research. She teaches at the Audiovisual Communication Degree in the Communication Department at UPF. Her main research interest includes montage and the visual essay, applied research methodologies in film studies, and archive and memory in Colombian cultural production. She has participated in various research projects with CINEMA Group and works on film pedagogy projects for young people. She has published several book chapters with leading publishers such as Routledge, and academic articles in indexed journals including New Cinemas, Alphaville, among others.

Article reference
Sourdis, C. (2026). Filming to Profane the Border: Cinema as Counter-Power. A Conversation with Sylvain George. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 167-184. https://doi.org/10.63700/1399

Edita / Published by
associació cinefòrum L'ATALANTE
EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License
creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

SOLARIS
TEXTOS DE CINE

Publicaciones sobre **CINE** y **PENSAMIENTO** con textos de ensayo, comentario fílmico, análisis textual, filosofía, psicoanálisis, análisis musical...



Trilogía del Apartamento de Roman Polanski
320 páginas, color
21 € PVP



Eyes Wide Shut
244 páginas, color
21 € PVP



Cine que hoy no se podría rodar
244 páginas, color
21 € PVP



La invasión de los ultracuerpos de Philip Kaufman
216 páginas, color
21 € PVP



Paolo Sorrentino
232 páginas, color
21 € PVP



Trilogía de la depresión, de Lars von Trier
212 páginas, color
21 € PVP



Monstruos
206 páginas, color
21 € PVP



David Cronenberg al límite
208 páginas, color
21 € PVP



Visiones del abismo. Pensar el cine desde Eugenio Trías
220 páginas, color
21 € PVP



Alain Resnais. Los entresijos de la memoria
202 páginas, b/n
20 € PVP



Filmar los sueños
Carlos Atanes
140 páginas, b/n
18 € PVP



Volver al cine. Pensar, escribir y analizar las películas
Aarón Rodríguez Serrano
240 páginas, b/n. 20 € PVP

"un ensayo de esclarecimiento..."
Dirigido Por

"pone la crítica y la emoción en igualdad de condiciones..."
Diari de Barcelona

CAPTURA PARA COMPRAR EN LA WEB

Consulta el catálogo completo y consigue los números que desees en www.solaristextosdecine.com

Gastos de envío gratis en España.

SOLARIS

(DES)ENCUENTROS

CONTRAVISUALIDADES DE LA EXTRACCIÓN: FRICCIONES ARCHIVÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL PETRO-COLONIALISMO

introducción
Anna Mundet
Fèlix Maisel

discusión
Nariman Massoumi
Sanaz Sohrabi

conclusiones
Anna Mundet
Fèlix Maisel

introducción

ANNA MUNDET
FÈLIX MAISEL

Históricamente, el cine y la fotografía han funcionado como tecnologías del colonialismo, en particular en el contexto de la exploración petrolera y la expansión corporativa en el Golfo Pérsico. Entre 1920 y 1960, empresas petroleras como la British Petroleum (BP) y la Anglo-Persian Oil Company (APOC), posteriormente Anglo-Iranian Oil Company (AIOC), usaron de manera estratégica una amplia gama de medios, desde películas hasta postales, para legitimar y naturalizar sus actividades de extracción de recursos y su presencia corporativa. Como señalan Carola Hein y Mohamad Sedighi (2016: 351): «Las inversiones de los actores del sector petrolero van más allá de la presencia física de los espacios industriales: también participan activamente en la creación de narrativas y representaciones del paisaje petrolero.» Estas presentaban la extracción de petróleo como sinónimo de progreso, al mismo tiempo que ocultaban las prácticas explotadoras y las consecuencias socioambientales que de ellas derivaban. Estas imágenes moldeaban la percepción del paisaje local, del trabajo y de la población para alinearlas con los intereses de estas corporaciones. Así pues, el cine y la fotografía se convirtieron en instrumentos que archivaban y producían una versión autorizada de la historia.

Recientemente, artistas-investigadores de origen iraní residiendo en la diáspora han comenzado a examinar críticamente los legados de la visualidad corporativa. Nariman Massoumi (Teherán, 1980; residente en Bristol) y Sanaz Sohrabi (Teherán, 1988; residente en Montreal) son cineastas que consideran los archivos visuales de estas compañías petroleras como *instrumentos de gobernanza*. Para ellos, estos archivos son dispositivos que no solo almacenan el contenido del pasado, sino que lo producen activamente, concepción que ha marcado los estudios archivísticos desde *Archive Fever* de Jacques Derrida (1996), publicado en una etapa temprana del llamado «giro archivístico» de la década de 1990. En este contexto, adquieren relevancia conceptos como «an-archivo» (Ernst, 2015), «contra-archivo» (Amad, 2010) o «antiarchivo» (Kashmere, 2018), en tanto subrayan que los archivos incorporan «funciones de conservación y destrucción» (Kashmere, 2018: 15).

Si Sohrabi y Massoumi conciben los archivos como espacios en disputa es porque, siguiendo la noción de «lagunas archivísticas» de Renée Green (2014), entienden que estos *dispositivos* se forman no solo por aquello que incluyen, sino también por aquello que omiten. Los contenidos ocultos o las narrativas alternativas que se inscriben en la concepción positivista de la historia, propia del archivo se descubren a través del remontaje de imágenes en movimiento, una práctica cinematográfica que Marcia Landy (2015) denomina «contrahistorización». Gestos, cuerpos, afectos y voces que desafían las historias oficiales persisten en los márgenes de los archivos coloniales. Los ecos de estos centros ausentes tienen la capacidad de desestabilizar las narrativas lineales dominantes de la modernización. ■

discusión

1. Vuestras obras trabajan con archivos visuales para poner en evidencia cómo el cine y la fotografía fueron instrumentos clave en la legitimación y naturalización de las economías petroleras coloniales. Estas narrativas se inscriben en sus regímenes visuales, pero vosotros demostráis que en su interior existen historias alternativas, susceptibles de ser reconstruidas cinematográficamente. Para producir estas contrahistorias (o contravisualidades) hacéis uso de distintas estrategias formales. Sin embargo, ambos enfoques tienen un objetivo común: hacer visible aquello que la visualidad colonial hace invisible. Sanaz utiliza técnicas basadas en la ampliación, desde el reescalado digital hasta el aumento material de la imagen, mientras que Massoumi trabaja a menudo a partir de la yuxtaposición entre texto e imagen. ¿Por qué optáis por este tipo de estrategias para intervenir o subvertir los regímenes visuales de los archivos coloniales?

Sanaz Sohrabi

Se trata de recrear el encuentro con la imagen y cuestionar cómo llegamos a ellas y cómo ellas nos llegan a nosotros. Para mí es fundamental pensar en la expansión de una imagen en términos sonoros, espaciales y materiales. Durante el trabajo de campo en un archivo, utilizaba una lupa para comprobar si era posible encontrar cuerpos en las sombras de los edificios industriales, camuflados entre las grandes máquinas o en el marco exterior de la imagen. Era una búsqueda orientada a encontrar y ampliar esos momentos inquietantes en los que la carne se volvía indistinguible de la infraestructura. Por eso me interesa especialmente explorar el «escalado» de la imagen, ya sea en el espacio material, mediante impresiones ampliadas o proyecciones, como en el formato digital, a través de la des- y re-resolución de los píxeles.

Existe un lugar en el que las imágenes fijas pueden ponerse en movimiento y transportar al lector a un espacio y un tiempo indeterminados, como si fueran portales. Las huellas de los trabajadores petroleros en huelga, cartas escritas desde prisión por activistas que formulan sus reivindicaciones políticas con gran conciencia de su papel en la configuración del movimiento de nacionalización, no solo en Irán sino en Asia Occidental en sentido amplio, o panfletos anticoloniales clandestinos que circulaban por las ciudades petroleras son actos de rechazo y de solidaridad que permanecen ocultos a simple vista en estos archivos.

Nariman Massoumi

Estas estrategias surgieron de un sentido de responsabilidad frente a los contextos problemáticos en los que estas imágenes se produjeron y adquirieron originalmente. En *Pouring Water on Troubled Soil* (2023) trabajé con fotografías, principalmente extraídas de los archivos de British Petroleum, porque consideré que contrastaban con el Technicolor vívido de *Persian Story* (1951), una película corporativa encargada por la Anglo-Iranian Oil Company (AIOC) —a la que originalmente se le asignó como guionista el poeta galés Dylan Thomas— para promocionar las operaciones de la empresa en la ciudad de Abadan, Irán, núcleo de la refinación petrolera británica en Oriente Medio. Las fotos que encontré en el archivo de la compañía pueden entenderse como imágenes que contrarrestan los actos de supresión presentes en *Persian Story*. Son evidencias visuales de las desigualdades raciales y sociales y, al mismo tiempo, señalan los vacíos y silencios del relato de Dylan Thomas. Adoptar un formato parecido al de la fotonovela (*photo-roman*) me permitió evocar una sensibilidad proto-cinematográfica que reforzaba la idea de una «película en proceso» o de una obra que surge en la imaginación del poeta (de ahí la inclusión de imágenes en movimiento en medio de la película), a la vez que hacía referencia al *lectura-slide travelogue* y su problemática historia. Mi enfoque combinaba la inmersión histórica (a través del sonido), orientada a recomponer un pasado oculto y excluido a partir de fragmentos, con el reconocimiento de su acceso restringido. Intenté conservar la integridad de las fotografías de archivo, pero también utilicé recursos formales que nos recuerdan de su condición de imágenes: imágenes producidas en el contexto de la colonialidad y de las estructuras jerárquicas de subordinación.

2. En *One Images, Two Acts* (2020) y *Scenes of Extraction* (2023) trabajas con documentos históricos que el público normalmente no está acostumbrado a ver en pantalla, pero tú los colocas en primer plano y los transformas en un elemento central de tu lenguaje fílmico. ¿Cómo crees que este enfoque determina la percepción del espectador respecto a la proximidad o distancia histórica? Y, ¿de qué forma esta noción de tiempo cinematográfico interactúa con otras escalas temporales, como el tiempo geológico, al que se hace referencia en *One Image, Two Acts*?

Sanaz Sohrabi

Dado que las lógicas temporales coloniales condenan a sus sujetos a una prehistoria, una que los sistemas y lógicas modernas de distribución del tiempo han vuelto irrepresentables, evito deliberadamente la cronología lineal. En cambio, mi proceso de montaje refleja la estructura del propio archivo: se convierte en una especie de mesa de visualización de archivos, donde invito al espectador a caminar conmigo, a explorar y cuestionar. Este proceso implica una temporalidad estratificada. Por un lado, trabajo con lo que Allan Sekula llamó la «mirada archivística», una forma de ver que implica una distancia histórica y material. Por el otro, estoy interesada en cómo las ausencias y presencias de los archivos moldean nuestra percepción del tiempo histórico. En el archivo de BP, por ejemplo, rara vez se muestran huelgas laborales, pero se hacen visibles a través del gran volumen de informes clasificados de los funcionarios de la empresa sobre las actividades políticas de los sindicatos. Estos documentos exponen «una mirada militarizada omnipresente», incluso cuando las imágenes de los trabajadores permanecen ausentes. Esta dinámica entre lo que se muestra y lo que se oculta es central para mi concepción del tiempo cinematográfico. No se trata solo de reconstruir la historia, sino de abrir un espacio para lo que Ariella Azoulay llama la «distribución de lo sensible»: el espacio político definido por lo que entra y lo que no entra en el encuadre.

3. El título *Pouring Water on Troubled Oil* alude a una frase escrita por Dylan Thomas para describir su trabajo en Irán: «Mi trabajo consistía en verter agua sobre el petróleo turbulento.» Esta expresión captura el intento de la AIOC de presentar su controvertida presencia en Abadán de manera tranquila y benévola, a pesar de las crecientes tensiones en torno a la nacionalización del petróleo. La película buscaba mostrar Persia como una tierra exótica y hermosa y retratar las actividades de la empresa británica como estabilizadoras y beneficiosas: una narrativa cuidadosamente construida para «apaciguar» la inestabilidad política a través de la cooperación y el desarrollo visual. Podría decirse que la película «devuelve» el problema a la tierra al poner de manifiesto esas tensiones y contradicciones que la película original trataba de borrar o suprimir. ¿Puedes hablar sobre el proceso de reelaboración de material de archivo como un acto de contranarración?

Nariman Massoumi

Lo que añadiría aquí es que la contrapartida de la legitimación de las reivindicaciones coloniales sobre territorio y recursos en *Persian Story* (y en general en las películas de BP) es su propia forma monológica, donde se niega la posibilidad de existencia de significados alternativos o voces autónomas. Reconfigurar el archivo como un espacio de resistencia o de memoria es complejo y arriesgado, sobre todo cuando se trabaja con archivos corporativos y coloniales (como los de BP), porque, como ha señalado Antoinette Burton, dichas colecciones no son simplemente fuentes neutrales de información, sino actores históricos que sirven al poder y a la hegemonía imperial. Con filmes como *Persian Story*, existe el riesgo de dar la impresión de que British Petroleum (BP) y otras compañías petroleras tenían un control absoluto sobre su imagen y eran inmunes a toda forma de resistencia. En este sentido, el archivo nos permite dar cuenta de la contingencia histórica y la disputa que existe detrás de la construcción del imaginario petrolero de BP. Por eso me impresionó de inmediato cómo el relato sardónico e inquietante de Dylan Thomas contrastaba directamente con la narrativa sobria y civilizadora sobre el petróleo y la modernidad en Irán que se le había encargado escribir, y con la colorida película de prestigio que finalmente se produjo. Esto me llevó a concebir sus cartas (o fragmentos de ellas) tanto como una contrahistoria como un conjunto de notas para una película no realizada, una visión no restringida por la agenda propagandística de la empresa. En otras palabras, la película que Thomas podría haber hecho.

Parte del trabajo de crear una contrahistoria requería, por tanto, una respuesta que desafiara esta perspectiva ideológica tanto en la forma como en contenido. Dada la centralidad y el predominio de la voz de Thomas, era importante crear espacio para contradicciones, conflictos e interacciones dialógicas entre su relato y la realidad histórica más amplia en la que estaba inmerso. Esto implicó decisiones sutiles en el montaje y el diseño sonoro, así como otras más disruptivas: la interrupción de la voz en off de Thomas por la de un trabajador petrolero, el cambio de fotografías en blanco y negro a imágenes en movimiento a color a mitad de la película, o la eliminación total del sonido durante la sección sobre el barrio de chabolas. Más allá de su propósito narrativo, este tipo de intervenciones intentan funcionar como dispositivos de distanciamiento brechtiano, para romper nuestra costumbre de aceptar de manera automática la perspectiva de Thomas o para interrumpir nuestra inmersión en el mundo fotográfico de la película, recordándonos así su construcción a partir de imágenes fijas y archivos.

4. Las obras de Sanaz insisten en la idea de que la historia de la extracción de petróleo es inseparable de la evolución de las tecnologías fotográficas y cinematográficas. Las tecnologías visuales, como las primeras cámaras de sismografa por reflexión, se desarrollaron originalmente para penetrar y visualizar espacios subterráneos. Tal como se describe en su exposición individual *Extraction Out of Frame* (2023), estas tecnologías funcionan como «aparatos para ver y destruir.» Desde esta perspectiva, el propio archivo puede entenderse tanto como una herramienta de extracción como un espacio de resistencia y reconfiguración. ¿Cómo entiendes la relación entre estas distintas formas de extracción: archivística, basada en datos o basada en recursos? ¿Qué posibilidades o límites observas al usar la «extracción» como como metáfora compartida para estas prácticas?

Sanaz Sohrabi

Existe una clara relación entre la historia de la fotografía y la historia de la extracción petrolera. La popularización de la tecnología fotográfica coincide con la transición del carbón al petróleo, lo que permite observar ese cambio en el uso imperial del carbón, en los barcos de vapor, los trenes y la aviación. Esta transformación en las necesidades energéticas ha sido documentada de manera excepcional por las compañías petroleras. Por lo tanto, la vida política de la cámara de las compañías petroleras puede revelar mucho sobre cómo fue ese encuentro colonial y cómo evolucionó. Además, hay un uso intencional de la fotografía, siguiendo lo que Harun Farocki llamó «imágenes operativas»: las fotografías en pruebas sismográficas no buscan representar, sino formar parte de operaciones científicas o militares.

Nariman Massoumi

Aunque mi filme no trabaja explícitamente los paralelismos que mencionas, entiendo cómo su mención puede considerarse relevante en este contexto. Las metáforas mineras son frecuentes en las prácticas archivísticas: la noción de buscar y descubrir material oculto parece corresponder de manera productiva y figurativa con la actividad de extraer recursos bajo la superficie, como ha señalado Leo Goldsmith. Este tipo de asociaciones resultan útiles al considerar de qué manera las prácticas archivísticas y las tecnologías de la imagen pueden estar implicadas en la lógica cultural e ideológica del capitalismo extractivo y la destrucción ambiental. No obstante, no iría hasta el punto de equiparar actividades que, en mi opinión, son bastante distintas, aun cuando a veces se las agrupa bajo el nombre de «extractivismo». Como argumentan Imre Szeman y Jennifer Wenzel, debemos tener cuidado con usar la palabra «extractivismo» de manera demasiado amplia o metafórica, ya que hoy en día se ha convertido en un sinónimo para referirse a cualquier forma de generación o acumulación de capital: por un lado, apunta a la instrumentalización material y violenta del entorno natural y, por el otro, a una lógica ideológica y cultural. De manera similar, evito hacer comparaciones con las actividades que mencionas porque quiero mantener claras sus diferencias metodológicas y políticas. Cada una de estas actividades puede implicar formas muy distintas de explotación según su objetivo, su naturaleza y el contexto en que ocurre. Incluso la exploración y explotación del petróleo durante el período colonial difiere económicamente de la realizada en el periodo poscolonial. Así, aunque la «minería» del archivo puede ser vista como una actividad de extracción y explotación, en mi obra funciona de manera contraria a la lógica extractivista de *Persian Story* y su intento de legitimar los reclamos coloniales británicos sobre el petróleo en Irán, recuperando y reescribiendo el material perdido u enterrado. En ese sentido, minar el archivo es un acto de rectificación y reparación, más que una de extracción explotadora.

5. Partiendo de esta idea de extracción visual, tus películas, Sanaz, suelen usar imágenes generadas por computadora (CGI) para exponer los límites de las tecnologías diseñadas para hacer el espacio completamente visible y comprensible. En una secuencia de *Scenes of Extraction*, usas inteligencia artificial para generar una representación tridimensional del territorio a partir de antiguas fotografías aéreas y películas panorámicas de la concesión petrolera iraní. ¿Podrías explicar cómo utilizas el CGI y metodologías asociadas a la especulación digital para cuestionar y alterar estos regímenes de visión extractiva?

Sanaz Sohrabi

Para la creación de los elementos CGI, usé antiguas fotografías de fotogrametría producidas por la BP y las procesé con varios programas diseñados para generar mapas espaciales a partir de imágenes fijas. El resultado fue una serie de renderizados fragmentados, visualmente *glitchy* y de baja resolución, que evidenciaban las limitaciones de estas herramientas. Mi intención era resaltar la discrepancia entre la experiencia vivida y el intento del CGI de producir una representación completa y totalizante del espacio, una que sugería que todo puede observarse, mapearse y comprenderse dentro de su lógica visual. La British Petroleum había dependido durante mucho tiempo de tecnologías visuales, como la fotogrametría aérea y la fotografía panorámica, para construir un «ojo omnisciente» que simultáneamente documentaba y abstraía paisajes, trabajos e infraestructuras de poder. Mi uso del CGI busca quebrar esa ilusión, revelar las contradicciones y errores que existen en estos regímenes escópicos y su deseo de hacer que el espacio sea completamente conocible y controlable.

6. En *One Image, Two Acts* investigas cómo las compañías petroleras en el suroeste de Irán reorganizaron la vida cotidiana de sus trabajadores a través de la construcción de nuevas ciudades. La ciudad «petro-moderna» de Abadán y otros asentamientos para trabajadores eran instrumentos de regulación social y económica: la vivienda, el transporte y los servicios públicos estaban vinculados a los horarios laborales. Los espacios de ocio (parques, cines y otras instalaciones recreativas) producían una forma controlada de socialización, mientras que los servicios esenciales, como escuelas y hospitales, reforzaban la dependencia de la economía industrial. Estos asentamientos son extensiones de la infraestructura petrolera. El filme pone en primer plano la metrópolis petrolera de la costa del Golfo como parte de un «petro-paisaje palimpséstico» (Hein y Sedighi, 2016), un lugar en el que el poder colonial proyectaba la modernidad a través de entornos construidos e infraestructuras mediáticas. ¿Cómo el paisaje petrolero va más allá de ser un simple territorio físico y se convierte en una ecología mediática, estructurada por regímenes interconectados de trabajo, memoria y deseo?

Sanaz Sohrabi

Me basé en la representación del paisaje que hacía el cine de la nueva ola iraní, en particular la película *The Runner* (*Davandeh*) de Amir Naderi (1984) y el documental *A Fire* (*Yek Atash*) de Ebrahim Golestan (1961), para mostrar cómo el cine del período posterior a la nacionalización intentaba reflejar la cercanía y los desafíos ecológicos de vivir y trabajar cerca de los campos petroleros. Para quienes crecieron en Juzestán o tienen familiares en el suroeste de Irán, el petróleo significa muchas cosas; siempre funciona como un marcador de algo intangible, más allá de su dimensión material. El petróleo es una his-

toria: son los recuerdos de infancia, el material escolar que las compañías petroleras entregaban a los hijos de los obreros, las trayectorias migratorias familiares, o los picnics nocturnos junto a las «antorchas de gas», conocidas en Ahvaz como «Atisha». En otras palabras, el petróleo deja un efecto residual en la memoria de quienes han vivido cerca de él.

7. Tu obra cuestiona la relación entre las infraestructuras extractivas y las formas de pertenencia y exclusión, ya sea a través de la migración, el desplazamiento o los archivos fragmentados. ¿De qué manera contribuye tu práctica artística a una comprensión más amplia de cómo los regímenes extractivos configuran las subjetividades poscoloniales, no solo en términos económicos o ambientales, sino también visuales y afectivos?

Sanaz Sohrabi

Abordo el archivo como un campo de batalla donde debo construir a través de las ausencias y rescatar las voces de sus trabajadores de las sombras de las sombras de la extracción. Mi objetivo es continuar el camino que los trabajadores petroleros iniciaron hace más de un siglo y mirar más allá de la imagen nostálgica de las petro-utopías. «Archivo» es un verbo: observa y silencia. Ahora, más que nunca, es imprescindible desentrañar y reconstruir los silencios que habitan en los archivos.

La etnografía visual de los archivos de extracción es fundamental para reflexionar sobre cómo el trabajo ha sido siempre central e inseparable de los archivos coloniales, especialmente cuando se trata de mono-productos (*mono-commodities*), ya sean industriales o agrícolas. Las imágenes son actores históricos por sí mismos y forman parte de las condiciones imperiales de extracción en las que se produjeron. La manera en que las leemos, sentimos, analizamos y «escuchamos» es un elemento clave para interrogar los archivos como estructuras visual-discursivas.

Los archivos de la BP, que iniciaron sus operaciones en Irán en 1908 hasta la nacionalización de la industria petrolera en 1951, nunca me mostraron una imagen completa. Si pensamos en los archivos como un bien común y no solo como un tiempo pasado, como plantea Ariella Azoulay, podemos leer a través de las sombras, las ausencias y las luchas compartidas, sin reducirlos a simples fuentes históricas. Las imágenes de los archivos de BP tienen un primer plano y un fondo: en este fondo se encuentran quienes vivían en la economía oscura de la extracción, codificados por diferencias raciales y excluidos de la riqueza generada por esa misma maquinaria petrolera.

Crecí escuchando las historias de mis tíos y familiares que trabajaron para la National Iranian Oil Company (NIOC), conocida antes de la nacionalización de la industria petrolera en 1951 como la Anglo-Iranian Oil Company (AIOC). En nuestra casa, a veces encontraba objetos con el logo de la NIOC. La visión nostálgica que se tiene del petróleo está marcada por una lógica extractiva violenta, relegada a los márgenes de la historia por las narrativas nacionales y corporativas, que han hecho invisibles las desigualdades sociales y el impacto ecológico que la industria petrolera ha causado dentro de su legado colonial. La historia del establecimiento del petróleo en Irán revela cómo las narrativas corporativas sobre sus orígenes son construcciones coloniales diseñadas para marginar otras formas de relatar la historia, que podrían revelar cómo las sociedades de los países productores de petróleo en Asia Occidental y el Norte de África han vivido y experimentado esta industria.

8. A lo largo de tu obra *Pouring Water on Troubled Oil*, se establece una relación compleja entre las fotografías de archivo y la voz en off extraída de las cartas de Dylan Thomas a Caitlin Thomas y Pearl Kazin. A veces las imágenes ilustran directamente su texto, pero en otros momentos hay una tensión deliberada o incluso una contradicción. Esta disonancia texto-visual ocurre, por ejemplo, al yuxtaponer fotos de mujeres iraníes sin velo marchando en huelga (una imagen no poco común antes de la Revolución Islámica) con la frase de Thomas sobre que las mujeres siempre están «envueltas». ¿Cómo navegas este juego entre imagen y sonido para construir una narrativa en capas? ¿Qué te guía a la hora de decidir cuándo alinear o desalinear intencionalmente texto e imagen?

Nariman Massoumi

Uno de los principales beneficios de construir la película a partir de fotografías es que la quietud fotográfica permite que la prosa elaborada de Thomas sea absorbida, y que su lenguaje intrincado invite a la creación de imágenes virtuales propias que se alinean o entran en conflicto con las que aparecen en pantalla. Como mencioné antes, construí la pieza a partir del concepto de la película no realizada de Thomas, intentando al mismo tiempo conservar la integridad de su forma epistolar original. Esta perspectiva requería una correspondencia estrecha entre la voz en off y las imágenes, pero me gustaría pensar que, incluso cuando están alineadas con la voz, las imágenes tienen sus propias enunciaciones y contradicciones abiertas a la interpretación, más allá de las intenciones del fotógrafo o de como yo las he montado en la película. Por ello, puse un gran énfasis en los silencios y las lagunas en la voz en off, para dejar espacio al análisis propio del espectador de las imágenes. El paisaje sonoro desempeñó aquí un papel clave para «desmutear» el encuentro petrolero, añadiendo un espacio fuera de campo y una temporalidad cinematográfica. Al imaginar y reconstruir la escena profílmica a través del sonido, cada fotografía que vemos emerge como una instancia capturada dentro de un conjunto más amplio de posibilidades. Por supuesto, había lagunas significativas en el propio relato de Thomas. Elegí no decidir la razón concreta de estos vacíos—si eran una limitación de la comprensión o la experiencia de Thomas, o de la evidencia archivística disponible—. Su escritura a veces sufre de clichés orientalistas, aunque no siempre sean convencionales. En el caso que mencionas, Thomas escribe sobre mujeres que se envuelven para ocultar su pobreza («es su única posesión»). Aunque esto no sigue estrictamente la perspectiva racializada de las mujeres iraníes con velo como simples víctimas sin agencia del patriarcado, me pareció apropiado abordar las dinámicas de poder abriendo la película a la agencia de mujeres con y sin velo implicadas en el movimiento de nacionalización, y plantear la pregunta de qué pudo o no haber sabido o encontrado Dylan Thomas.

9. Además de las cartas privadas de Dylan Thomas, la película incorpora dos cartas de autoría anónima, una publicada en el periódico político *Iran-e Ma* y la otra en la revista de mujeres *Ettelā'āt-e Bānuvān*. Una de ellas dice: «Los ingleses creen que el pueblo de Irán permanecerá para siempre en un estado atrasado y nunca imaginan que diez mil trabajadores en un desierto remoto se levantarán y harán huelga contra ellos». Al poner en primer plano estas epístolas —cuya autoría está deliberadamente oscurecida—, la película problematiza las nociones convencionales de testimonio: la propia invisibilidad de estos trabajadores petroleros se convierte en una forma de resistencia, sugiriendo que el potencial revolucionario a menudo reside en aquellos a quienes la historia ha plasmado sin rostro. ¿Cómo negocias las dinámicas entre las correspondencias privadas (con una presencia autoral conocida) y las misivas publicadas de forma anónima (cuyos autores permanecen sin acreditar)?

Nariman Massoumi

Esta es una pregunta fascinante y desafiante, a la que no estoy seguro de tener una respuesta completamente satisfactoria. A través de la voz de un «trabajador petrolero» busqué interrumpir la autoridad epistémica de Thomas e introducir la idea de que los sujetos de las fotografías *respondieran* —ya fuera al destinatario la compañía petrolera, Dylan Thomas, el fotógrafo que produce la representación etnográfica o el público. Como dices, la voz no funciona de la misma manera que las formas convencionales de testimonio. No la concebí como la voz de un individuo, sino como una voz que representa una historia colectiva de lucha, dada la centralidad de los trabajadores del petróleo en el curso de los acontecimientos de 1951 (y, por supuesto, más tarde en la revolución de 1979). Esto estuvo parcialmente inspirado por el anonimato y el sentido de colectividad que emergen de la fuente principal: una carta de 1928 firmada simplemente como «Khuzestani», es decir, una persona de Juzestán (la provincia suroccidental donde se encontraban las operaciones petroleras). James C. Scott define los «transcriptos ocultos» como discursos que tienen lugar «fuera de escena», en contraste con los transcriptos públicos que se desarrollan entre actores dominantes y subordinados. Los transcriptos ocultos de los dominados pueden revelar aspectos de agencia y resistencia que permanecen ocultos en la performance pública de deferencia al poder. Así, tanto la carta de Khuzestani como las de Thomas pueden leerse como transcriptos ocultos de *Persian Story* y del discurso público de la compañía petrolera. Las correspondencias de Thomas eran privadas, pero su lenguaje tenía una dirección pública, y, de hecho, incorporó directamente secciones de sus cartas en su emisión radiofónica de la BBC de 1951, *Persian Oil* (que aparece al final de mi película). Dado que Thomas ocupa una posición de dominancia respecto a los trabajadores petroleros, la inclusión de Khuzestani en la película también puede leerse como un transcripto oculto o un comentario sobre el relato de Thomas. Por ello, era importante para mí que la voz del trabajador petrolero tuviera su propia agenda y una entonación autoritativa que pudiera equipararse a la de Thomas, en lugar de adoptar la forma de una respuesta a una pregunta o una entrevista con un acento localizado. La película, así, intenta reconfigurar lo que cuenta como público y privado y juega con los límites de lo que permanece dentro y fuera de escena.

10. Sanaz, en tu próxima película, *An Incomplete Calendar* (2026), exploras cómo los Estados miembros de la OPEP utilizaron la cultura visual, como revistas, noticiarios y sellos postales para construir narrativas de nacionalismo de los recursos e identidad poscolonial. ¿Percibes estas políticas poscoloniales de la imagen como una ruptura con la petrovisualidad colonial del pasado, o representan una reconfiguración que aún conserva rastros de regímenes visuales anteriores?

Sanaz Sohrabi

Existe una tensión clara entre continuidad y ruptura en las estrategias visuales utilizadas por los Estados de la OPEP tras la nacionalización. En mi investigación he explorado cómo estas políticas de la imagen cuestionaron, pero también heredaron, aspectos de regímenes escópicos anteriores. En este sentido, es crucial entender que los «regímenes escópicos del petróleo» no son solo estilos de visión, sino que están visual y culturalmente arraigados, profundamente atados a sistemas de conocimiento y autoridad. El archivo de BP, por ejemplo, organizaba sus materiales visuales y textuales de maneras que «desconectaban, desposeían y desplazaban» cuerpos y espacios de sus relaciones históricas con la tierra. Hoy en día, incluso en contextos poscoloniales, este legado persiste. La distribución de presencias y ausencias en las imágenes producidas por el estado sigue reflejando la estrecha relación entre estética y política. Mi trabajo busca navegar estas continuidades —no para resolverlas, sino para hacerlas legibles como parte de una historia más larga de autoridad visual. ■

conclusiones

ANNA MUNDET
FÈLIX MAISEL

Como hemos visto, las prácticas de Sohrabi y Massoumi desafían la noción del archivo audiovisual del petróleo como un mero repositorio de memoria, trabajándolo, en cambio, como un espacio en disputa que subraya el poder de las imágenes para producir y legitimar narrativas coloniales. A través de una notable diversidad de estrategias formales y un tratamiento complejo y estratificado de la temporalidad, asistimos a una transformación de los materiales de archivo en un dispositivo performativo de contra-historización. Se trata de un dispositivo capaz de desmantelar el régimen visual colonial y abrir la posibilidad de nuevas genealogías y reescrituras de las memorias colectivas del Golfo Pérsico. Ambos cineastas abordan su trabajo desde una crítica del extractivismo visual, encontrando en las tecnologías digitales de la visión —tradicionalmente asociadas al control y la dominación— herramientas que pueden resignificarse para hacer visibles las zonas de sombra: los cuerpos, gestos y voces que quedaron fuera del encuadre. ■

REFERENCES

Amad, P. (2010). *Counter-Archive: Film, the Everyday, and Albert Kahn's Archives de La Planète*. New York: Columbia University Press.

Derrida, J. (1996). *Archive Fever: A Freudian Impression, Religion and Postmodernism*. Chicago: University of Chicago Press.

Ernst, W. (2015). *Stirrings in the Archives: Order from Disorder*. New York; London: Bloomsbury Publishing PLC.

Green, R. (2014). Survival: Ruminations on Archival Lacunae (2001). In *Other Planes of There: Selected Writings* (pp. 271-88). Durham: Duke University Press.

Hein, C. and M. Sedighi (2016). Iran's Global Petroleumscape: The Role of Oil in Shaping Khuzestan and Tehran. *Architectural Theory Review* 21(3): 349-74. DOI 10.1080/13264826.2018.1379110.

Kashmere, B. (2018). Neither/Nor: Other Cinema as an Archives and an Anti-Archives. *Public* 29(57): 14-26. DOI 10.1386/public.29.57.14_1

Landy, M. (2015). *Cinema & Counter-History*. Bloomington: Indiana University Press.

CONTRAVISUALIDADES DE LA EXTRACCIÓN: FRICCIONES ARCHIVÍSTICAS MÁS ALLÁ DEL PETRO-COLONIALISMO

Resumen

Esta entrevista analiza las prácticas fílmicas de Sanaz Sohrabi y Nariman Massoumi, dos artistas de origen iraní cuyas obras examinan los legados visuales del petro-colonialismo en el Golfo Pérsico. A través de un análisis crítico de archivos fílmicos y fotográficos corporativos, los cineastas muestran cómo el cine y la fotografía actuaron históricamente como tecnologías que a la vez legitimaron discursos de modernización mientras ocultaban luchas laborales, violencias socioambientales y desigualdades estructurales. Las estrategias formales usadas por estos artistas abordan el archivo como un dispositivo marcado por ausencias, silencios y lógicas extractivas. La conversación examina cómo sus obras desestabilizan los regímenes escópicos dominantes, reactivando historias de resistencia enterradas. Con esta entrevista vemos cómo las prácticas fílmicas contemporáneas basadas en el trabajo con materiales de archivo pueden abrir nuevas genealogías de la historia visual del Golfo Pérsico, transformando visualidades extractivas en espacios de reinscripción crítica y sensibilidad ecológica y política.

Palabras clave

Petrocolonialismo, cine de archivo, tecnologías mediáticas, extractivismo, regímenes visuales, cine iraní, infraestructuras petroleras, estudios poscoloniales, prácticas documentales, política de la imagen.

COUNTER-VISUALITIES OF EXTRACTION: ARCHIVAL FRICTIONS IN THE AFTERLIVES OF PETRO-COLONIALISM

Abstract

This interview examines the film practices of Sanaz Sohrabi and Nariman Massoumi, two artists of Iranian origin whose works explore the visual legacies of petro-colonialism in the Persian Gulf. Through a critical analysis of corporate film and photographic archives, the filmmakers reveal how cinema and photography historically functioned as technologies that simultaneously legitimized narratives of modernization while concealing labor struggles, socio-environmental violence, and structural inequalities. The formal strategies employed by these artists approach the archive as a dispositif marked by absences, silences, and extractive logics. The conversation considers how their works destabilize dominant scopic regimes, reactivating buried histories of resistance. Through this interview, we see how contemporary film practices grounded in archival materials can open new genealogies of the Persian Gulf's visual history, transforming extractive visualities into sites of critical reinscription and ecological and political attunement.

Key words

Petro-colonialism, archival films, media technologies, extractivism, visual regimes, iranian cinema, oil infrastructures, postcolonial studies, documentary practices, image politics.

Autores

Anna Mundet Molas es artista y doctoranda en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Sus intereses de investigación incluyen los estudios críticos de la IA, la estética computacional, la ecocrítica y la filosofía y sociología de la ciencia y la tecnología (STS). Actualmente investiga las estéticas del decrecimiento digital como formas de resistencia ecológica. Es miembro del Grupo de Investigación CINEMA (Colectivo para la Investigación Estética sobre Medios Audiovisuales) y del Laboratorio de Imágenes Potenciales, donde desarrolla prácticas audiovisuales de investigación aplicada en el marco de la ecología y de la experimentación entre arte y ciencia. Como activista por el clima, participa en Ecologistas en Acción y forma parte de la Asamblea Catalana para la Transición Ecosocial (acTe), trabajando en decrecimiento, reconversión industrial y perspectivas críticas sobre la tecnología y la digitalización. Contacto: anna.mundet@upf.edu.

Fèlix Maisel (Barcelona, 2000) es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra y ha completado el Máster Internacional en Estudios de Cine y Audiovisual en la University of St Andrews y la Goethe-Universität Frankfurt am Main. Actualmente es estudiante de doctorado en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra, donde investiga el desierto como un espacio transnacional en los cines árabes en relación con el colonialismo, las fronteras y la espiritualidad. Colabora con el grupo de investigación CINEMA en el marco del proyecto "Mutaciones de motivos visuales en la esfera pública" (MUMOVEP). Contacto: felix.maisel@upf.edu.

Referencia de este artículo

Mundet Molas, A., Maisel, F. (2026). Contravisualidades de la extracción: fricciones archivísticas más allá del petro-colonialismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 185-200. https://doi.org/10.63700/1400

Authors

Anna Mundet Molas is an artist and PhD candidate at Pompeu Fabra University in Barcelona. Her research interest include critical AI studies, computational aesthetics, ecocriticism, and the philosophy and sociology of science and technology (STS). She is currently investigating aesthetics of digital degrowth as forms of ecological resistance. She is a member of the CINEMA Research Group (Collective for Aesthetic Research on Audiovisual Media) and the Potential Images Lab, where she develops practice-based approaches to ecologically situated visual cultures and art-science experimentation. As a climate activist, she is involved with Ecologistas en Acción and is part of the Catalan Assembly for Ecosocial Transition (acTe), working on degrowth, industrial reconversion, and critical perspectives on technology and digitalization. Contact: anna.mundet@upf.edu.

Fèlix Maisel (Barcelona, 2000) holds a degree in Audiovisual Communication from Universitat Pompeu Fabra and has completed the International Master in Film and Audiovisual Studies at the University of St Andrews and Goethe-Universität Frankfurt am Main. He is a PhD student at the Department of Communication at Universitat Pompeu Fabra, where he researches the desert as a transnational space in Arab cinemas, examining colonialism, borders, and spirituality. He collaborates with the CINEMA research group within the framework of the project "Mutations of visual motifs in the public sphere" (MUMOVEP). Contact: felix.maisel@upf.edu.

Article reference

Mundet Molas, A., Maisel, F. (2026). Contravisualidades de la extracción: fricciones archivísticas más allá del petro-colonialismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 185-200. https://doi.org/10.63700/1400

Edita / Published by

Licencia / License

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

PUNTOS DE FUGA

DEL VIDEOACTIVISMO AL DOCUMENTAL DE CREACIÓN COLABORATIVO. CO-AUTORÍA EN *5 CÁMARAS ROTAS* Y *PARA SAMA*
Federico Pritsch

TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD EN *MOUCHETTE* DE ROBERT BRESSON
Alfonso Hoyos Morales

INTERACCIÓN, RESISTENCIA Y COOPERACIÓN: ANÁLISIS DEL ROL E INFLUENCIA DEL SUJETO FILMADO EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA
Juanjo Balaguer

NUEVAS PROTAGONISTAS PARA NUEVOS TIEMPOS: LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA Y PILAR MIRÓ EN *NOVELA* DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA
Natalia Martínez Pérez

DEL VIDEOACTIVISMO AL DOCUMENTAL DE CREACIÓN COLABORATIVO. CO-AUTORÍA EN *5 CÁMARAS ROTAS* Y *PARA SAMA*

FEDERICO PRITSCH

INTRODUCCIÓN

Con las transformaciones tecnológicas del vídeo digital y las nuevas formas de distribución en internet, las experiencias videoactivistas aumentaron notoriamente en el s.XXI. Definidas como «prácticas sociales de comunicación audiovisual utilizadas como recursos de intervención política por actores ajenos a las estructuras de poder dominantes —sujetos del contrapoder— con un objetivo de transformación ejecutable a través de distintos fines tácticos» (Gaona y Mateos, 2015: 124) han sido una herramienta distintiva de algunos movimientos de la pasada década como los surgidos en la Primavera Árabe, el Movimiento 15M en España o el Occupy Wall Street en EEUU, entre otros (Sierra y Montero, 2015).

Algunas de estas experiencias han contado con procesos creativos de largo alcance, que a partir de su archivo videoactivista se han construido como películas cinematográficas, considerando nuevos abordajes estéticos y ampliando los espacios habituales de circulación de su producción.

En este trabajo propongo el estudio de caso de dos films documentales de la última década, que surgieron a partir de una práctica videoactivista de sus protagonistas, y que con el correr de los años encontraron potencial para utilizar el material generado y construir un largometraje de cine documental. Se trata de *5 cámaras rotas* (5 Broken Cameras, Emad Burnat y Guy Davidi, 2012) y *Para Sama* (For Sama, Waad Al-Kateab y Edward Watts, 2019), dos documentales que abordan conflictos sociales de enorme actualidad, como la disputa territorial en Cisjordania y la guerra civil en Siria. En ambos casos, ante la posibilidad de convertir el archivo generado durante años en un largometraje, se acudió en esa etapa a un co-director externo a la comunidad protagonista, con formación y experiencia cinematográfica.

5 cámaras rotas muestra la resistencia del pueblo de B'ilin (Palestina) ante la ocupación de sus

tierras por parte de asentamientos israelíes en áreas históricamente utilizadas para el cultivo por la comunidad, y más adelante un muro que divide ambos estados. Emad Burnat, campesino de B'ilin y aficionado al registro en vídeo de los eventos familiares y sociales de su comunidad, compra su primera videocámara en 2005 y a lo largo de ocho años filma las movilizaciones de su pueblo y la represión por parte del ejército israelí.

Para Sama cuenta las peripecias de su protagonista y directora, Waad al-Kateab, durante cinco años de conflicto bélico en la ciudad de Alepo, en Siria. El film se presenta como una carta para su hija Sama —nacida en medio de la guerra— y el dilema que enfrenta la protagonista y su familia entre resistir o abandonar el país para salvaguardar sus vidas. Waad trabaja como periodista corresponsal para medios británicos y centra sus registros audiovisuales en el hospital que dirige su marido, testigo de las brutales consecuencias de la guerra.

Los dos casos comenzaron sus procesos de filmación como defensa ante la violencia y represión, como muestra de resistencia, siendo su material utilizado por diferentes medios de prensa internacionales que cubrían los respectivos conflictos (Kostrz, 2016; Hasday, 2019; POV, sf). Estas prácticas videoactivistas fueron reconfiguradas una vez concebidas como piezas de una película de cine documental que, sobre gran parte del mismo material antes utilizado por reportajes televisivos, construyeron otro tipo de formas estéticas y lenguaje en su proceso de montaje y tratamiento documental.

Me interesa estudiar estos films en relación a sus procesos de producción discursiva, los elementos narrativos y estéticos implicados en el pasaje de una práctica videoactivista a una producción de cine documental. Tomaré en cuenta aspectos del análisis de films (Cassetti & Di Chio, 1991) y de la narratología (Gaudreault & Jost, 1995), así como el análisis hemerográfico sobre el proceso de realización —artículos, entrevistas y notas en la prensa sobre los films—. ¿Qué recursos proponen estas obras en relación al tratamiento del archivo filmado por sus protagonistas? ¿Cómo se ha trabajado desde el montaje para construir una forma cinematográfica? ¿En qué medida la adición de un sujeto externo a la comunidad con experiencia y formación en cine fue necesaria para poder concretar la obra y lograr una visibilidad a nivel internacional? ¿Qué tipo de negociaciones y tensiones generó esta colaboración? ¿Cómo construyen estos films procesos de memoria en torno a conflictos políticos y sociales recientes vividos en primera persona por sus protagonistas y directores?

En un primer apartado, me centraré en el análisis de las perspectivas enunciativas de cada documental, el uso de la voz en *off* como recurso estructurante que conjuga la dimensión personal con la histórica/política, su carácter testimonial y su repercusión en la construcción de memoria. En el segundo apartado, propongo un análisis del proceso de co-dirección que atravesaron ambos documentales y de los elementos estéticos y narrativos que transforman el registro videoactivista inicial en un film de cine documental en primera persona.

VOCES SUBALTERNAS EN PRIMERA PERSONA

Tanto *5 cámaras rotas* como *Para Sama* están construidas con un material filmado por sus protagonistas durante varios años. Si bien el montaje es en el cine la instancia clave en la construcción del discurso que resignifica el sentido de cada plano por separado a través de su articulación, en estos casos orquesta el discurso a partir de un material que en el momento de su filmación aún no era concebido como pieza de una película; compone una trama de sentido compleja que conjuga la experiencia personal en primera persona de sus protagonistas/realizadores con una dimensión política, social e histórica sobre el conflicto que viven sus comunidades. La voz en *off* juega en ambas obras un papel fundamental como hilo que articu-

la una materialidad heterogénea y construye un discurso a partir de su yuxtaposición con las imágenes y sonidos que componen el archivo.

Lejos de describir y argumentar desde una pretensión de objetividad acerca de los sucesos que muestra el film, la voz en *off* se coloca desde un lugar reflexivo y afectivo. No busca afirmar verdades absolutas, sino la verdad sentida por su protagonista, desde su propia experiencia. Genera preguntas, siembra dudas, hilvana las dimensiones personales con las históricas y coloca tópicos universales como la memoria, la lucha contra la opresión, la paternidad/maternidad o el futuro construido para las futuras generaciones.

5 cámaras rotas comienza con la narración en *off* del protagonista y co-director, Emad Burnat, quien nos introduce a algunos ejes centrales del documental, como la importancia de filmar como acto de memoria y como aporte a la resistencia. Mientras vemos imágenes vertiginosas de una cámara que parece desvanecerse, sonidos de gritos, corridas y disparos —junto a una música suave y enigmática de un sitar— escuchamos por primera su voz:

> *«He vivido demasiadas experiencias / que se grabaron en mi cabeza como llama ardiente. / Dolor y alegría. / Miedo y esperanza. / Todas están mezcladas. / Estoy perdiendo el rastro. / Las viejas heridas no tienen tiempo para sanar. / Las nuevas heridas las cubrirán. / Así que las filmaré para mantenerlas en mi memoria»* (00:00:45' - 00:01:22').

Las caóticas imágenes dan lugar a un primer plano de Emad, que descubrimos frente a una mesa donde exhibe las cinco cámaras que tuvo a lo largo del período en el que se desarrolla el documental. Cuenta —también en *off*— cómo cada una de ellas capturó diferentes etapas del conflicto de su pueblo y de su propia vida.

Mientras vemos imágenes del pueblo de B'ilin, Emad cuenta su vínculo y el de su comunidad con esas tierras, y cómo cuando en 2005 topógrafos israelíes llegaron allí a preparar la construcción de una barrera que les despojaría de gran parte de ellas, comenzó una etapa de resistencia de su pueblo. Ese año coincide con el nacimiento de Gibreel, su cuarto hijo, y la compra de su primera videocámara, que adquirió inicialmente con la intención de registrar a su familia. Resulta significativo el recurso de conjugar un tiempo personal/familiar con un tiempo histórico, político y social. Mientras vemos imágenes de un típico registro familiar de sus hijos en un acto escolar, Emad —en *off*— relaciona el nacimiento de cada uno de ellos con diferentes etapas del conflicto en la zona. Brinda información contextual sobre los antecedentes del conflicto al momento de iniciar el relato, pero no desde una voz expositiva e informativa, sino colocando la dimensión afectiva que esos acontecimientos históricos tuvieron en la vida de su familia. Se articula de esta forma el plano político y personal que propone el relato.

Imagen 1. Fotograma de *5 cámaras rotas*. Emad muestra sus cinco cámaras



Para Sama inicia con fotografías de archivo donde vemos a Waad al-Kateab —protagonista y co-directora— a



Imagen 2. Waad al-Kateab registrando la devastación de Alepo. (Fuente: https://ambulante.org)

los 18 años, mientras la escuchamos presentarse en *off*, en forma de una carta/testimonio para su hija, recurso que guía todo el relato. La imagen de Sama bebé en primer plano y la calmada voz de su madre hablándole y cantándole contrasta con los estruendos que escuchamos en el fuera de campo. Este contrapunto entre la crianza de una niña y el conflicto bélico que les atraviesa acompaña todo el relato.

Vemos la imagen de Alepo desde un dron que sube y supera la altura de los edificios, para luego hacer un paneo de 360° que muestra la devastación de la ciudad, junto a la placa que aporta la referencia temporal: «Julio 2016». La voz en *off* de Waad contextualiza el estado de sitio que vive la ciudad, impuesto por el régimen sirio y sus aliados, y luego defiende el rol de su protagonista/directora como testimonio:

> «*Sigo filmando / Me da una razón para estar aquí. / Hace que valga la pena pasar por estas pesadillas*» (00:05:35' - 00:05:50').

Vemos imágenes de niños heridos, ensangrentados, atendidos en un hospital en condiciones precarias, muchos de ellos en el piso.

> «*Sama, hice esta película para ti. / Necesito que entiendas por qué tu padre y yo tomamos las decisiones que tomamos. / Para qué estábamos luchando*» (00:06:20' - 00:06:50').

Al igual que en *5 cámaras rotas*, el inicio de *Para Sama* da cuenta del punto de vista a partir del cual se estructura el relato, con una voz en *off* de su protagonista/directora que articula un material de archivo filmado por ella, un conflicto sociopolítico y una historia personal/familiar como eje vertebrador. La existencia de Sama interpela a Waad en su militancia contra el régimen sirio y su dilema entre continuar la resistencia o huir para cuidar de su hija. El documental se construye, así, como un testimonio audiovisual dirigido a su hija, que apuesta a la construcción de memoria ante un proceso de exterminio y destrucción vividos en Siria.

La presencia de Emad y Waad como directores/protagonistas que conducen el relato nos sitúa como espectadores no ante una autoridad epistémica en términos de objetividad sobre sus respectivos conflictos, pero sí como autoridad en términos de verdad en tanto testigos de la violencia ejercida sobre su comunidad. La primera persona en estos documentales posiciona la enunciación desde un lugar que invoca una garantía de verdad respecto a las injusticias de la guerra.

El discurso-testimonio, como sostiene Renato Prada Oropeza (1986), tiene como objetivo «brindar una prueba, justificación o comprobación de la certeza de verdad de un hecho social previo, interpretación garantizada por el emisor del discurso al declararse actor o testigo —mediato o inmediato— de los acontecimientos que narra» (p. 11).

Como ha caracterizado Bill Nichols (2001) respecto al *modo documental performativo* (p. 233), en estos casos los realizadores no solamente participan activamente dentro del mundo que retratan, sino que directamente lo protagonizan. Hay una pulsión muy fuerte en la necesidad de contar los padecimientos vividos en sus respectivas comunidades, que en el propio relato de sus películas se pone de manifiesto como instancia que les da fuerza para continuar con sus luchas.

Emad ocupa dentro de su pueblo el rol de registrar las movilizaciones y la represión del ejército. En algunas oportunidades el material filmado es utilizado para levantar la moral de la comunidad y recobrar la mística de su lucha, así como para brindar material de archivo a medios informativos que cubrían el conflicto en la zona. A medida que avanza el documental, la sensación de protección que el protagonista sentía al estar detrás de su cámara empieza a desvanecerse, quedando en evidencia su propia vulnerabilidad ante la violencia. La tercera de sus cámaras se rompe al quedar incrustada una bala entre la lente y la carcasa. Sobre la mitad de la película, el ejército ingresa a su casa en medio de la noche y lo arrestan acusado de haber lanzado piedras contra soldados en una manifestación. Emad es encarcelado unos días y luego debe cumplir arresto domiciliario por un tiempo.

La voz en *off* cumple aquí una función reflexiva que recorre los dilemas y potencialidades del registro audiovisual, los riesgos que implica, pero también su rol político como testimonio. Mientras lo vemos en la soledad de una casa en las afueras de B'ilin donde cumple la prisión domiciliaria, yuxtapuesto a imágenes subjetivas desde la ventana de una bandada de aves volando, Emad reflexiona sobre la exposición y riesgo que ha tenido por su práctica videoactivista, pero lejos de sentirse disuadido, esto genera un proceso de concientización y reafirma su identidad como testimonio, así como su compromiso por seguir adelante.

> *«La naturaleza me da una nueva vitalidad. / Sé que tengo un propósito en la vida. / El precio puede ser alto / pero el camino que he elegido es el indicado para mí. / Es mi destino»* (00:54:44' - 00:55:00').

Se trata de un punto de no retorno del protagonista, que está dispuesto a asumir los riesgos, pero no abandonará su práctica. El testimonio se presenta como un rasgo fundamental de su videoactivismo, que construye la memoria de la comunidad al tiempo que se constituye como una forma personal de enfrentar el trauma de la violencia sufrida.

La figura de su hijo Gibreel, que nació con la llegada de su primera videocámara, es construida en el relato como metonimia de las infancias que han crecido en estrecho vínculo con la violencia del conflicto. En una de las escenas finales,

EL TESTIMONIO SE PRESENTA COMO UN RASGO FUNDAMENTAL DE SU VIDEOACTIVISMO, QUE CONSTRUYE LA MEMORIA DE LA COMUNIDAD AL TIEMPO QUE SE CONSTITUYE COMO UNA FORMA PERSONAL DE ENFRENTAR EL TRAUMA DE LA VIOLENCIA SUFRIDA

tras una pequeña conquista por parte de B'ilin en la que se logró el desmantelamiento de la barrera por orden de la Corte Israelí, volvemos a los planos del inicio en que Emad presenta sus cinco cámaras rotas sobre una mesa. Estas cámaras, herramientas con las que ha registrado y construido la memoria de este conflicto, son al mismo tiempo evidencia y objetos de memoria en sí mismas, prueba de su existencia. Al tiempo que cumplen una función testimonial de gran relevancia, nos llevan a un plano metafílmico, enfrentándonos a los propios medios de producción de las imágenes de la película.

En las escenas finales de *Para Sama* Waad se pregunta por los posibles traumas de su hija y defiende la decisión de haber permanecido hasta cuanto pudieron en Alepo, resistiendo la opresión del régimen sirio. Nuevamente embarazada y tras un ataque al nuevo hospital que habían logrado instalar, finalmente toman la decisión de salir del país al igual que muchas personas de su entorno que ya no pueden soportar el inminente riesgo de morir. Waad se lleva consigo las centenas de horas de material filmado a lo largo de ese período, con la esperanza de poder visibilizar el horror perpetrado en su país y sensibilizar a la comunidad internacional para impulsar algún tipo de cambio a esa situación.

El film culmina con la concreción de su exilio y el nacimiento de su segunda hija. Mientras vemos imágenes a modo de *flash* de momentos de lucha, camaradería y dignidad registrados en esos cinco años, Waad, en *off*, cierra su carta a Sama.

> «*Si pudiera retroceder el tiempo / haría exactamente lo mismo. / Aún si nunca logro recuperarme del trauma. / No me arrepiento de nada. / No puedo esperar a que crezcas, Sama / para contarme cómo te sientes. / Quiero que sepas que luchamos por la causa más importante de todas. / Para que tú y todos nuestros niños no tengan que vivir / como hemos vivido nosotros. / Todo lo que hicimos fue por ti*» (01:31:20' - 01:32:55').

Esa escena final, filmada con un dron en las calles en ruinas de Alepo, parte de un plano cerrado que se eleva desde los pies de Waad hasta mostrar en plano medio frontal a Sama, sobre ella en un portabebés. En su mano, Waad sostiene su cámara. Se da paso a un plano cenital que sube hasta mostrar en la devastada ciudad. Estos planos sintetizan la conjunción de las dimensiones de su protagonista como madre y testimonio, así como el diálogo entre lo personal y lo público, la historia individual/familiar y la historia de la guerra civil en Siria que propone el film.



Imagen 3. Afiche promocional de *Para Sama*. (Fuente: https://www.imdb.com)

Las obras analizadas construyen discursos históricos a partir de los sujetos posicionados como agentes enunciadores. Exploran la construcción de memoria por fuera de los esquemas totalizantes propios del cine documental clásico; lo hacen a

partir de una *voz abierta*, aquella perspectiva enunciativa en la que se propone «una concepción del mundo distintiva, en la cual la realidad es incognoscible, los sujetos inefables, y los eventos se suceden unos tras otros sin resolución posible» (Plantinga, 2014: 108). Pablo Piedras (2014) considera que el giro que el documentalismo contemporáneo ha hecho hacia la primera persona ha cambiado las formas de representar a los otros, posibilitando el ejercicio de «una política de la identidad sobre la base del diálogo entre minorías y semejantes, instituyendo una ética del contacto intersubjetivo por sobre las certezas que brindaban los sistemas explicativos del mundo totalizantes» (2014: 233-234). El lugar de Emad y Waad como sujetos protagonistas le brindan al relato una garantía de verdad, no desde una certeza epistémica sino desde la subjetividad de su experiencia personal. Como manifiesta René Jara (1986) en relación al testimonio:

> «La visión de los vencidos y de los sin voz, más que el testimonio de una derrota o de una acción de heroísmo, traza, desde el dolor y el ruido de la batalla, un proyecto de futuro. Ellos saben que los archivos de la humanidad son siempre más completos que las recopilaciones de la más ambiciosa de las historiografías» (p. 2).

Este lugar de enunciación, por otra parte, nos aleja de un posible tono sensacionalista en el que el dolor de los otros se convierte en «una forma de espectáculo mediático» que «provoca risa y gozo, en vez de tristeza o indignación» (Ahmed, 2015: 66). Sí coloca el dolor y la opresión de protagonistas y sus comunidades en un terreno que nos interpela, que invita a transformar la indignación en estímulo de esperanza a través de la resistencia. Interviene la palabra, pero también —y, sobre todo— los propios cuerpos, concibiendo el relato cinematográfico desde los afectos y la performatividad de las imágenes (Soto Calderón, 2020).

Waad al-Kateab ha manifestado que su proceso de filmación ha sido una forma de involucrarse desde un lugar de activista, y que confía en que su material pueda ser utilizado no sólo para concientizar a la sociedad, sino también como insumos para futuros procesos judiciales (al-Kateab en Hasday, 2019). La película ha sido premiada y nominada a varios premios, incluido el de Mejor Documental en Cannes en 2019, varios BAFTA en el Reino Unido en 2020 y la nominación a los Premios Oscar como Mejor Largometraje Documental. Asimismo, ha sido emitida por varios canales de televisión y ha estado disponible varios años en la plataforma de *streaming* Netflix.

En el caso de *5 cámaras rotas*, el alcance y recepción que ha logrado siempre estuvo presente como objetivo estratégico para visibilizar las violaciones a los derechos humanos que se estaban cometiendo en Cisjordania y disputar sentidos políticos en la esfera pública para que la causa palestina sumara nuevos aliados (Robbins, 2012b). El documental logró una circulación mundial muy significativa: participó en numerosos festivales destacándose su premiación en el Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam (IDFA), Cinéma du Réel, el Festival de Sundance, los Premios Emmy y nominada a los Premios Oscar como Mejor Largometraje Documental. Fue estrenada en cines en varios países y contó con circulación en DVD y canales de televisión (IMDB, s/f).

DEL REGISTRO VIDEOACTIVISTA A LA COAUTORÍA CINEMATOGRÁFICA

Emad Burnat no concibió sus registros como parte de un potencial film hasta 2009, cuando contactó a Guy Davidi —activista y documentalista irsaelí a quien conoció en las movilizaciones de B'ilin— para pedirle ayuda y hacer juntos el documental. Emad no contaba con formación específica en cine ni fotografía; era un campesino que a través de sus diferentes videocámaras registró en primera persona el proceso de conflicto de su territorio y cómo fue vivido por su comunidad. Davidi, que venía de realizar un documental sobre la crisis del agua en la zona de Cisjordania, en un principio tenía dudas sobre si valía la pena embarcarse en

un nuevo documental sobre ese conflicto abordado ya en varios films y reportajes televisivos. Pero entendió que el enfoque personal que se podía construir a partir del archivo y presencia de Emad como co-director/protagonista permitía un tratamiento distintivo y potente (Kostrz, 2016).

A partir de las casi 800 horas de filmación que tenía acumuladas Emad, emprendieron un arduo trabajo de definir la película entre tantas posibles, en un proceso de montaje y escritura de guion que llevó varios años. En una primera etapa Davidi se llevó el material para visionar, probar posibilidades con el montaje y algunas ideas de estructura, proceso que duró dos años. Durante ese tiempo, Emad continuaba filmando los nuevos acontecimientos, que se volvían cada vez más intensos. Luego tuvieron un período de trabajo conjunto de edición y definición del guion, entre los que trabajaron en la escritura de la narración en *off*. Finalmente —en una tercera etapa de montaje— trabajaron junto a la editora francesa Véronique Lagoarde-Ségot durante un mes en París (Robbins, 2012a).

En un principio Emad se oponía a un tratamiento en primera persona: le generaba incomodidad que una lucha colectiva tuviese un protagonismo tan centrado en él mismo como realizador. «La lucha del pueblo palestino es colectiva, y tenía miedo de que esta decisión no fuera comprendida por los palestinos, que fuera percibida como una voluntad de ponerme a mí por delante» (Emad Burnat en Kostrz, 2016). Para Davidi, la única forma de generar una película diferente sobre un conflicto tan mediatizado era abordándola desde la experiencia personal. Por su parte, Waad al-Kateab tampoco tenía en mente hacer una película mientras filmaba el archivo que luego fue parte de la obra (BFI, 2020). Cubría la batalla de Alepo como periodista ciudadana para el Canal 4 de la televisión británica[1], y como práctica de resistencia videoactivista. Cuando se llevó sus discos duros al exterior, desde Canal 4 la pusieron en contacto con el cineasta Edward Watts, quien se sumó al proyecto como co-director. Cuenta que tuvieron largas discusiones para ir seleccionando y descartando material. Watts señala que una apuesta fuerte de su trabajo fue la búsqueda de universalidades para definir la historia: el dilema de quedarse o irse, la maternidad, etc.

> «Fue una experiencia intensamente emocional y también vino con un sentimiento real de responsabilidad, ya que nos comprometimos a hacerlo bien, para asegurarnos de que estas vidas increíbles que [Waad] había dejado y los archivos que ella reunió llegaran a las personas de la manera en que creo que podría impactar» (Watts en Hollywood First Look, 2019).

Al igual que con Emad en *5 cámaras rotas*, a Waad no le gustó al inicio que el abordaje fuera desde lo personal: quería que fuera sobre la gente que resistía, sin focalizarse tanto en ella como individuo. Pero más adelante entendió que desde lo personal se podían contar las historias de toda su comunidad (Watts en Cineuropa, 2019).

La entrada de los co-directores en ambas películas supuso la proyección de un archivo producido por sujetos sin formación específica en el campo del cine, hacia una obra cinematográfica capaz de llegar a circuitos que trascienden el ámbito comunitario y conectan con un público más amplio. Esto llevó a pensar en estrategias narrativas y estéticas a partir de una materialidad testimonial en la que los protagonistas/directores están directamente implicados. El archivo cumple de esta forma una función de *mostración* que nos enfrenta a la experiencia a través de los cuerpos de sus propios protagonistas como testigos en lugar de recurrir a entrevistas testimoniales o a un archivo de carácter institucional para abordar la memoria de los acontecimientos.

Podemos suponer que la co-autoría implicada en *5 cámaras rotas* y *Para Sama* contó con una división de roles vinculados a la *mostración* —como instancia de producción del registro durante varios años—y a la *narración* —como instancia de montaje y definición de la estructura[2]—. Si bien

queda claro que no hubo una división de roles estricta —sino más bien una dinámica dialogada y negociada— las entrevistas recogidas parecerían dar cuenta de que los co-directores externos a la comunidad estuvieron enfocados particularmente en la construcción de una estructura dramática y el uso del montaje para la definición del discurso y la estética de las obras, respetando el punto de vista de los protagonistas.

Según ha afirmado Davidi, la co-dirección implicó roles y funciones diferenciadas en la que se llevó adelante un trabajo compartido pero cuyo rol de montaje y definición de la estructura y guion estuvo a cargo de él, mientras que el material fue producido por Emad, quien se constituye como el sujeto de enunciación del documental (Serrano, 2013).

Si nos detenemos en un análisis de la estructura dramática de ambas películas, podemos observar que cuentan con estructuras muy cercanas al diseño narrativo clásico desarrollado para el caso del cine por estudiosos y manualistas de guiones cinematográficos como Syd Field (1995) o Robert McKee (2002)[3]. En las siguientes gráficas se desglosa la estructura de las dos películas analizadas, considerando los puntos argumentales en relación a la línea de tiempo de cada película.

Imagen 4. Estructura dramática de *5 cámaras rotas* (Fuente: Elaboración propia)

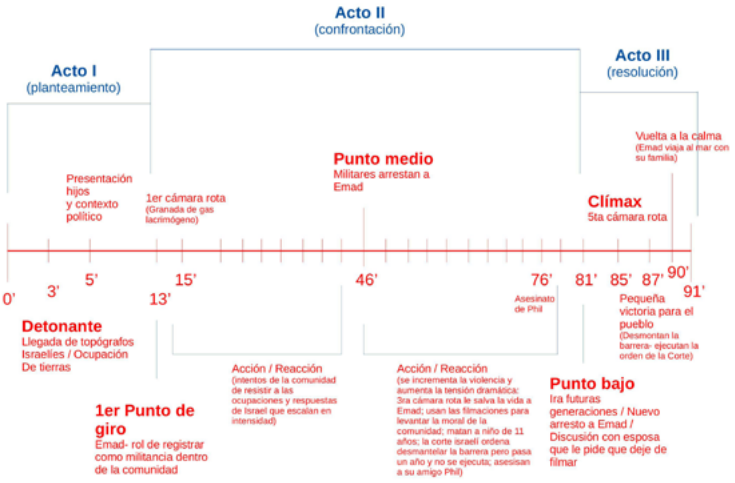
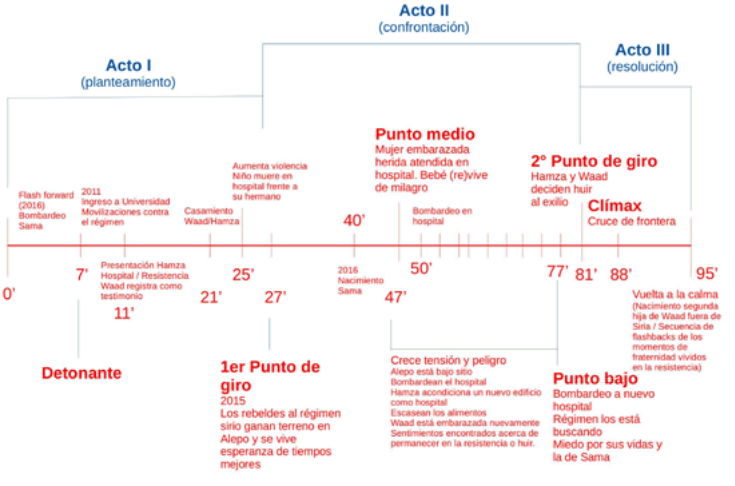


Imagen 5. Estructura dramática de *Para Sama* (Fuente: Elaboración propia)



A pesar de tratarse de documentales que experimentan con un archivo en primera persona desde la urgencia de quienes viven directamente la opresión, se construye en ambos casos una estructura clásica con tres actos bien diferenciados a partir de puntos de giro, así como un punto medio, clímax y una secuencia final de vuelta a la calma. Este es un aspecto muy significativo respecto al pasaje de un registro videoactivista hacia un lenguaje cinematográfico que genera una nueva discursividad. Tal como plantea Javier Campo (2015) en su distinción entre documentos audiovisuales y cine documental, en este último el material se reconfigura «de acuerdo a parámetros estéticos cinematográficos que superen el grado de registro de la realidad. Esto es, en un comienzo imágenes, y luego también sonidos, que no solamente funcionan como un registro de lo real, sino que también lo ordenan, modifican temporal y espacialmente, fragmentan y modifican los sucesos; en definitiva, elaboran discursos» (p. 5).

Resulta particularmente revelador el hecho de que los textos de la voz en *off* que narra Emad hayan sido escritos por Davidi (Robbins, 2012a). En este punto podríamos poner en cuestión hasta dónde este tipo de procesos reivindica la mirada/voz del pro-

tagonista, y en qué medida el co-director externo no termina imponiendo la suya. Pero, en definitiva, también nos habla de un proceso transculturador[4] (Rama, 1982; Pritsch, 2021;2025), de construcción colectiva, de un diálogo de subjetividades y saberes. Determinar la autoría de tal o cual instancia dentro del proceso creativo resulta difícil cuando este parte de un vínculo y construcción de varios años. Si bien podemos analizar que Emad Burnat fue el principal fotógrafo del documental y Guy Davidi quien ayudó a su estructura y montaje, el film en su dimensión integral no sería tal sin su esencia co-autoral, en la que ambas miradas se complementan para generar un enfoque personal y al mismo tiempo construir universalidades que han permitido un alcance internacional en el público.

> «Si digo que escribí el texto, sí, es cierto, pero me inspiré en Emad. Entonces hay una especie de atmósfera de hacerlo juntos, y eso es importante para nosotros (...) Escribí el texto, pero es una interpretación de él [Emad]. (...) Fue algo que hicimos juntos durante varios años» (Davidi en Robbins, 2012a).

En su ensayo sobre las formas colaborativas del cine documental, Jay Ruby (1991) considera que, si bien la mayoría de los documentales son para sus realizadores medios en los que expresan su mirada sobre el mundo que habitan, muchos cineastas han intentado traslucir la mirada de los actores sociales protagonistas, asumiendo el rol de darle voz a quienes no la tienen y están excluidos de los medios de producción cinematográficos. Considera que las películas producidas de forma colaborativa o realizadas por los propios sujetos protagonistas son significativas porque representan un acercamiento diferente a las prácticas dominantes, en las que ciertas minorías tradicionalmente excluidas del «control de los medios para imaginar el mundo» tienen la posibilidad de manifestar su punto de vista (p. 50). A partir de la puesta en crisis de la representación de minorías oprimidas y marginadas desde una posición social dominante —vinculada a los procesos decoloniales— señala que algunos teóricos y cineastas han encontrado en las autobiografías o películas personales una posible solución en las que «el yo y el otro se entrelazan» (p. 52). Entre los extremos de la representación desde un lugar dominante y los documentales realizados por las propias comunidades, rescata la posibilidad de

> «localizar una tercera voz: una amalgama de la voz del hacedor y la voz del sujeto, mezcladas de tal manera que fuera imposible discernir qué voz domina la obra. En otras palabras, películas donde las visiones desde adentro y desde afuera se fusionan hacia una nueva perspectiva» (p. 62).

El proceso de co-autoría en las obras analizadas implicó por otra parte un cambio en la modalidad de producción, al incorporarse productoras profesionales, que incluyeron el trabajo con montajistas, la composición de música original, la posproducción de imagen y sonido, así como —una vez culminadas las películas— la planificación de la etapa de distribución a escala global, apostando a la participación en festivales y la comercialización a nivel internacional y por plataformas *streaming*.

CONCLUSIONES

Tanto *5 cámaras rotas* como *Para Sama* se construyeron a partir de un material filmado por sus protagonistas a lo largo de varios años, con diferentes registros realizados como una forma de videoactivismo ante la situación de opresión vivida en sus respectivas comunidades. Dicho material fue utilizado en varias oportunidades por diferentes medios de prensa internacionales que cubrían esos conflictos. Una vez que el proceso creativo comenzó a concebirse como película de cine documental, ese material antes utilizado por reportajes televisivos o en proyecciones comunitarias se reconfiguró como pieza para construir otro tipo de formas estéticas y lenguaje.

La apuesta a la primera persona testimonial es sin dudas un elemento diferencial para los dos films analizados, que los destacan de otros documentales producidos sobre los mismos conflictos.

LOS MODOS DE CREACIÓN COLABORATIVA QUE TUVIERON ESOS FILMS Y LAS FORMAS DEL LENGUAJE CINEMATOGRÁFICO QUE ADOPTARON PARTIERON DEL VIDEOACTIVISMO COMO RESISTENCIA COMUNITARIA Y CULMINARON EN DOCUMENTALES DE CREACIÓN

La forma en que nos sumergimos como público en las vidas de Emad o Waad y sus comunidades es mucho más empática y sentida al conectarnos con un punto de vista íntimo, contado en primera persona. Este abordaje permite, a su vez, un tratamiento profundo y sensible a las problemáticas vividas, diferentes de los enfoques en producciones realizadas desde miradas externas. Los modos de creación colaborativa que tuvieron esos films y las formas del lenguaje cinematográfico que adoptaron partieron del videoactivismo como resistencia comunitaria y culminaron en documentales de creación de gran impacto internacional.

Es probable que no hubieran tenido el alcance y repercusión que consiguieron si no fuera por la colaboración de co-directores externos a los protagonistas que, con su trayectoria y formación cinematográfica, lograron conjugar la mirada personal con estructuras narrativas sólidas y tratamientos estéticos que dieron como resultado obras de visibilidad mundial[5].

Si bien a lo largo de su historia el cine ha tenido diferentes focos de resistencia respecto a las representaciones dominantes, a partir del s.XXI plantea nuevos caminos de democratización con el desarrollo de nuevas tecnologías que abaratan los costos y facilitan a nuevos sectores de la ciudadanía el acceso a los medios de producción cinematográfica. Sin embargo, el acceso a equipos de filmación no permite por sí solo la creación cinematográfica y mucho menos la posibilidad de lograr una visibilidad que trascienda un circuito comunitario restringido y pueda colocar sus discursos en la esfera pública.

Las más de 500 horas que filmaron a lo largo de varios años los protagonistas de estas obras —sin formación específica ni trayectoria en el campo cinematográfico— no logran por sí mismas construir un film documental capaz de llegar a amplios circuitos y audiencias como finalmente lograron. La posibilidad de que sujetos que habitan la subalternidad[6] puedan construir discursos desde el cine, que nos acercan a sus propias miradas sobre las opresiones que viven junto a su comunidad, es novedosa e interpelante respecto a las numerosas producciones que se han realizado sobre los mismos escenarios geopolíticos, pero desde sujetos externos a esa realidad. La llegada de Guy Davidi o Edward Watts como co-directores tuvo un impacto sustancial en la construcción de estas obras, articulando la apuesta a una mirada personal desde sus protagonistas/directores con un conocimiento sobre los recursos y potencialidades del lenguaje cinematográfico.

La crudeza, urgencia y cercanía del testimonio están presentes en el material filmado y los acontecimientos vividos por Emad y Waad. Pero encuentran su forma cinematográfica en el proceso de montaje, en un espacio dialogado y colaborativo con sujetos que no pertenecen al universo de los protagonistas. Estos ofician como mediadores para crear una obra capaz de conectar con un público más allá de las fronteras de B'ilin y Alepo. En ese proceso han tenido que trabajar desde un cuidadoso respeto hacia el punto de vista de sus directores/protagonistas que atesoraban ese material vivido durante años.

El co-director externo ocupa así un rol de mediador entre la mirada subjetiva del director/protagonista y la posibilidad de conectar con una audiencia amplia, potenciando la obra a partir de una trayectoria y conocimientos sobre el lenguaje cinematográfico, articulando la mirada personal y subjetiva de sus protagonistas con una narrativa sólida y elementos universales.

La experiencia de co-autoría en el caso de los documentales estudiados parecería ser una modalidad interesante para que las voces/miradas de sujetos subalternos —históricamente excluidos de la producción cinematográfica— hagan eco en la esfera pública y disputen sentidos simbólicos, sociales y políticos a nivel global. ■

NOTAS

1 En 2016, el canal británico Channel 4 News le pidió que produjera una serie de reportajes titulada "Inside Aleppo". Cabe destacar que por dicha labor ganó un Premio Emmy internacional. A su vez, dichos vídeos cuentan con más de 500 millones de vistas en línea (Lahalle, 2019).

2 André Gaudreault y Francois Jost (1995) sostienen que el *proceso de discursivización fílmica* incluye dos capas fundamentales de narratividad: la *mostración*, resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena y el encuadre en la que se da la articulación entre fotograma y fotograma hasta conformar planos; y la *narración*, resultado del montaje, en el que se articula entre plano y plano para conformar las secuencias (p. 63). Los autores señalan que estas dos capas de narratividad presuponen y se corresponden con dos responsables diferentes para cada instancia: el *mostrador fílmico* y el *narrador fílmico* (p. 64). Afirman que «en un nivel superior, la *voz* de estas dos instancias estaría, de hecho, modulada y regulada por esa instancia fundamental que sería el *meganarrador fílmico*, responsable del "megarrelato" que es la película» (ídem).

3 Field propone la idea de *paradigma*, un esquema conceptual para comprender los elementos de la estructura narrativa clásica. Esta se conforma por tres actos —planteamiento, confrontación y resolución— que están separados por puntos de giro o *plot points*, acontecimientos que cambian radicalmente el sentido de la acción. El planteamiento (o primer acto) consiste en la presentación del protagonista y termina con el acontecimiento que oficia como *nudo de la trama*, y que dará lugar al desarrollo del conflicto: el segundo acto. En este el protagonista se enfrenta a una serie de obstáculos para satisfacer su necesidad dramática. Sobre el final de este acto se llega a un punto de crisis o *punto bajo*, antes de un nuevo *plot point* que dará lugar al acto de resolución. Por su parte, McKee (2002) propone la noción de *arquitrama* para referirse al diseño narrativo clásico, siguiendo principios que se pueden reconocer desde las epopeyas antiguas, retomando el modelo aristotélico de tres actos. Otros puntos argumentales que señalan estos autores son el *Incidente incitador* o *detonante*, instancia ubicada en el primer acto que cambia el equilibrio del mundo ordinario del protagonista, donde se plantea la necesidad de resolver el problema principal de la historia; el *punto medio*, o punto de no retorno, que entrelaza la progresión del conflicto del segundo acto; y el *clímax*, momento de mayor tensión dramática, ubicado en el tercer acto, donde los objetivos del protagonista y las fuerzas antagónicas se enfrentan para decantar en una resolución.

4 Ángel Rama retoma el concepto de *transculturación* propuesto por Fernando Ortiz (1978) —como el proceso por el cual se combinan rasgos entre dos culturas, se dejan de lado rasgos de la cultura precedente y se adquieren elementos de una cultura externa— y desarrolla el término *transculturadores narrativos* para referirse a un conjunto de escritores que en un proceso de selección, descartes y combinaciones construyen una cultura que al mismo tiempo parte y se diferencia de su cultura propia y de una cultura ajena (Rama, 1982: 47). En anteriores trabajos he propuesto la categoría de *cine transculturador* para pensar aquellas obras en las que, si bien el cineasta se encuentra por fuera de los contextos subalternos representados, prevalece un acercamiento a los puntos de vista de estos sujetos, que se combinan con la propia mirada del realizador (Pritsch, 2025:134).

5 Mientras se escribía este artículo, se estrenó y fue reconocida con el premio Oscar a Mejor Largometraje Documental la película *No hay otra tierra* (No Other Land, Basel Adra, Hamdan Ballal, Yuval Abraham y Rachel Szor, 2024), que aborda también el conflicto en Cisjordania, en este caso en la zona ocupada de Masafer Yatta. Al igual que en *5 cámaras rotas*, se trata de un

documental firmado como co-autoría entre cineastas palestinos e israelíes, así como una impronta videoactivista que construyó las bases par aun largometraje documental. La nominación y premiación por parte de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood le ha dado a este documental una visibilidad muy significativa a nivel mundial, en el marco de un conflicto que ha acrecentado su violencia en los últimos años, afectando la vida de decenas de miles de personas y desplazando a comunidades enteras.

6 Entendida como la trastienda de los espacios de poder en la sociedad, por su relación de clase, raza, género o identidad sexual, entre otras (Gramsci, 1981; Spivak, 1998; Guha, 2002).

REFERENCIAS

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de estudios de género.

Campo, J. (2015). Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad. *Revista Cine Documental, 11*. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/pdf/11/11-Art1.pdf. Cassetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Cineuropa (2019). Waad Al-Kateab, Edward Watts. Directores de For Sama. Recuperado de: https://cineuropa.org/es/video/372687/rdID/371150.

Field, S. (1995). *El manual del guionista*. Madrid: Plot.

Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.

Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel (Tomo 2)*. Ciudad de México: Era.

Guha, R. (2002). *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*. Barcelona: Crítica.

Hasday, A. (2019, 9 de octubre). Waad al-Kateab a filmé tout ce qu'elle a vu à Alep depuis 2011. *SlateFR*. Recuperado de: bit.ly/45mQ4pw.

Hernández, M. (2013, 17 de febrero). Entrevista a Emad Burnat, director del documental 5 Broken Cameras. *NovAct, Instituto Internacional para la Acción Noviolenta*. Recuperado de: bit.ly/45mQk7Y.

Hollywood First Look (2019, 3 de agosto). For Sama | Documentary | Interviews with Waad Al-Kateab and Edward Watts". Recuperado de: bit.ly/3Yt4hPn.

IMDB (s/f). *5 broken Camera*. Disponible en: https://www.imdb.com/title/tt2125423/awards/?ref_=tt_awd.

Jara, R. (1986). Prólogo. Testimonio y Literatura. En R. Jara y H. Vidal (eds.) (1986). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature: pp.1-6.

Kostrz, M. (2016, 17 de noviembre). Cinq caméras brisées, du film amateur au docu israélo-palestinien. *L'OBS, Rue 89*. Recuperado de: bit.ly/47wgebk.

Lahalle, M. (2019, 8 de octubre). Waad al-Kateab, réalisatrice rescapée d'Alep : 'J'apportais la vie là où seule la mort était semée'. *Madame Figaro*. Recuperado de: bit.ly/3KyL4Gc.

Mateos, C. y Carmen Gaona (2015). Constantes del videoactivismo en la producción audiovisual. Rastreo histórico (1917-2014) y puntualizaciones para una definición. En F. Sierra y D. Montero (coords.), *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa.

McKee, R. (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba Editorial.

Nichols, B. (2001). *Introducción al documental*. Ciudad Autónoma de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Ortiz, F. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Autónoma de México.

POV (s/f) disponible en: http://archive.pov.org/5brokencameras/. Consultado el 29 de junio de 2023.

Prada Oropeza, R. (1986). De lo testimonial al testimonio. Notas para un deslinde del discurso-testimonio. En R. Jara y H. Vidal (eds.) (1986). *Testimonio y Literatura*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Pritsch, F. (2021). Hacia una idea de cine popular. Producción, representaciones y circulación. En G. Remedi (Coord.), *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* (pp. 243-286). Montevideo: Zona Editorial.

Pritsch, F. (2025). *Miradas otras. Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio*. Montevideo: Universidad de la República.

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

Robbins, J. (2012a, 30 de mayo de 2012). Interview With Guy Davidi, 5 Broken Cameras. *Filmlinc Daily*. Recuperado de: bit.ly/3qjKuFD.

Robbins, J. (2012b, 1 de junio). Interview With Emad Burnat, 5 Broken Cameras. *Filmlinc Daily*. Recuperado de: bit.ly/3ORdmOC.

Ruby, J. (1991). Speaking for, speaking about, speaking with, or speaking alongside - An anthropological and documentary dilemma. *Visual Anthropology Review*, 7(2), 49-67. Recuperado de: bit.ly/3s546h4.

Serrano, P. (2013, 18 de noviembre). Las heridas olvidadas nunca se curan. Así que filmo para curarlas. *Rebelión*. Recuperado de: bit.ly/47rinow.

Sierra, F. y David Montero (coords) (2015). *Videoactivismo y movimientos sociales. Teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Spivak, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? Orbis Tertius, *3*(6), 175-235. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf

DEL VIDEOACTIVISMO AL DOCUMENTAL DE CREACIÓN COLABORATIVO. CO-AUTORÍA EN *5 CÁMARAS ROTAS* Y *PARA SAMA*

Resumen

En este trabajo propongo el estudio de caso de dos films documentales de la última década, surgidos a partir de una práctica videoactivista de sus protagonistas que en una etapa avanzada del rodaje sumaron a co-directores externos a la comunidad para construir un largometraje de cine documental. Se trata de *5 cámaras rotas* (Emad Burnat y Guy Davidi, 2012) y *Para Sama* (Waad Al-Kateab y Edward Watts, 2019), que abordan conflictos sociales de enorme actualidad como la disputa territorial en Cisjordania y la guerra civil en Siria. Me interesa analizar estos films en relación con sus procesos de producción social de sentido, los elementos narrativos y estéticos implicados en el pasaje del videoactivismo al cine documental de creación, sus perspectivas enunciativas y sus procesos de creación colaborativa.

Palabras clave

Videoactivismo; Cine Documental; Creación Colaborativa; Co-autoría; Testimonio; Documental en Primera Persona; *5 Cámaras Rotas*; *Para Sama*.

Autor

Federico Pritsch (Montevideo, 1987) es licenciado en Comunicación y magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República (UdelaR) y realiza actualmente el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Profesor del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación de la UdelaR y documentalista. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el cine y la subalternidad. Contacto: federico.pritsch@fic.edu.uy.

Referencia de este artículo

Pritsch, F. (2026). Del videoactivismo al documental de creación colaborativo. Co-autoría en *5 cámaras rotas* y *Para Sama*. *L'Atalante. Revistadeestudioscinematográficos*,*41*,203-217.https://doi.org/10.63700/1267

FROM VIDEO ACTIVISM TO COLLABORATIVE CREATIVE DOCUMENTARY: CO-AUTHORSHIP IN *5 BROKEN CAMERAS* AND *FOR SAMA*

Abstract

This paper presents case studies of two documentaries made in the last decade that arose out of the video activism of their protagonists, who, after several years of gathering footage, sought out external co-directors from outside their communities to help them create a documentary feature film. The films in question are *5 Broken Cameras* (Emad Burnat and Guy Davidi, 2012) and *For Sama* (Waad Al-Kateab and Edward Watts, 2019), which deal with two extremely important contemporary social conflicts: the territorial dispute in the West Bank and the Syrian Civil War. These films are analysed here in relation to their processes of discursive production, the narrative and aesthetic elements involved in the transition from video activism to documentary film production, their enunciative perspectives and their processes of collaborative creation.

Key words

Video Activism; Documentary Cinema; Collaborative Creation; Co-Authorship; Testimony; First-Person Documentary; 5 Broken Cameras; For Sama.

Author

Federico Pritsch holds a degree in Communication and a Master's in Human Sciences from Universidad de la República (UdelaR) in Montevideo and is currently pursuing a Ph.D. in Social Sciences at Universidad de Buenos Aires. He is a lecturer in the Media and Languages Department of the Faculty of Information and Communication at UdelaR and a documentary filmmaker. His lines of research focus on the relationships between cinema and subalternity. Contact: federico.pritsch@fic.edu.uy

Article reference

Pritsch, F. (2026). From video activism to collaborative creative documentary: co-authorship in *5 Broken Cameras* and *For Sama*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 203-217. https://doi.org/10.63700/1267

recibido/received: 18.01.2025 | *aceptado/accepted:* 25.11.2025

Edita / Published by

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD EN *MOUCHETTE* DE ROBERT BRESSON

ALFONSO HOYOS MORALES

> Lo humano se aferra a la imitación: un hombre se hace verdaderamente hombre sólo cuando imita a otros hombres
>
> Adorno, 2001: 154.

INTRODUCCIÓN

Enormemente conocida es la particular visión que poseía Robert Bresson de los actores cinematográficos a los que llamaba «modelos»[1]. El cineasta francés elabora toda una teoría alrededor de ellos en sus *Notas sobre el cinematógrafo* (2006), a la vez que vuelve insistentemente sobre el asunto en prácticamente todas sus entrevistas. Tema de esencial relevancia para el propio cineasta, también lo ha sido para sus comentadores en la bibliografía secundaria[2].

Ahora bien, la comprensión del modelo en Robert Bresson no se limita tan sólo a ser una alternativa «de mercado» (2017: 175), en palabras de Colin Burnett, al clásico actor cinematográfico. Antes bien, lo que se encuentra detrás es una concepción antropológica del ser humano que se construye a partir de una crítica a la teatralidad como una condición «moral» del individuo. La realidad antropológica de la persona «teatral» es la de «parecer» en lugar de «ser» (Bresson, 2006: 25). No obstante, la manera en la que ha explorado esta antiteatralidad Bresson en sus films dista de ser homogénea. Como veremos a través del film *Mouchette* (Robert Bresson, 1967), puede reintroducirse un cierto sentido de teatralidad que no contradice los principios antiteatrales de la moral y estética de Bresson. Mouchette, personaje en una constante tensión en la construcción de su identidad, estará inserta en toda una red de imitación y representación que, sin embargo, constituye la propia naturaleza del personaje.

En nuestro análisis veremos cómo el análisis fílmico y gestual es inseparable de su comprensión filosófica, y cómo ambos nos permiten elevarlos a una clarificación de la noción de modelo en Robert Bresson, así como de las propias nociones tanto fílmicas como éticas de antiteatralidad.

1. TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD

1.1 El actor y el modelo

La distinción entre el actor y el modelo está constituida fundamentalmente por la dialéctica parecer-ser. El actor vive en el mundo del «parecer» y es incapaz de llegar a «ser» nunca completamente nada. «El actor: "No es a mí a quien veis, a quien escucháis, es al otro. Pero no pudiendo ser completamente ese otro, no es ese otro"» (Bresson, 2006: 45). Este es siempre doble; por un lado, es el propio actor, Humphrey Bogart, por ejemplo (Shaviro, 1993: 245), con toda el aura actoral que ya posee, y, por otro, es el personaje que encarna en un film concreto: es Rick Blaine, es Philip Marlowe, es Sam Spade… y a la vez no es ninguno de ellos «completamente». Es lo que Jefferson Kline ha denominado como la intertextualidad inherente al actor (Kline, 2011: 307; Sebbag, 1989: 5), que la virginidad semiótica del modelo impediría de base.

Una de las normas capitales que se imponía Bresson era la de no utilizar nunca más de una vez un mismo modelo en sus films.[3] Con ello, precisamente, pretendía, por un lado, evitar este carácter de duplicación inherente, del carácter representativo del actor de origen teatral (Bresson, 2006: 23) y, por otro, evitar el «desencantamiento» propio de toda persona que impone una disciplina a sus acciones (Bresson, 2006: 71). El actor, al estar sometido a la disciplina del ojo ajeno y del propio, existe proyectándose y vive, por lo tanto, dependiente de la mirada del espectador. Esto remite a uno una de las características fundamentales de la teatralidad, esta es, la «cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento» (Cornago, 2005: 3). Esa mirada, en el caso del cine, se convierte en el ojo de la cámara: «Para un actor, la cámara es el ojo del público» (Bresson, 2006: 76). El modelo, en cambio, está cerrado: «No entra en comunicación con el exterior más que sin saberlo» (2006: 80). La particularidad de Bresson a este respecto es que este componente «teatral» no consiste meramente en lo propio de un arte específico, sino que trasciende a la dimensión moral del individuo. Lo peor del actor no es sólo que actúe en sus films, sino que «incluso en la vida es actor» (Bresson en Godard, Delahaye, 1966: 34). Su alternativa, el modelo, no será, pues, meramente, una alternativa de un arte respecto a otro, como el argumento «modernista» (Pipolo 2010: 11) sobre la especificidad del medio nos podía sugerir, sino una alternativa antropológica que implica una dimensión estética.

EL ACTOR, AL ESTAR SOMETIDO A LA DISCIPLINA DEL OJO AJENO Y DEL PROPIO, EXISTE PROYECTÁNDOSE Y VIVE, POR LO TANTO, DEPENDIENTE DE LA MIRADA DEL ESPECTADOR

El modelo no se caracteriza por ser meramente un actor no profesional[4], sino que debe evitar por completo todo lo relativo a los tics de la mímesis interpretativa: «No se trata de actuar 'simple' o de actuar 'interior', sino de no actuar en absoluto» (Bresson, 2006: 77); «A tus modelos: "No hay que representar [jouer] ni a otro, ni a uno mismo. No hay que representar [jouer] a nadie"» (2006: 54). Lejos, sin embargo, de la improvisación o «naturalidad» de la vida propia del film de tipo documental, el modelo debe repetir decenas de veces los mismos gestos, las mismas palabras, siguiendo a rajatabla las órdenes de Bresson, generalmente de tipo rítmico o tonal. El objetivo de esta repetición era buscar la ejecución automática del gesto, alejada de cualquier connotación de tipo psicológico propia de la interpretación actoral clásica (2006: 64) y así hacer de cada gesto y palabra un elemento puramente maquinal e inconsciente —dimensión esencial sobre la que insiste repetidamente en sus *Notas* (2006: 24, 37, 48, 85)—.

El automatismo y su consiguiente eliminación de intencionalidad motivacional elimina de base la «proyección» y, por lo tanto, la mirada real o virtual que constituye la teatralidad. Este, pues, no debe hablar para nadie, sino para sí mismo: «A tus modelos: "Hablad como si os estuvieseis hablando a vosotros mismos". Monólogo en lugar de diálogo» (2006: 66). Esta dimensión actoral no solo refiere a la vinculación del director con los actores/modelos sino también a la naturaleza de sus personajes ficcionales. Ellos, en su mayoría, suelen ser individuos jóvenes e ingenuos que actúan dirigidos por fuerzas que resultan misteriosas incluso para sí mismos (Hoyos, 2023).

1.2. El modelo y la tradición antiteatral

Aunque la dimensión antiteatral a la que remite Bresson puede ser directamente vinculada con los proyectos modernistas en el seno del cinematógrafo propios del cine soviético (véase nuevamente nota 1), el proyecto *bressoniano* cobra una mayor claridad a la luz de la exploración del gusto estético que preponderaba en lo que Michael Fried ha denominado la tradición antiteatral propia de la Francia del siglo XVIII, aunque también podemos encontrarla en el resto de Europa y prolongada en algunos autores del siglo XIX. Dicha tradición nace como reacción al rococó y se edifica sobre una cierta noción de «verdad» y «naturaleza». En esa dirección, su enfoque estético está cargado, como en Bresson, de un cierto tono moralista. Así, términos como la *naïveté*, tal y como es descrita por Diderot (1959: 824), la ingenuidad en Schiller (1985: 78), la gracia de las marionetas carentes de inteligencia alguna descritas por von Kleist (1988)[5], o la sagaz inocencia del idiota de Dostoievski (1996) apelan tanto a una dimensión estética como a una moral, y encuentran sus opuestos en otros términos como lo amanerado, lo pomposo, lo artificial o, en definitiva, lo teatral. El cine de Bresson no solo sería un claro heredero de esta tradición estética, sino que prolongaría esas esperanzas en un arte propicio para ello, como es el cine. El carácter mecánico y automático propio de la ontología del medio, unido a su vinculación con el automatismo de las figuras, serían idóneos para realizar el deseo de la sensibilidad antiteatral: el de mostrar «el mundo sin ser visto» (Soto, 2010: 205).

Aunque Michael Fried dirige su noción de teatralidad exclusivamente al análisis de la obra de arte, su concepción también tiene connotaciones morales (Pippin, 2005; Gough, 2013). Para Fried, similarmente a la definición que adelantábamos previamente con Cornago (2005), una obra de arte es teatral cuando la esencia de la misma depende de la relación que ella establece con el espectador. El objeto teatral posee una dependencia constitutiva que necesita de la mirada del otro para completarse, del mismo modo que el actor necesita de la mirada del público para existir. A este respecto, naturalmente, la crítica de Fried no alude a una dimensión ontológica del objeto, pues todo objeto artístico está hecho para ser mirado, sino a una dimensión estética, es decir, el objeto da la impresión de estar hecho para la mirada del otro. Dicho con otras palabras, lo teatral no es un juicio descriptivo, sino un juicio valorativo.

A esta dependencia espectatorial, Fried contrapone la «presenticidad» —*presentness*—[6], que remite a una autonomía del objeto que no requiere el despliegue temporal de la contemplación espectatorial para erguirse como obra (Fried, 2004). La absorción, término de inspiración fenomenológica, tal y como la desarrolla en su texto *Absorption and Theatricality* (2000), es un tipo específico de esta «presenticidad», la cual Fried define como como «el estado o condición de atención absorta, de estar completamente entregado, extasiado o (como yo prefiero decir) ensimismado en lo que se está haciendo, oyendo, pensando y sintiendo» (2000: 6). Esta definición, que alude a un estado psicológico, remite a un modo de representación de la expresión fisionómica de dichos estados, habitual, según Fried, en la pintura del siglo XVIII en Francia, en autores como Van Loo, Greuze y, es-





Imágenes 1, 2 y 3

pecialmente, Chardin (imágenes 1 y 2), por quien Bresson prestaba una gran admiración[8].

Los personajes representados de estos artistas y los de Bresson tendrán en común esta absorción que se expresa, por un lado, en la íntima vinculación a una acción con la correspondiente ignorancia de su contexto inmediato, así como del espectador que les observa (imagen 3). Ambos tipos de figuras parecen existir como si no fueran mirados, como si no lo necesitasen para existir, al menos conscientemente. Sin embargo, su ignorancia no debe ser entendida como un mero secreto que ocultan a sus espectadores, sino que, debido a su ingenuidad, ellos mismos tampoco conocen el motivo de sus acciones. Son ignorantes de sí mismos, como los niños de las pinturas de Chardin, el burro de Balthazar o el idiota de Dostoievski.

La cuestión de la teatralidad tiene varias consecuencias que nos ayudarán a definir nuestro concepto. Por un lado, alude a una dimensión estética que denominaremos *exhibitiva*, es decir, a la apariencia de que el objecto necesita para existir de un tercero, que es el observador. Pero, por otro lado, a esta dimensión hemos de agregarle una segunda dimensión propiamente antropológica que será de vital importancia para comprender el desarrollo de nuestra protagonista, lo que llamaremos su dimensión *performativa*. La teatralidad, tal y como señala Fischer Lichte, es también un «instinto de metamorfosis y transformación» (2014: 11). Es decir, lo teatral señala una fuerza creativa a ser otra cosa que lo que uno ya es. Algo que, como han señalado otros autores (Pickett, 2017: 5) formaría parte de un impulso moral inherente al ser humano. Ahora bien, esta transformación de uno mismo requiere, por lo tanto, de una salida de sí y de una autoconsciencia de las propias posibilidades de actuar. La mirada del «otro», sea este concreto o en abstracto, es a su vez el potencial que me guía para ser otra cosa de lo que ya soy. Es en ese sentido que la dimensión *performativa* se alía con la *exhibitiva*. El instinto de transformación requiere de mi conciencia como un ente observado (aunque sea por mí mismo), y que podría ser observado de diferentes maneras. El actor, al tomar un rol, reproduce estas dos dimensiones, a su vez, nuestro personaje, Mouchette, al procurar «encajar» en la sociedad performará ciertos roles con vistas a ser observada de una determinada manera.

LOS PERSONAJES REPRESENTADOS DE ESTOS ARTISTAS Y LOS DE BRESSON TENDRÁN EN COMÚN ESTA ABSORCIÓN QUE SE EXPRESA, POR UN LADO, EN LA ÍNTIMA VINCULACIÓN A UNA ACCIÓN CON LA CORRESPONDIENTE IGNORANCIA DE SU CONTEXTO INMEDIATO, ASÍ COMO DEL ESPECTADOR QUE LES OBSERVA

La autenticidad, naturaleza o ingenuidad que buscan tanto Bresson como los autores de la tradición antiteatral entronca con una concepción tanto antiexhibitiva como antiperformativa de la naturaleza humana. Es decir, la antiteatralidad es tanto un criterio estético como una antropología. La absorción es, a su vez, una ignorancia del espectador/observador como una ignorancia de la propia capacidad de salir de sí mismo y, por lo tanto, de transformarse.

Como veremos, este es un aspecto común y esencial de todos los personajes bressonianos. Por un lado, el modelo-persona —el «actor» propiamente hablando— realiza gestos y pronuncia palabras sin comprender muy bien por qué, simplemente guiado por aquello que le señala el cineasta. Pero, por otro lado, también el modelo-personaje también actúa sin comprender muy bien sus razones. Michel no sabe exactamente por qué roba, aunque él se dé razones que camuflen su auténtica ignorancia; Marie tampoco sabe que es lo que le atrae de Gerard, del mismo modo que tampoco sabemos por qué Yvon pasa de ser un padre de familia a un asesino en serie. Mucho más radical es el caso del burro Balthazar, cuya naturaleza animal impide ontológicamente cualquier clase de teatralidad en ninguno de los dos sentidos mencionados.

La consecuencia de la filosofía antiteatral, argumentamos, es un cierto estatismo antropológico. En la medida en que solo se considera auténtico o verdadero aquello que se hace «automáticamente» se descarta a la voluntad como una representante fiel de aquello que somos por considerarla «teatral» y, por lo tanto, falsa. Lo que un ser humano genuinamente es, para Bresson, es una incógnita para sí mismo y, por lo tanto, todos los intentos de transformarse no serían sino pretendidos simulacros impotentes y falaces. La interioridad no puede ser exhibida y, por lo tanto, tampoco puede ser manipulada libremente por la voluntad.

Si bien en Bresson es común su gusto por los personajes jóvenes, Mouchette es el único caso de su filmografía en que la protagonista es una niña. Aparentemente, este caso parecería encajar a la perfección en este arquetipo moral de antiteatralidad. Sin embargo, como veremos a continuación, muchas de sus acciones y actitudes pueden catalogarse dentro de la categoría de lo «teatral», ya que implican modos de acción que suponen una proyección hacia la existencia de un tercero, llegando incluso a ser, por momentos, hiperbólicas, algo que ha sido destacado, por ejemplo, por Jean Semolué: «Algunos se han sorprendido de que un personaje de Bresson muestre tantas emociones cercanas y diversas; han considerado que, esta vez, Bresson destacaba una verdadera naturaleza de actriz» (1993: 155).

La complejidad de este personaje es inherente a la complejidad del desarrollo antropológico del ser humano en esta etapa. Si bien puede parecer una etapa particularmente «auténtica» o «genuina», la educación conlleva necesariamente un proceso de adaptación a una serie de roles sociales, lo cual, conlleva, por lo tanto, un proceso de imitación y comparación a través de diferentes roles —los compañeros, el maestro, el padre—; por lo tanto, de teatralidad. La tensión en la construcción de Mouchette, como veremos, es su incapacidad de formar parte de esta red imitativa de una forma fluida. La «autenticidad» del niño es inseparable de su «inautenticidad» es decir, de querer ser constantemente otra cosa que aún no es. Tal y como señala Adorno: «la insistencia sobre la verdad de uno mismo, siempre arroja el resultado, ya en las primeras experiencias conscientes de la infancia, de que los actos sobre los que se reflexiona no son del todo "auténticos". Siempre contienen algo de imitación, de juego, de querer ser otro» (2001: 153).

La «absorción» a la que seremos testigo con Mouchette será el cortocircuito entre la naturaleza a la que ella quiere formar parte y su incapacidad por las circunstancias sociales. Existe teatralidad en *Mouchette*, pero esta es siempre una tentativa, precisamente porque su verdad está en proceso de ser realizada. Como veremos, la supuesta teatralidad de Mouchette encaja a la perfección con el



Imagen 4

ideal antiteatral, puesto que lo que retrata Bresson es un personaje absolutamente absorto en su intento de salir de sí misma sin ser capaz de hacerlo.

2. LA ANTITEATRALIDAD DE LO TEATRAL. EL CASO DE MOUCHETTE

2.1. Atrapada en el montaje

Bresson ha descrito a la perfección una de las características fundamentales del personaje principal: «El espanto de Mouchette se parece al espanto de un animal acorralado» (Bresson, 2015: 246). Este acorralamiento puede apreciarse a todos los niveles del film, tanto narrativos como formales. La primera secuencia tras los créditos se encarga de establecer la analogía que operará como retrato de Mouchette y su destino. De invención propia frente a la novela de Bernanos en la que se inspira, la película no nos introduce, a diferencia de los anteriores films de Bresson, a nuestra protagonista. Antes bien, ella es presentada en medio de dos largas secuencias en las que se nos introduce los diferentes conflictos del film. Por un lado, tenemos el de Mathieu y Arsène, el cual es doble, por un lado, Mathieu, cazador oficial del pueblo, representa la ciudad, el orden; Arsène, por otro lado, cazador furtivo, vive en una cabaña en el bosque y expresa la marginalidad. Ambos compiten también por el amor de Louisa, la camarera del bar que en el libro ocasional apenas aparece por una alusión casual, pero que será de especial relevancia en el desarrollo de la personalidad de Mouchette como veremos. Posteriormente, se nos presenta también la profesión irregular del padre y del hermano de Mouchette que trabajan llevando alcohol de contrabando al bar del pueblo.

El personaje de Mouchette aparece en medio de ambas secuencias, con una postura enjuta, yendo al colegio a un ritmo más lento que el de sus compañeras y cuyo nombre solo aprendemos a través del grito de una niña (imagen 4). Su figura apenas sirve como un enlace entre las secuencias que muestran los conflictos principales de la trama, puesto que, como señala Tony Pipolo, Mouchette carece de las cualidades necesarias para movilizar la narrativa (2010: 210). Como indica Annette Michelson: «Los primeros veinte minutos de *Mouchette* están compuestos [...] de tal manera que situaciones aparentemente dispares, líneas dramáticas, potenciales narrativos e identidades separadas convergen en un destino central: el de una niña» (1968: 411). La realidad de Mouchette será precisamente esa, la de estar en medio de narrativas que no le pertenecen y su intento frustrado de hacerse un lugar en alguna de ellas.

2.2. Atrapada entre la infancia y la adultez

La identidad de Mouchette queda suspendida en un mundo que la excluye, donde no puede ser completamente niña ni completamente adulta. Si

Imagen 5





Imágenes 6 y 7

bien por su edad aún va al colegio, en su segunda presentación la vemos cuidando de su madre moribunda. Una vez que su padre llega a casa, este se tumba en la cama y se pone a jugar con su gorra, haciéndola pasar por un volante [imagen 5]. Precisamente es el juego, aquello que quizás le pertenecería más propiamente a Mouchette por su edad, lo que le es arrebatado y de lo que se apropia su padre, mientras a ella la vemos teniendo que sostener el cuidado tanto de su madre como del bebé.

Tampoco puede, sin embargo, pertenecer plenamente a la adultez que se le impone. Esta ambigüedad se evidencia en una escena posterior, ambientada en el bar, mediante un recurso formal. Hasta ese momento, la única camarera mostrada en el film había sido Louisa, el objeto amoroso tanto de Mathieu como de Arsène. La secuencia comienza enfocando únicamente unas manos trabajando (imagen 6), lo que lleva al espectador a asumir que pertenecen a Louisa. Solo al final, cuando la cámara se eleva (imagen 7), descubrimos que es Mouchette quien ha estado lavando los platos. Esta labor, claramente adulta, resulta incompleta e incluso ficticia, ya que no está asociada a un sueldo propio ni a las implicaciones reales de una vida laboral. Al salir del bar, entrega las monedas ganadas a su padre, quien, a cambio, le ofrece un pequeño vaso de licor, un gesto que subraya la ambigüedad de su posición.

Poco después de la escena del bar, Mouchette va hacia una feria local, en una secuencia también

Imágenes 8 y 9



exclusiva del film frente a la novela, donde juega a los coches de choque. La escena se desarrolla a través de una música carnavelesca y el rítmico choque de los coches de choque punteando la primera y prácticamente única situación en *Mouchette* de genuina alegría infantil y juego erótico con un chaval con quien comparte diferentes miradas y sonrisas recíprocas (imágenes 8 y 9).

Cuando termina la partida, Mouchette sale del coche y se dirige tímidamente hacia el chico, cabizbaja. Alza la mirada y sonríe, pero en ese preciso momento su padre la agarra y le da dos bofetadas. Sobre esta escena, Charles Barr comenta: «Si [...] hay una dialéctica en Bresson entre la implicación en el mundo y la retirada de este, esta sección dramatiza de manera magnífica el impulso hacia la implicación y la aceptación» (Ayfre et al. 1969: 120). Antes de esta secuencia y a lo largo de todo el film habíamos podido ver otra cara de la agencia de Mouchette al margen de su faceta cuidadora. La habíamos visto restregarse los zuecos en el barro antes de entrar en la iglesia y recibiendo un golpe por detrás del padre en reprimenda; la habíamos visto negarse a cantar en clase; también la veremos lanzar bolas de barro repetidas veces a sus compañeras de clase quienes, a diferencia de ella, pueden permitirse caros perfumes y coquetear libremente con los chicos[9].

Estas actitudes de Mouchette, como se evidencia en la escena de los coches de choque, no provienen de un aislamiento motivado por una fuerza interior o espiritual. Ella desea genuinamente pertenecer, jugar y participar en la dinámica erótica propia de su edad y de sus compañeras. Su rebeldía es, en realidad, una expresión de su frustración por no poder alcanzar aquello que anhela ser.

2.3. Aislamiento e identificación

El desarrollo de un personaje como Louisa, exclusivo del film, con quien el film realizaba una identificación formal con la protagonista en la escena del bar, es también una manera de subrayar el componente relacional que constituirá la psicología de la niña protagonista, así como sus aspiraciones y deseos frustrados[10]. Justo después de la escena de los coches de choque en la que Mouchette es golpeada por su padre, asistimos a una de las pocas escenas en la que ella es solo una espectadora de una situación, en apariencia, completamente externa a ella. Mouchette se sienta en el bar, aún con lágrimas en los ojos después de las bofetadas de su padre. Mathieu, sentado frente a ella, se levanta de la silla y se acerca a la feria donde observa a Arsène y Louisa subiéndose a una atracción juntos. Mathieu los observa detenidamente mientras Louisa parece percatarse de su presencia. Vuelve entonces al bar y se sienta de nuevo enfrente de Mouchette: «Se ríe de ti» le dice un colega a Mathieu; «¿Quién?» responde; «Arsène»; «Acabaré con él» termina Mathieu. La cámara, sin embargo, no se centra entonces tanto en el rostro de Mathieu como en la reacción atenta de ella, que mira a los dos lados de la conversación mostrando íntima atención a este drama del cual ella ha sido excluida antes de tan siquiera participar (imagen 10). Como señala Paul Adams Sitney, Louisa, a diferencia de la protagonista «es capaz de disfrutar de la feria públicamente con su amante, pero Mouchette es brutalmente humillada y detenida antes incluso de

Imagen 10





Imágenes 11 y 12

hablar con un chico que se sentía atraído por ella en los coches de choque» (2011: 146). Louisa, quien no posee ninguna comunicación directa con Mouchette en todo el film —lo que acentúa, por otro lado, el carácter puramente espectatorial del personaje con respecto a su deseo— opera como un modelo de identificación e imitación. Representa la adultez y el mundo sexual al que ella no puede aspirar. En palabras de Joseph Mai, «Bresson ha atrapado a Mouchette en una red de imitación en la que literalmente ocupa el lugar de Louisa» (2007: 38).

La atracción de Mouchette por Arsène puede que posea, como señala Sitney, una suerte de transacción de valor sexual por su éxito con Louisa (2011). Aunque también contribuye a esa atracción la identificación con el carácter marginal de Arsène. Cuando éste le confiesa que probablemente haya podido asesinar a un hombre, en lugar de escandalizar a la niña, pareciera incluso generarle una mayor simpatía y le insta a que le dé toda la información posible para poder ayudarle: «Los odio. Les plantaré cara a todos». Después, tras el ataque epiléptico de Arsène y la nana curativa de Mouchette, ésta le llegará a decir en una hiperbólica declaración «preferiría matarme que hacerle daño». Arsène se acerca y le dice: «¿por qué tienes tanto miedo de hacerme daño?». Se acerca a su cuerpo, Mouchette le mira con la boca abierta y la cartera se le resbala de las manos, Arsène la sujeta del brazo y comienza a perseguirla por la pequeña cabaña. Mouchette se agazapa bajo una mesa, como un pequeño animal, pero Arsène la descubre y se abalanza sobre ella. Lo que en un primer momento parecen gestos de resistencia poco después se convierte en un íntimo y fuerte abrazo (imágenes 11 y 12).

Mucho se ha comentado sobre esta ambigua y polémica secuencia. Rancière, por ejemplo, la define como «un medio muy convencional de representar la transición del dolor al placer» (2012: 49); Taylor, por contra, lo comprende como un gesto de resignación ante la impotencia de la situación (Taylor, 2019); Miguel Gaggiotti (2023b), por otro lado, encuentra en el gesto de Mouchette una dimensión operativa y, citando a Elena del Río (2008: 38-39), lo concibe como un recurso que evidencia el poder de la *performance* para transformar el significado de una situación. Una escena de violación, a través del abrazo, se transformaría en un encuentro entre dos amantes.

Esta última interpretación de la escena cobra fuerza cuando más adelante escuchamos declarar a Mouchette a Mathieu y a su mujer: «El señor Arsène es mi amante». Una declaración que, por un lado, puede parecer ridícula tanto para el espectador como para quienes la escuchan, pero que también puede concebirse como la forma en la que Mouchette performativamente certifica la autenticidad de su encuentro. La atracción inicial que sentía hacia alguien tan marginado como ella misma la lleva a interpretar lo ocurrido como una escena de amor, en un intento de establecer un paralelismo con las relaciones del mundo adulto o de



Imagen 13

aquellos que «pertenecen», como Louisa. Cuando Mouchette dice que Arsène es su amante está hablando de algo que le es propio, pero esa propiedad lo que hace es darle lugar y pertenencia en el mundo, en lo común, darle un rol en la narrativa global de su pueblo. Ella se convierte, por lo tanto, en alguien digno de ser deseado, digno de poseer algo que los demás también pueden poseer: un amante y, en correspondencia, un nombre, «la amante». Poseer un nombre es sellarse dentro del mundo, hacerse lugar de la nada al ser. Los niños poseen esa nostalgia cuando imitan ser bomberos, policías, madres, padres o incluso trabajadores de oficina. El juego es quizás una nostalgia sin tristeza.

La tragedia del film es precisamente la imposibilidad de llevar a cabo de forma plena el juego de imitación propio de todo niño, como señalamos previamente con Adorno. Ahora bien, la incoherencia entre los deseos miméticos de Mouchette y la realidad se manifiesta en las lágrimas que proceden la escena de la violación. La protagonista ha vivido algo trágico, pero no lo sabe del todo, no posee el lenguaje como para calificarlo e impotentemente trata de darle un significado positivo que le dé una posición en el mundo. La incapacidad de comunión entre ambos flujos —el *en-sí* y el *para-sí* podríamos decir utilizando la terminología hegeliana— genera el cortocircuito que traspasa le traspasa de parte a parte: el cortocircuito entre adultez y niñez; civilización y bosque; comunicación y silencio. El cortocircuito, en definitiva, de su propia identidad. Si Mouchette es alguien o, más bien, es algo, no es más que la contradicción misma del mundo a través de ella.

2.4. La hipérbole gestual como resistencia

Godard, en una entrevista con Bresson, le preguntaba sobre la posibilidad de rescatar a un actor si de lo que se tratase fuera de representar, efectivamente, a un actor en tanto que tal: «Lo mismo que usted toma a un herrero por lo que puede hacer, y no para interpretar a un notario o a un policía, lo mismo puede usted escoger un actor, en rigor, al menos para interpretar a un actor» (1966: 34). Apenas un año después de dicha entrevista, pareciera que Bresson le tomaba en consideración al pensar en el personaje de Mouchette.

Como decíamos, si Mouchette es teatral es porque su realidad le conduce a ello como una forma de reapropiarse de un mundo que se aleja a un ritmo mayor con el que ella puede acercarse. Es a su vez un modo de resistencia al representar una identidad sólida que intente proteger su vulnerable realidad. A lo largo del film podemos encontrar múltiples ejemplos de un tipo de interpretación mucho más expresiva e, incluso hiperbólica, de lo que Bresson nos tiene acostumbrados. Podemos encontrar un primer ejemplo en una de las primeras escenas en la que Mouchette se encuentra con unos chavales, probablemente compañeros del colegio, que la intentan provocar bajándose los pantalones. Ella mira de reojo y esquiva la cabeza con un aire altivo y señorial, como procurando otorgarse con ese gesto alguna clase de sofisticación (imagen 13).

La relación con Arsène, a su vez, alterna momentos de teatralidad con otros de obediencia infantil. Cuando se encuentran por primera vez en el bosque, Arsène le pregunta qué hace ahí a lo que



Imágenes 14 y 15

ella responde: «Perdu, je me suis perdu!» con un tono grandilocuente parecido al que emplea más adelante cuando le declara que preferiría morirse antes que hacerle daño, como si imitara el histrionismo de las actrices del melodrama. Algo que contrasta, por ejemplo, con la manera automática en la que, cuando se seca las manos en el fuego, atiende a las órdenes que le indica el cazador furtivo. Más explícita aún podemos constatar esta impostación del tono cuando Mouchette regresa a casa de Mathieu dispuesta a ser interrogada y defender a Arsène. Cabizbaja y tímida, la postura tensa y los ojos alicaídos se modifican inmediatamente en cuanto ha de tomar el rol de testigo (imágenes 14 y 15); alza el cuello y el rostro y declara: «C'est vrai oui, monsieur» con seguridad fingida.

Toda la escena está constituida bajo esa incómoda tensión entre una aparente seguridad en sus declaraciones y una postura corporal insegura, incómoda, con los ojos gachos como buscando las respuestas exactas, como una niña que intenta recordar la lección para su examen (véase nuevamente imágenes 1, 2 y 3). Que las declaraciones tienen algo de impostado se aprecia especialmente en la manera que utiliza la palabra «ciclón», un concepto técnico, que ni siquiera Mathieu comprende, que le enseñó Arsène el día anterior y que repite aquí de forma mecánica. Cuando se le pregunta por el concepto, consciente de que no lo domina y que lo ha ejecutado de manera automática, sube y baja los ojos repetidas veces antes de definirlo meramente como «la lluvia». Mucho menos segura se encuentra ante la mujer de Mathieu, quien aprecia el olor a alcohol de la niña y amenaza con descubrir su secreto. La teatralidad aquí es, también, un penoso intento de resistencia frente a la hostilidad perpetua de su entorno.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN: ENTRE EL JUEGO Y LA MUERTE

El final se dedica a acentuar constantemente la posición ambivalente de Mouchette entre aquello que realmente es y aquello que interpreta. Nada de esto contradice los principios profundos del modelo bressoniano. En efecto, una de las características fundamentales de los modelos es que aquello más relevante en ellos es «lo que no sospechan que está en ellos» (Bresson, 2006: 16) y Mouchette es incapaz de ver completamente la contradicción que se expresa a su través. El carácter que hemos descrito como «teatral» no deja de ser una respuesta automática de protección a las agresiones de su entorno para otorgarse a sí misma la posibilidad de habitarlo. Sin embargo, el verdadero motivo que guía dichas acciones no es ni tan siquiera sospechado por la protagonista. Mouchette interpreta de forma ingenua, como ingenuamente imita todo niño.



Imágenes 16, 17 y 18

Esa contradicción constitutiva de su ser es la que, en último término, se expresa en la celebérrima secuencia final que opera, de nuevo, por una serie de gestos contradictorios que culminan en su muerte. En un principio, Mouchette se tumba encima del vestido que le había regalado previamente la llamada «centinela de los muertos» (imagen 16). Mira entonces al lago y se lanza haciendo la croqueta hacia él. En ese momento escucha un ruido que le llama la atención, se levanta y alza la mano a un tractor que pasa, cuya gestualidad se confunde entre la llamada de auxilio y el saludo (imagen 17 y 18). Sin insistir demasiado en ese intento, ni alzar la voz, agacha la cabeza y vuelve a lanzarse al lago, interrumpida esta vez por un matojo de ramas al borde de éste. Finalmente, a la tercera logra hundirse en el lago y el film se acaba con la música de Monteverdi y un extraño bucle que mantiene el agua del lago en movimiento.

Varios autores, como Barr (1969: 118) y Sitney (2011: 146), han señalado la ausencia de un vaticinio psicológico en esta escena. Esta ambigüedad se refleja en la conjugación de dos elementos aparentemente opuestos: la muerte y el juego, que comparten un mismo escenario. El paralelismo entre ambos reside en la misma inocencia: la inocencia con la que Mouchette rueda por el monte es la misma con la que acaba hundiéndose en el agua, así como aquella con la que realiza de forma incompleta el gesto de saludar al hombre del tractor. Sin embargo, esta inocencia no implica una falta de complejidad, sino que alude únicamente a la conciencia inmediata de sus actos. A través de ellos, emerge su condición existencial: la de un rehén atrapado en conflictos que no ha elegido.

Esta contradicción que hemos ido repasando durante todo el texto sería, en último término, lo que acabaría definiendo la mayor parte de los personajes de Bresson[11] y es, precisamente ahí, donde permanece el compromiso antiteatral. Mouchette imita, representa, pero en último término lo que vemos no es la representación, sino aquello que se oculta detrás de ella. Si la teatralidad de Mouchette mantiene una verdad es porque a través de ella se expresa su propia verdad como contradicción ya no sólo de sí misma, sino del mundo a su través.

Nuestro análisis de Mouchette no solo aporta matices a la aparentemente rígida visión de Robert Bresson sobre los modelos, sino que también abre la puerta a un enfoque transdisciplinar más amplio. Este análisis se conecta con debates contemporáneos sobre la autenticidad, la performati-

vidad y la representación, temas centrales en los estudios culturales que trascienden el ámbito exclusivamente fílmico[12]. ¿Qué nos enseña Bresson sobre estos temas? ¿Qué relevancia tienen hoy sus aportaciones ético-estéticas en una época en la que estos conceptos están en crisis o son reformulados de manera inquietante, como sugiere Lipovetsky (2024) en su último libro? ¿Qué implicaciones éticas tienen la teatralidad y la antiteatralidad en la construcción de la identidad? Aunque estas preguntas exceden la ambición de este artículo, consideramos que están implícitas en la vigencia que aún conserva el pensamiento y los films de Robert Bresson. ■

NOTAS

1 Esta noción no la utilizaría Bresson hasta bastante adentrada su carrera fílmica, en 1967 (Mylene Bresson, 2015: 256). Previamente a ella Bresson se refiere a ellos de maneras diversas como actor-criatura viviente (en M. Bresson, 2015: 58) o «protagonistas» (Weyergans: 1965). Lev Kuleshov (1990, 1994) fue el primero en profundidar sobre la noción de «modelo» y luego le seguirían otros autores soviéticos como Kazanski (1998). Son, a su vez, de relevancia los estudios de Yamkolski (1991) y Albera (1990, 1994). Sin embargo, a pesar de que estos autores ubicaban en el «modelo» una especificidad de lo cinematográfico, esta no la consiguieron sino inspirándose mismamente en autores teatrales como Delsarte, Dalcroze o Meyerhold. Como señala Yamkolski «La concepción que Kuleshov tiene del actor no se distingue por una gran originalidad, sino que está tomada casi en su totalidad de la teoría teatral de los años 1910 y principios de los años 1920» (1991: 31). Todas las traducciones son propias del autor.

2 Extensísima para hacerle justicia aquí, me remito a la revisión bibliográfica que hace Colin Burnett para la Oxford Bibliographies (2018).

3 Sólo habría a esta norma una sola excepción a este respecto. Arsène en *Au hazard Balthazar* y Arnold en *Mouchette* son encarnados ambos por la misma persona, Jean-Claude Guilbert.

4 Sobre la compleja variedad y las distintas discusiones sobre el denominado no-actor véase el texto *Nonprofessional Film Performance* de Miguel Gaggiotti (2023).

5 Texto, «Sobre el teatro de marionetas», al que de hecho haría referencia Bresson y al que parafrasear de la siguiente manera: «cuánto más hay de mecánico, más la gracia se apodera de la cosa» (All about cinema, 2022).

6 Se utiliza el neologismo para evitar la confusión con el término «presence» (presencia) que funciona como contraposición a *presentness*.

7 Véase *Gough* (2013).

8 «Un pintor que admiro mucho es Chardin. Chardin es, sin duda, alguien que parece tomar las cosas de manera natural. No da la impresión de componer. Sus mesas están siempre frente a usted. Sus objetos tienen una plenitud y una naturalidad extraordinarias» (Bresson en Weyergans, 1965).

9 Sobre estas escenas véase Brian Price «Lo que importa no son los rostros de las chicas, sino su pertenencia colectiva al orden social, su identidad colectiva como chicas jóvenes y el barro que viola esa identidad y la define por su obvia diferencia» (2011: 74-75).

10 Interpretación de la lectura de P. Adams Sitney «El espectador naturalmente asume que está mirando a Louisa, porque ella es la única persona que hemos visto detrás de la barra antes de esto. [...] Ahora me parece que esa toma compleja y emocionante encarna una sutil visión de la psicología de Mouchette» (2011: 145).

11 «Antes pude decir que los escogía por su semejanza moral, pero eso ya no es cierto, porque creo que el hombre, o la mujer, por supuesto, es demasiado extraño, demasiado contradictorio, demasiado... para que yo pueda saber de antemano lo que saldrá de él. Cuanto más contradictorio parece ser interiormente, más me interesa» (en CITYofEGG, 2021).

12 Véase *Egginton* (2003), *Ackerman & Puchner* (2006), *Gough* (2013), *Fischer-Lichte & Arjomand* (2014), *Pickett* (2017) y *Quick & Rushton* (2019, 2024).

REFERENCIAS

Ackerman, A., & Puchner, M. (Eds.). (2006). *Against theatre: Creative destructions on the modernist stage*. Palgrave Macmillan.

Adorno, T. W. (2001). *Minima moralia*. Madrid: Taurus.

Albera, F. (Ed.). (1990). *Kouléchov et les siens*. Locarno: Festival International du Film de Locarno.

Albera, F. (1994). *Vers une théorie de l'acteur*. Lausanne: L'âge d'homme.

All about Cinema. (2 de agosto de 2022). *Robert Bresson interview* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sg20W1fsZ_0&ab_channel=AllaboutCinema

Ayfre, A., Barr, C., Bazin, A., Durgnat, R., Hardy, P., Millar, D., & Murray, L. (1969). *The films of Robert Bresson*. Nueva York: Praeger Film Library.

Bernanos, G. (n.d.). *Nouvelle histoire de Mouchette* (Ed. digital). La Bibliothèque électronique du Québec.

Bresson, R. (1967). *Mouchette* [Film]. Argos Films, Parc Film.

Bresson, R. (2006). *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Ediciones Ardora.

Bresson, M. (Ed.). (2015). *Bresson por Bresson: Entrevistas 1943-1983*. Madrid: Intermedio.

Burnett, C. (2017). *The Invention of Robert Bresson*. Bloomington: Indiana University Press.

Burnett, C. (2018). *Robert Bresson*. En K. Gabbard (Ed.), *Oxford Bibliographies in Cinema and Media Studies*. Oxford University Press. https://www.oxfordbibliographies.com/abstract/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0303.xml

del Río, E. (2008). *Deleuze and the cinemas of performance: Powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Diderot, D. (1959). *Oeuvres esthétiques*. París: Classiques Garnier.

Dostoievski, F. M. (1996). *El idiota*. Madrid: Alianza.

Egginton, W. (2003). *How the world became a stage: Presence, theatricality, and the question of modernity*. State University of New York Press.

Fischer-Lichte, E., & Arjomand, S. I. M. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. Routledge.

Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: A Machado Libros.

Fried, M. (2003). *El realismo de Courbet*. Madrid: A Machado Libros.

Fried, M. (2004). *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros.

Gaggioti, M. (2023a). *Nonprofessional Film Performance*. Londres: Palgrave Macmillan.

Gaggiotti, M. (2023b). Adapting gestures: Performance and repetition in Mouchette. En *School of Arts, Language and Culture, Notes on Bresson Conference, 30/31 March 2023* [Archivo de video]. YouTube. https://youtu.be/YeL0Wa8qaDk?si=-Yk3DTkgmke46tic

Godard, J.-L., & Delahaye, M. (1966). Entretien avec Robert Bresson. *Cahiers du cinéma*, 178, 6

Gough, T. (2013). Theatricality and sincerity. *View: Theories and Practices of Visual Culture, 15*. https://www.pismowidok.org/en/archive/2016/15-theatricality/theatricality-and-sincerity

Hanlon, L. (2011). Sound as Symbol in Mouchette. En J. Quandt (Ed.), *Robert Bresson* (revised ed.). (pp: 393-413) Toronto: Cinematheque Ontario.

Kazanski, B. (1998). La naturaleza del cine. En F. Albera (Ed.), *Los formalistas rusos y el cine* (pp. XX–XX). Barcelona: Paidós.

Kleist, H. von. (1988). *Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía*. Madrid: Hiperión.

Kuleshov, L. V. (1990). La bannière du cinématographe. En F. Albera (Ed.), *Kouléchov et les siens* (pp. 73-104). Festival International du Film de Locarno.

Kuleshov, L. V. (1994). Notice sur le modèle. En *Écrits, 1917-1934* (pp. 34-36). Lausanne: L'Age d'Homme.

Lipovetsky, G. (2024). *La consagración de la autenticidad*. Anagrama.

Mai, J. (2007). New(er) stories: Narration and de-figuration in Robert Bresson's *Mouchette* (1967). *Studies in French Cinema, 7*(1), 31–42.

Pickett, H. (2017). *Rethinking sincerity and authenticity: The ethics of theatricality in Kant, Kierkegaard, and Levinas*. University of Virginia Press.

Pipolo, T. (2010). *Robert Bresson: A passion for film*. Oxford: Oxford University Press.

Pippin, R. (2005). Authenticity in painting: Remarks on Michael Fried's art history. *Critical Inquiry, 31*(3), 510–523.

Price, B. (2011). *Neither god nor master: Robert Bresson and radical politics*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Quick, A., & Rushton, R. (Eds.). (2019). *On Theatricality* [Special issue]. *Performance Research*, 24(4). https://doi.org/10.1080/13528165.2019.1633290

Quick, A., & Rushton, R. (Eds.). (2024). *Theatricality and the arts: Film, theatre, art*. Edinburgh University Press.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Pontevedra: Ellago.

Schiller, F. (1985). *Sobre la gracia y la dignidad; Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Barcelona: Icaria.

Sémolué, J. (1993). *Robert Bresson: Ou l'acte pur des métamorphoses*. Paris: Flammarion.

Shaviro, S. (1993). *The cinematic body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Sitney, P. A. (2011). Cinematography vs. the cinema: Bresson's figures. In J. Quandt (Ed.), *Robert Bresson (revised)* (pp. 143-162). Toronto: Cinematheque Ontario.

Taylor, M. (27 de octubre de 2019). *A woman escaped? The female automaton in Robert Bresson's 'Mouchette'*. *Another Gaze*. https://www.anothergaze.com/woman-escaped-female-automaton-robert-bressons-mouchette/

Weyergans, F. (Director). (1965). *Cinéastes de notre temps: Robert Bresson - Ni vu, ni connu* [Film]. Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF). https://www.youtube.com/watch?v=mbOHb76m8Y8&t=1152s&pp=ygUWbmkgdnUgbmkgY29ubnUgYnJlc29zbg%3D%3D

Yamkolsky, M. (1991). Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor. In R. Taylor & I. Christie (Eds.), *Inside the Film Factory* (pp. 31-50). London and New York: Routledge.

TEATRALIDAD Y ANTITEATRALIDAD EN *MOUCHETTE* DE ROBERT BRESSON

Resumen

El concepto de "modelo" se presenta en Bresson como una reacción al clásico actor teatral. Esto opera en Bresson no sólo como una cuestión estética, sino también antropológica. En su visión, lo teatral se define por el carácter imitativo y proyectivo de una persona en relación a un tercero que la observa. Sin embargo, en *Mouchette*, la protagonista habita un constante juego de imitación y proyección, donde su teatralidad no contradice, sino que complementa, la compleja construcción de su identidad. Esta teatralidad refleja, por un lado, la imitación propia de la infancia, marcada por la ausencia de una personalidad plenamente formada, y, por otro, se presenta como un acto de resistencia frente a un entorno hostil que constantemente la amenaza. A través de su film, Bresson explora la tensión entre esta imitación y la frustración de Mouchette en un mundo que le niega la posibilidad de afirmar su identidad.

Palabras clave

Robert Bresson; Mouchette; teatralidad; antiteatralidad; modelo; actor.

Autor

Alfonso Hoyos Morales (Sevilla, 1995) es doctor en filosofía por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus líneas de investigación se centran en la fenomenología, la estética y el cine. Ha impartido clases en la Universitat de Barcelona, Universitat Autónoma de Barcelona y actualmente en la Universitat de Girona sobre Estética, Filosofía del cine Teoría crítica, etcétera, Es autor de diversos artículos publicados en revistas científicas como *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, *Enrahonar* y ESPES. Próximamente (2026) publicará su tesis doctoral en la editorial Palgrave Macmillan que versa sobre la noción de modelo en Robert Bresson desde una perspectiva fenomenológica.

Referencia de este artículo

Hoyos Morales, A. (2026). Teatralidad y antiteatralidad en *Mouchette* de Robert Bresson. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 218-233. https://doi.org/10.63700/1272

THEATRICALITY AND ANTITHEATRICALITY IN ROBERT BRESSON'S *MOUCHETTE*

Abstract

Bresson's concept of the "model" emerges as a reaction against the actor in classical theatre. In Bresson's work, this operates as both an aesthetic and an anthropological question. In his view, theatricality is defined by a person's imitative and projective nature in relation to an observing third party. However, in *Mouchette*, the protagonist engages in a constant game of imitation and projection, whereby her theatricality complements rather than contradicts the complex construction of her identity. This theatricality reflects the imitation characteristic of childhood, marked by the absence of a fully formed personality, while at the same time acting as a form of resistance against a hostile environment that constantly threatens her. Through this film, Bresson explores the tension between Mouchette's imitation and her frustration in a world that denies her the possibility of affirming her identity.

Key words

Robert Bresson; Mouchette; theatricality; antitheatricality; model; actor.

Author

Alfonso Hoyos Morales holds a PhD in Philosophy from Universitat Autònoma de Barcelona. His lines of research focus on phenomenology, aesthetics, and film. He has taught at Universitat de Barcelona and Universitat Autònoma de Barcelona, and is currently teaching at the Universitat de Girona, offering courses in Aesthetics, Film Philosophy and Critical Theory, among others. He is the author of several articles published in academic journals such as the *Journal of Aesthetics and Phenomenology*, *Enrahonar* and *ESPES*. His doctoral thesis, which explores the notion of the model in Robert Bresson's work from a phenomenological perspective, will be published by Palgrave Macmillan in 2026.

Article reference

Hoyos Morales, A. (2026). Theatricality and Antitheatricality in Robert Bresson's *Mouchette*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 218-233. https://doi.org/10.63700/1272

recibido/received: 27.01.2025 | *aceptado/accepted:* 23.12.2025

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

INTERACCIÓN, RESISTENCIA Y COOPERACIÓN: ANÁLISIS DEL ROL E INFLUENCIA DEL SUJETO FILMADO EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA*

JUANJO BALAGUER

1. INTRODUCCIÓN: DIALÉCTICA Y AUTORÍA

El estudio del cine documental ha tendido a obviar el rol activo de las personas filmadas. Tampoco se ha abordado con frecuencia la relación entre cineasta y sujeto filmado, a pesar de que el proceso creativo de realizar una obra documental implica una interacción compleja entre ambas partes. Brian Winston (2013) ha advertido sobre la explotación —intencional o no— que se ha producido en ocasiones con respecto a la persona filmada, mientras que Bill Nichols (2010) escribe sobre las fricciones entre ambos sujetos como consecuencia de la imposición de la visión autoral. Este hecho puede afectar negativamente a la persona representada y su percepción sobre una historia que, generalmente, forma parte de su propia vida.

Kate Nash (2010) profundiza en esta relación en su estudio sobre el documental *Molly and Mobarak* (2003). La autora señala que ambas partes tienen un cierto grado de dependencia mutua, de manera que su interacción se caracteriza por una cooperación necesaria y por la expresión de actos de resistencia para influirse entre sí. Con ello, Kate Nash establece un enfoque complejo sobre las relaciones de poder en la creación documental que se aleja de las visiones que atienden únicamente a la capacidad del cineasta. En este sentido, la obra cinematográfica se comprende como un discurso mediado por las distintas voces que participan en su articulación y no solo como la expresión autónoma de una voluntad autoral.

Esta concepción de la figura autoral como fuente de significado ha sido primordial en la valoración de la obra cinematográfica, en particular desde la *politique des auteurs* impulsada por François Truffaut y la revista *Cahiers du Cinema* a partir de los años cincuenta. Este planteamiento ha provocado revisiones críticas que perciben la obra como un espacio dinámico en el que cohabitan diferentes perspectivas y discursos, por lo que la posición

de autor no es el único elemento de análisis (John Caughie, 1981). También en contra de esa preeminencia de la autoría única, en los años sesenta se formaron numerosos grupos de cineastas que la abandonan para realizar un cine de autoría colectiva (Monterrubio, 2016), generalmente en la esfera de la militancia. En ese mismo periodo tienen lugar varias iniciativas de cine colaborativo, un enfoque que desafía la noción de autoría y el proceso creativo convencional en el que el cineasta se sitúa fuera del contexto filmado y prescinde de una interacción significativa con las personas representadas. Este método cooperativo —con presencia también en el ámbito del cine militante— reconoce, precisamente, la pertinencia de incluir a esas personas en la construcción del relato.

Más allá de las perspectivas colectivas y colaborativas, la historia del cine documental muestra cómo la indignación, la decepción o, sencillamente, el desinterés de las personas filmadas hacia su representación ha influido o modificado la visión de quienes realizaron la película. Esta tensión se puede comprender a partir del planteamiento de Jean-Louis Comolli —quien también aborda la relación entre cineasta y sujeto filmado—, al señalar que la persona representada en un documental afronta una dualidad: «su realidad, que venimos a filmar, y la otra realidad de la película que se está haciendo» (2017: 140).

Un caso emblemático, si hablamos de la compleja relación entre cineasta y sujeto filmado, es el documental *The Things I Cannot Change* (Tanya Ballantyne, 1967), producido por la National Film Board of Canada (NFBC). La obra muestra la vida cotidiana de una familia de Montreal hostigada por la falta de recursos. Peter K. Wiesner (1992) explica que la visibilidad de la vida familiar en su emisión televisiva ocasionó la burla de sus vecinos. Esta experiencia dio lugar a una reflexión en el ámbito de la cinematografía sobre las consecuencias éticas de la filmación y exposición de la vida privada, según cuenta el mismo autor. De manera similar, Marit Kathryn Corneil (2012) señala que:

> En la mayoría de las interpretaciones históricas, el debate surgido tras la proyección de *The Things I Cannot Change* se convirtió en el caldo de cultivo de algunas ideas sobre un uso más ético del cine documental. La cuestión más apremiante era la relación del cineasta con su sujeto[1] (Corneil, 2012: 22).

Con la finalidad de definir este problema, Brenda Longfellow (2010) argumenta que el estilo observacional del documental dio lugar a una amplia muestra de situaciones cotidianas de la familia sin que se ofreciera ninguna indicación sobre las posibilidades de mejorar su condición. Según la autora, los miembros de la familia «permanecen como objetos de un discurso más que como sujetos, como receptores de la simpatía (o la aversión) de la clase media y de la generosidad del Estado»[2] (Longfellow, 2010: 163). Para evitar el perjuicio que había producido esta película en sus siguientes iniciativas, el equipo detrás del programa Challenge for Change de la NFBC intentó incorporar la participación activa de las personas representadas en el proceso de creación (Wiesner, 1992). Longfellow (2010) también menciona este cambio de enfoque, cuando expone que se trató de redefinir la relación de poder entre los equipos creativos y las comunidades en beneficio del interés de las últimas y primando su representación propia.

Por otro lado, la obra de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau evidencia la influencia entre cineasta y sujetos filmados. Con este colectivo, Sanjinés desarrolló una propuesta cinematográfica centrada en la creación colectiva con la comunidad, como quedó reflejado en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979). Sin embargo, este proceso exigió un aprendizaje. Así lo cuenta Sanjinés al referirse a una de las primeras películas del Grupo Ukamau, *Yawar Mallku* (o *Sangre de cóndor*, 1969). En una entrevista realizada por Ignacio Ramonet en 1977 —incluida en la edición del citado libro de Sanjinés—, el cineasta narra una evolución que parte de esta obra, ya que no tuvo el resultado esperado ni fue bien recibida por el público al que se dirigía, la población indígena campesina. Para Sanjinés (1979), el

problema era cultural e implicaba la necesidad de encontrar un lenguaje afín a la «cultura colectivista» (Sanjinés, 1979: 155) de esa comunidad. El autor contrasta el recibimiento de *Yawar Mallku* con el de *El enemigo principal* (1974), una película posterior que contó con una pronunciada participación. Además, unos años antes, la evolución del Grupo Ukamau había dado lugar a la realización de *El coraje del pueblo* (1971), una obra que también contó con la participación directa de la comunidad.

En otra entrevista —realizada por Pedro Arellano Fernández y Graciela Yépez en 1977 e incluida también en ese libro—, Jorge Sanjinés menciona de nuevo esta evolución, en esta ocasión en referencia a la película *¡Fuera de aquí!* (1977). La buena recepción de esta obra contrasta con experiencias previas en las que la comunidad había entendido la narración como un discurso «desde afuera o desde arriba» (Sanjinés, 1979: 144). Esta evolución muestra, para el director boliviano, el logro de alcanzar «un lenguaje coherente con la cultura andina» (Sanjinés, 1979: 144). Con ello, se modificó la práctica fílmica del Grupo Ukamau, con importantes implicaciones en relación con el lenguaje cinematográfico y con los recursos expresivos que articulan la obra cinematográfica:

> Pensamos que la forma de realizar cine debe ser el resultado de una observación muy atenta de la cultura de un pueblo. De esa manera también empezamos a sentir, por ejemplo, que el «primer plano» también era un obstáculo a la buena comprensión de nuestro propósito. Nosotros notábamos que ya formalmente la película les alejaba de la realidad, les creaba un obstáculo. Por ello nosotros utilizamos ahora los grandes planos, los planos generales (Sanjinés, 1979: 155).

Dennis Hanlon (2010) profundiza en la mutación del Grupo Ukamau desde el punto de vista de la estética cinematográfica. Según el autor, Jorge Sanjinés habría advertido, tras la exhibición de *Yawar Mallku* (1969), un uso del lenguaje hegemónico del cine, sobre todo primeros planos y estructuras narrativas elípticas (Hanlon, 2010), lo que precedería a su rechazo por estas gramáticas. Para Hanlon, el cineasta habría transformado su técnica en un intento por adoptar una perspectiva y una estética indígenas. Esto significó rehuir ciertas características presentes en *Yawar Mallku* (1969), como el protagonismo individual, los primeros planos o el recurso narrativo del suspense. En sentido opuesto, el Grupo Ukamau adoptó una nueva perspectiva que cambiaba el protagonismo individual por uno colectivo, incorporaba un narrador que anulaba la intriga y sustituía el primer plano por tomas largas o planos secuencia (Hilari Sölle, 2019). Este enfoque suponía, en definitiva, la adopción de «una serie de planteamientos estéticos considerando la cosmovisión de los pueblos indígenas» (Quiroga San Martín, 2014: 108).

Si bien las películas del Grupo Ukamau no son documentales, se fundamentan en la implicación y filmación de personas y comunidades que no son profesionales del ámbito del cine, al mismo tiempo que la narración se centra en su propia historia, por lo que se establece una interacción y una representación similares a las que tienen lugar en el cine documental. Tanto este caso como la experiencia de la NFBC a partir del estreno de *The Things I Cannot Change* evidencian que la utilización de determinados recursos estéticos tiene consecuencias que afectan a la representación y a la experiencia de las personas filmadas. Muestran también que la interacción de estas personas con quien ostenta la autoría de una obra cinematográfica puede abrir un cauce para una reflexión conjunta y para poner en práctica modificaciones en la narrativa y en la estética fílmica, lo que tiene efectos sobre la lógica autoral prevalente en el cine. El resultado puede ser la aplicación de nuevos enfoques y la articulación de una mayor diversidad creativa en el medio cinematográfico.

2. OBJETIVOS Y MÉTODO

Este artículo propone un análisis del rol del sujeto filmado en la creación cinematográfica —principal-

LA RELACIÓN ENTRE CINEASTA Y SUJETO FILMADO HA GENERADO, A VECES, UNA REVISIÓN DE LOS PLANTEAMIENTOS NARRATIVOS Y ESTÉTICOS QUE CONFIGURABAN LA VISIÓN AUTORAL. EN OCASIONES, ESTO HA CULMINADO EN LA PRODUCCIÓN DE NUEVAS OBRAS EN LAS QUE SE INTENTA INCORPORAR LA PERSPECTIVA DE LAS PERSONAS FILMADAS, LO QUE EROSIONA EL CONCEPTO DE AUTORÍA ÚNICA

mente en el cine documental— como consecuencia de su interacción con el equipo de realización. La relación entre ambas partes ha generado, a veces, una revisión de los planteamientos narrativos y estéticos que configuraban la visión autoral. En ocasiones, esto ha culminado en la producción de nuevas obras en las que se ha intentado incorporar la perspectiva de las personas filmadas, lo que erosiona el concepto de autoría única. Con este análisis, el artículo quiere señalar la relevancia de esos sujetos y su papel activo en la creación cinematográfica, teniendo en cuenta que se tiende a obviar su influencia y que se suele conceder toda la responsabilidad creativa y discursiva a la figura autoral.

Por lo tanto, el objetivo del artículo es valorar la posible influencia de las personas filmadas en una obra cinematográfica mediante su interacción con la figura autoral o con el equipo creativo. De un modo más específico, el artículo propone evaluar esta influencia en relación con los elementos estéticos de la película y con los cambios que pueda producir en la representación de las personas filmadas.

Con ello, la investigación emplea un método cualitativo basado en el estudio de caso. Los casos escogidos permiten evaluar la influencia del sujeto filmado en la medida en que se trata de varias aproximaciones de un mismo director o equipo creativo a una comunidad. Esto posibilita un análisis comparativo entre una primera obra —en la que predomina la visión autoral— y una segunda obra —en la que se introduce la perspectiva del grupo representado tras su crítica a la primera película—, lo que evidencia el papel activo de las personas filmadas, cuya influencia queda reflejada en la segunda aproximación. Aunque es una investigación de carácter tentativo, dado que esto dependerá de la singularidad de cada experiencia cinematográfica, los casos de estudio pueden arrojar luz sobre una cuestión que, además, ha sido poco analizada. De esta manera, la investigación permite identificar algunas formas concretas en las que esta influencia se manifiesta.

El primer caso de estudio se centra en el cineasta Chris Marker, que dirigió el documental *À bientôt j'espère* (1967) con su colectivo SLON y con Mario Marret, con la finalidad de mostrar la huelga de trabajadores que tuvo lugar en la fábrica de Rhodiaceta, ubicada en Besançon, Francia. Tras exhibir la obra, la crítica negativa del colectivo representado dio lugar a una segunda aproximación por parte de Marker y SLON, el documental *Classe de lutte* (1969), realizado en esta ocasión junto con el Grupo Medvedkin, que tiene la autoría de la película.

El segundo caso de estudio es más reciente. Se trata del director Pedro Costa y su película *Ossos* (1997), primera obra de la trilogía sobre el barrio lisboeta de Fontainhas. A diferencia de lo que ocurrió con el documental de Marker, *Ossos* no recibió una crítica negativa por parte de las personas filmadas, pero aun así pidieron a Costa que las representara de una manera más directa y auténtica (Neyrat, 2011). Esto daría lugar al documental *No quarto da Vanda* (2000). La elección de esta obra para el presente análisis —y no así la posterior *Juventude em Marcha* (2006)— está motivada por ser el primer acercamiento de Costa a una reinvención de su enfoque cinematográfico tras la toma de contacto con Fontainhas que supuso *Ossos*. En este sentido, Gonzalo de Lucas (2009) argumenta que la historia de las tres películas es «el proceso de autocrítica al que el cineasta somete su primer film rodado en Fontainhas con Vanda» (De Lucas,

2009: 17-18). Para el autor, «*Ossos* es un film muy estimable, pero los otros dos lo revelan en su tendencia más idealista y romántica, en su amparo en una contenida puesta en escena y una mesurada estilización» (De Lucas, 2009: 18).

En el estudio de las películas se toma como referencia la contribución de Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) para el análisis del cine. Los autores ofrecen un proceso de análisis textual definido a través de la fragmentación del objeto de estudio para estudiar las partes que lo componen y su posterior recomposición para comprenderlo en su formulación general. Se procederá a analizar las películas según este método, para después comparar las primeras y las segundas aproximaciones, identificar sus contrastes y, finalmente, deducir la influencia del sujeto filmado de acuerdo con los cambios estéticos y narrativos que se produzcan.

Finalmente, la elección de dos casos de estudio permitirá profundizar en los objetivos de la investigación gracias a la comparación entre la experiencia de Chris Marker y la de Pedro Costa, que evidenciará distintos resultados de la interacción e influencia entre cineasta y sujeto filmado sobre la obra cinematográfica.

3. ANÁLISIS Y RESULTADOS

3.1. Chris Marker y el colectivo SLON: *À bientôt j'espère* (1967) y *Classe de lutte* (1969)

La experiencia en el cine colectivo de Chris Marker se inicia con el grupo SLON (*Service de Lancement des Oeuvres Nouvelles*) en 1967. Mientras editaba la película *Loin du Vietnam*, el cineasta francés recibió una carta desde Besançon, cuenta Trevor Stark (2012). Los trabajadores de la fábrica Rhodiaceta, ubicada en esa ciudad, habían ocupado la fábrica y declarado una huelga. A partir de ese momento, Marker y su equipo viajaron allí con frecuencia para realizar un documental. El resultado fue *À bientôt j'espère* (1967), firmada con el cineasta Mario Marret y el colectivo SLON.

Como exponen Lupton (2005) y Stark (2012), la obra recibió críticas significativas por parte de las personas que trabajaban en la fábrica. Se acusó al director de interpretar la situación con un prisma romántico, se le calificó de incompetente e incluso se señaló que había explotado a quienes habían participado, mientras que otras voces críticas argumentaban que sus expectativas no habían sido bien retratadas y denunciaban que las mujeres solo aparecieran en la película como esposas en lugar de como trabajadoras o militantes. Marker reconoció entonces la dificultad que conlleva representar a otras personas: «siempre seremos, en el mejor de los casos, exploradores bienintencionados, más o menos amistosos, pero desde fuera [...] la representación y expresión cinematográfica de la clase obrera será su propia obra»[3] (Stark, 2012: 126).

Esta experiencia marcó la segunda película de Chris Marker y SLON en Besançon. Para realizarla, se fundó el Grupo Medvedkin, formado por algunas de las personas que trabajaban en la fábrica, en coherencia con lo expresado por el director. Tuvo lugar entonces una colaboración entre este colectivo y SLON. El Grupo Medvedkin se caracterizaba por la desprofesionalización y por una concepción del cine como relación dialógica entre quien filma y quien es filmado (Stark, 2012). La película, *Classe de lutte* (1969), fue firmada por decenas de nombres junto al de Chris Marker. Pretendía corregir las limitaciones encontradas en *À bientôt j'espère* (Lupton, 2005). Con ello, Chris Marker y SLON ocupan un segundo plano y la autoría es asumida por el Grupo Medvedkin, que se constituye precisamente a raíz de la crítica a la experiencia previa del colectivo francés. Su actividad continuó después y, de hecho, un segundo Grupo Medvedkin se fundó en una fábrica de Peugeot en Sochaux-Montbéliard (Stark, 2012), con películas como *Les trois-quarts de la vie* (1971).

En el primer acercamiento a Rhodiaceta, Marker, Marret y el colectivo SLON realizaron un documental sobre la huelga y las condiciones de vida de las personas que trabajaban en la fábrica. La

obra está enmarcada en la estética del *cinéma vérité*, por lo que incluye entrevistas que evidencian la implicación del equipo técnico. Sin embargo, una parte del metraje se caracteriza por un enfoque observacional, por lo que el realizador se introduce en los entornos que filma, pero no interviene. Por otro lado, el documental presenta una perspectiva expositiva en algunos momentos, en los que se prioriza la voz en *off* de un narrador —que identificamos con el realizador—. Este enfoque tiene más presencia al final de la película, cuando la voz externa interpreta lo ocurrido y hace balance sobre los logros de la huelga.

En relación con los personajes, la película destaca al militante Georges Maurivard, un personaje presentado por la voz en *off* al principio de la película. Su presencia destacada, nada más comenzar el documental, junto con los planos cercanos que se usan para mostrarlo, lo perfilan como una suerte de protagonista o, al menos, como un representante simbólico del conjunto del movimiento. Maurivard es el primero en ser entrevistado, en una charla en la que cuenta una historia de su militancia. Después, se van sucediendo las entrevistas con varios trabajadores —alrededor de una decena—, que ofrecen diferentes matices y perspectivas sobre temas variados, en un relato colectivo que narra las condiciones materiales de los operarios de la fábrica: la huelga, el sindicato, la importancia de la cultura, el comunismo o el horario de trabajo.

La representación del rol de las mujeres a lo largo del metraje merece una mención aparte. Como argumentaban las voces críticas en el momento de su proyección, su papel queda limitado al de esposas. De hecho, la primera mujer que habla —Suzanne Zedet, que después protagonizará *Classe de lutte*—, lo hace cuando el metraje ya está avanzado. Además, las intervenciones de ellas se producen siempre en el contexto de una entrevista a sus maridos, durando muy poco tiempo. En ocasiones, ocupan el encuadre, en lo que parece un intento por indagar en sus opiniones a través de su gestualidad, pero al final destaca su silencio, en contraste con la intervención continua de los maridos. Hay una secuencia en la que una de las mujeres adquiere más relevancia, con una cierta predisposición a cederle más espacio, pero esto no contrarresta la perspectiva general de la película. Esta secuencia finaliza con el marido saliendo de casa para ir a trabajar, mientras ella permanece allí, encuadrada de nuevo. La siguiente escena muestra al marido en una asamblea, lo que contrasta con la ausencia de ella, quitándole la posibilidad de ser representada como sujeto político.

En esta película prevalece la fórmula de *I speak about them to you* que explica Bill Nichols (2010), mientras que en la segunda obra es más frecuente la de *I (or we) speak about us to you*. En la primera película se deduce siempre la presencia de alguien externo a la situación narrada, como es Chris Marker o su equipo. Sin embargo, destaca una escena en la que se percibe todo a través de la perspectiva de uno de los obreros, Georges Liévremont. Este habla acerca de la desigualdad entre el empresario y el obrero mientras se muestra la mirada subjetiva de una persona que conduce un coche. Cuenta que siempre va caminando a la fábrica, mientras que el patrón va en coche. Por ello, conforme lo cuenta, parece que la perspectiva es la del patrón. No obstante, en cierto momento, Lièvremont afirma que hay que ocupar ese lugar, por lo que la mirada puede ser del patrón —como se supone al principio, mostrando la realidad— o la del obrero —representando un deseo o ilusión—. La escena avanza a la velocidad del vehículo, que llega a un patio mientras los obreros miran, lo que parece indicar que estamos viendo a través de la mirada subjetiva de Lièvremont.

Si en el segundo acercamiento de Chris Marker y SLON a Besançon se aplica la fórmula *I (or we) speak about us to you* es, en cierta medida, porque el narrador externo no tiene un rol tan relevante. Si bien sigue presente en algunos fragmentos de la película, en *À bientôt j'espère* su presencia es consistente a lo largo del metraje. Cuando se es-

cucha a un narrador en *Classe de lutte*, se percibe la coexistencia de varias voces, manifestando una cierta polifonía en la película, en contraste con el narrador externo de *À bientôt j'espère*.

Además, la protagonista es Suzanne Zedet en la segunda película y la narración se articula alrededor de su experiencia. En este sentido, el protagonismo de Zedet contrasta con la presencia de Maurivard en la primera película. Maurivard se muestra a una distancia, como personaje clave a la vista del narrador, que elabora un discurso sobre él, mientras que Zedet sustituye en cierto modo a ese narrador externo. En definitiva, el relato de *À bientôt j'espère* es más plural, pero mediado por el punto de vista de un sujeto externo, mientras que en *Classe de lutte* la perspectiva proviene del grupo de trabajadores y, sobre todo, de Suzanne Zedet.

El proceso de politización de la protagonista, así como su implicación en la huelga como militante, constituye el tema principal de una película en la que Zedet aparece como un símbolo colectivo del resto de la militancia. Con ello, el documental solventa una de las críticas más significativas que recibió *À bientôt j'espère*, como es la falta de una presencia significativa de las mujeres. De esta manera, el metraje comienza con ella, mediante un primer plano acompañado de la canción *La era está pariendo un corazón* de Silvio Rodríguez, que continúa con un movimiento de cámara que acompaña su recorrido a través de una sala de montaje donde ve su propio rostro en una pantalla, seguido por la imagen de grupo de mujeres caminando. Con esto se inicia una narración que modifica drásticamente la perspectiva anterior.

Por otro lado, la presencia del entrevistador se mantiene en esta película. Así, la obra se puede dividir en dos bloques, delimitados por la fecha de marzo de 1969, que presentan los momentos durante y después de la huelga. El primero desarrolla la figura de Zedet como personaje vehicular de la narración, mostrando su deseo por ser activista, sus intervenciones ante la multitud, su vida cotidiana y su entorno familiar. La segunda parte se centra, en cambio, en un balance que hace Zedet en relación con esta militancia, pero ahora siempre mediada por las preguntas de un entrevistador.

3.2. Pedro Costa: *Ossos* (1997) y *No quarto da Vanda* (2000)

Tras realizar su segunda película en Cabo Verde, *Casa de Lava* (1994), el portugués Pedro Costa visitó el barrio lisboeta de Fontainhas, donde vivían algunos familiares de las personas a las que había filmado en la isla (Salvadó Corretger, 2009). Su acercamiento al barrio dio lugar a *Ossos* (1997), una película de ficción en la que participan intérpretes profesionales junto con habitantes de Fontainhas que no tenían experiencia en la actuación. Aunque la película fue exitosa, en su siguiente obra en el barrio, *No quarto da Vanda* (2000), el cineasta decidió prescindir de las cargas que imponen un rodaje habitual. Con esta película, el cine de Pedro Costa no solo buscará introducirse en el espacio social donde viven las personas a las que representa, sino que también incorporará una interacción más pronunciada con esas personas para incluir decisivamente sus planteamientos a la historia filmada.

El cambio de perspectiva del cineasta entre *Ossos* y *No quarto da Vanda* guarda relación con su contacto con las personas de Fontainhas. La inconformidad de Pedro Costa tras el estreno de *Ossos* y la influencia de esas personas en su película posterior, sobre todo de Vanda Duarte, se reflejan en los testimonios del director. El propio Costa expresó en una entrevista su descontento con *Ossos*, en su opinión una obra «incompleta y bastante cobarde, porque está protegida por el cine, por el equipo de producción» (Neyrat, 2011: 31). Cuenta que Vanda, la protagonista de la segunda película —que ya tuvo un papel importante en *Ossos*—, le dijo «eres un artista y no comprendo nada de esta película» (Neyrat, 2011: 44). Así, el cineasta narra su interacción con las personas que vivían en el barrio:

> La gente de Fontainhas me pidió más, en el sentido político, en el sentido de decirme: «Tienes que hacer cosas más directas, tienes que mostrar otras cosas,

> te escondes demasiado, nos escondes a nosotros» [...] Hay fuerzas en los barrios, jóvenes, hay sabios que me dicen: «Con todo, podrías mostrar las dificultades que tenemos» (Neyrat, 2009: 44).

Pedro Costa incide en la influencia de Vanda en *No quarto da Vanda* al indicar que debería haber aparecido en los créditos como coproductora (Desiere, 2021). También cuenta que ni él ni las personas de Fontainhas estaban contentos con el resultado de la película:

> Hablamos sobre ello y decidimos hacer otra cosa, trabajar de un modo diferente. Era una idea muy vaga. Un día simplemente aparecí con una pequeña cámara de video, una mochila, un trípode y unas cintas Mini-DV. Comencé así. Vanda lo consideró, lo permitió y colaboró. Propuse hacer algo que fuera más parecido a un documental[4] (Desiere, 2021).

En un principio, el cambio se sustanció, por lo tanto, en la reducción del equipo de filmación a su expresión mínima y en el rechazo a la ficción en favor del documental. En relación con la primera cuestión, Costa ha expresado la incomodidad de rodar con un equipo tan grande, en términos humanos y materiales, que parecía que invadía el barrio. A modo de ejemplo, explica los problemas de iluminación durante la filmación de *Ossos*, cuando en los rodajes nocturnos la potencia de los focos hacía que la luz se colase por todas las rendijas de las estrechas calles de Fontainhas, molestando a sus vecinos (Neyrat, 2011). En cuanto al segundo cambio, Jean-Louis Comolli afirma —precisamente cuando escribe sobre *No quarto da Vanda*— que lo que caracteriza al documental es «que la presencia de la persona filmada [...] esté en condiciones de modificar la puesta en escena de una película e influir en su escritura» (2017: 31), lo que resulta relevante para evaluar el abandono de la ficción, en esta ocasión, por parte del director portugués.

Si la influencia de las personas filmadas en la evolución del cine de Costa se evidencia gracias al propio relato del cineasta, el análisis de las películas posibilita profundizar en este cambio en su enfoque cinematográfico. Como se ha indicado antes, *Ossos* se caracteriza por una estilización que está más ausente en la siguiente película. La obra —que aborda el argumento ficcional de una pareja de Fontainhas que acaba de tener un bebé— se inicia con un primer plano de Zita Duarte, la hermana de Vanda, que con su mirada dialoga con la audiencia o con el realizador. Zita Duarte no tiene otro rol en la película que el de testigo del barrio y de los acontecimientos que allí tienen lugar, como una presencia que guía en su visita a Fontainhas al propio Pedro Costa. El realizador observa irremediablemente desde fuera de ese entorno. Como Zita Duarte, otra residente del barrio, Clotilde Montrón, aparece en ocasiones como espectadora de la situación vivida por la madre, Tina (interpretada por la actriz Mariya Lipkina), el padre y la hermana de Tina, Clotilde, un personaje al que da vida Vanda Duarte. La combinación de actores profesionales con habitantes de Fontainhas evidencia el sentido híbrido de una película que mezcla la realidad del barrio con enunciaciones y lógicas propias del cine de ficción. Esto se manifiesta con la mirada desde fuera de la narración de Zita Duarte y Clotilde Montrón, que sin embargo observan desde dentro del propio barrio, marcando con ello los propios límites de la diégesis. Zita Duarte también aparece en la última escena de la película —como lo hace, brevemente, Montrón—, en la transitada y ruidosa calle de Fontainhas, mientras Tina observa desde el marco de una puerta que, cuando cierra, clausura la obra.

En *No quarto da Vanda*, Pedro Costa filma con una estética sobria la vida cotidiana de las personas que residen en Fontainhas. Los momentos en el cuarto con las hermanas, Vanda y Zita, se alternan con el retrato del día a día de otras personas y con imágenes de la destrucción del barrio, que estaba en proceso de demolición y pronto desaparecería. El enfoque documental ayuda a solventar uno de los problemas de *Ossos*, como era que «no afrontaba la realidad» (Neyrat, 2011: 31), según el director. No obstante, la apariencia de documental observacional no se corresponde con la dinámica

del rodaje. Si bien había una parte de improvisación, el cineasta explica que muchas escenas estaban preparadas en cierta medida, escenificando alguna interacción que se había producido previamente. En cualquier caso, Pedro Costa afirma que «todo venía de ellas [Vanda y Zita Duarte], nada era mío, no había nada exterior» (Neyrat, 2011: 72). Sin embargo, el documental muestra ese enfoque observacional, que busca la transparencia para borrar el artificio que podrían suponer ciertas decisiones visuales. *No quarto da Vanda* solo pretende mostrar lo que ocurre ante la cámara, como expresión de la vida en el barrio. De este modo, en la primera película destaca la escena, antes mencionada, en la que se muestra a Zita Duarte mediante un plano frontal en el que parece que mira a la cámara o a la persona que filma, lo que apunta a Costa como una presencia externa. Pero en *No quarto da Vanda* ya no se sugiere esa presencia. En este sentido, según el planteamiento de Iván Villarmea Álvarez (2014), en *Ossos* muchas decisiones de «puesta en escena delatan su no pertenencia al lugar [...] una mirada omnisciente hacia el barrio, más propia de un "*voyeur*" que de un "caminante"» (Villarmea Álvarez, 2014: 3), mientras que esto se modifica en *No quarto da Vanda*.

4. POSIBLES SÍNTESIS ENTRE EL *ADENTRO* Y EL *AFUERA*

Este artículo ha propuesto un estudio de la influencia de las personas o comunidades filmadas sobre la obra cinematográfica. Si bien el papel activo de estas personas se suele obviar, se han expuesto algunos casos concretos en los que su intervención en el proceso creativo era evidente y se iniciaba a través de la interacción con la figura autoral o con los equipos de producción. El estudio de una obra cinematográfica —particularmente en el ámbito del documental— debería tener en cuenta la mediación de estos sujetos, no atendiendo únicamente a la autoría cinematográfica. Así, esta visión autoral se complementa con las perspectivas de las personas representadas, a través de una relación dialéctica. En este sentido, Comolli considera el rodaje de una película documental como «un aprendizaje común a filmadores y filmados» (2017: 145).

LA RELACIÓN ENTRE EL ADENTRO Y EL AFUERA ESTÁ PRESENTE EN AMBOS CASOS DE ESTUDIO [...] CON RESPECTO A LAS OBRAS DE CHRIS MARKER Y SLON, LA PRESENCIA DEL NARRADOR EXTERNO EN LA PRIMERA OBRA CONTRASTA CON LA VISIÓN DESDE DENTRO DEL ENTORNO MILITANTE EN LA SEGUNDA PELÍCULA. EN RELACIÓN CON LA OBRA DE PEDRO COSTA, LA PRESENCIA DE DOS HABITANTES DEL BARRIO QUE SON TESTIGOS DE LA FICCIÓN —SITUADAS FUERA DE ESTA FICCIÓN, PERO DENTRO DEL BARRIO— EVIDENCIA LA SEPARACIÓN ENTRE QUIENES TRANSITAN DIARIAMENTE LAS CALLES DE FONTAINHAS Y QUIENES SOLO LAS VISITAN. EN LA SEGUNDA PELÍCULA, EL DIRECTOR BUSCA REDUCIR ESTA PARTE EXTERNA

El análisis de las obras de Chris Marker y SLON, por un lado, y de Pedro Costa, por otro, ha demostrado que esta interacción tiene resultados visibles y favorece la práctica de distintos enfoques en las obras cinematográficas. Esto modifica tanto la representación como el uso del lenguaje cinematográfico. De este modo, en la transición de *À bientôt j'espère* (1967) a *Classe de lutte* (1969) se selecciona a una protagonista que vehicula la historia, rechazando la visión de la primera película, centrada en un conjunto de militantes que son interpelados e interpretados desde fuera. Con ello, se prescinde de la presencia y valoración externas, y además se escoge a una mujer como protagonista, para responder a la crítica sobre la representación de las mujeres militantes. Además de esto, la interacción con la comunidad filmada da lugar a una apertura en el uso del

medio cinematográfico a través de la constitución de los Grupos Medvedkin de Besançon y Sochaux.

Por otro lado, el paso de *Ossos* (1997) a *No quarto da Vanda* (2000) implica una cierta delegación de la narrativa a Vanda y Zita Duarte, ofreciendo la oportunidad de una representación menos ajena y una incursión más decidida en el barrio, con lo que su imagen está menos mediada y las personas que viven allí pueden mostrarse de un modo más directo. En este sentido, Jean-Louis Comolli indica que la cámara, en la segunda película, impulsa a Vanda a tomar «todos los riesgos de la representación» (2017: 29).

Además, la relación entre el *adentro* y el *afuera* está presente en ambos casos de estudio, con lo que se percibe siempre una diferencia a este respecto entre las primeras y las segundas películas. Con respecto a las obras de Chris Marker y SLON, la presencia del narrador externo en la primera obra contrasta con la visión desde dentro del entorno militante en la segunda película. En relación con la obra de Pedro Costa, la presencia de dos habitantes del barrio que son testigos de la ficción —situadas fuera de esta ficción, pero dentro del barrio— evidencia la separación entre quienes transitan diariamente las calles de Fontainhas y quienes solo las visitan. En la segunda película, el director busca reducir esta parte externa, por lo que intenta que todo lo que se muestra provenga de dentro, de las personas de Fontainhas —especialmente de Vanda y Zita Duarte—, con la menor intromisión posible de elementos externos, lo que incluye los equipos técnicos de filmación.

Junto con estos cambios, que afectan principalmente a la representación, se han encontrado modificaciones con respecto a la estética cinematográfica. En el caso de Pedro Costa, un cambio fundamental responde a la reducción del equipo para no alterar la cotidianeidad del barrio, lo que se acompaña del abandono de una cierta estilización, más ausente en *No quarto da Vanda*. Esto implica la adopción de una estética más transparente. Este elemento, junto con la elección de un tipo de documental que remite al modo observacional, suponen una limitación en la variedad de los componentes cinematográficos empleados —como los códigos visuales, por ejemplo, el tipo de planos o su angulación—. En el caso de Chris Marker y SLON, el cambio más relevante es el que afecta a la representación. Sin embargo, se producen algunas modificaciones formales, como la utilización de un montaje más fragmentado, posiblemente derivado de un proceso creativo más colectivo. En definitiva, como anticipaba la exposición introductoria sobre el cine de Jorge Sanjinés y el Grupo Ukamau, los casos de estudio evidencian que la intervención de las personas filmadas genera una dialéctica que propicia ciertas transformaciones en las aproximaciones cinematográficas posteriores, tanto en los aspectos formales como en la representación.

Finalmente, el artículo también permite comparar ambos casos de estudio, entendiéndolos como dos adaptaciones diferentes a la influencia de las personas filmadas. Chris Marker y SLON asumen una postura decididamente colectiva, con lo que se erosiona su posición como autores y el ordenamiento jerárquico de la producción. En cambio, Pedro Costa mantiene la lógica autoral, si bien incorpora algunas dinámicas colaborativas, especialmente con Vanda Duarte. ■

NOTAS

* Esta publicación es parte de la ayuda JDC2023-051851-I, financiada por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por el FSE+
Este artículo ha sido escrito como parte del Proyecto de Investigación "Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)", Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER Una manera de hacer Europa: Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2021-2023.

1 "In most historical accounts, the debate that arose after the screening of *The Things I Cannot Change* became the seedbed for some ideas regarding a more ethi-

cal use of documentary. The most pressing issue was the relationship of the filmmaker to his or her subject" (Corneil, 2012: 22).

2 "Remain objects of a discourse rather than subjects, as recipients of middle-class sympathy (or aversion) and state largesse" (Longfellow, 2010: 163).

3 "We will always be at best well-intentioned explorers, more or less friendly, but from the outside [...] the cinematic representation and expression of the working class will be its own work" (Stark, 2012: 126).

4 "We talked about it and decided to do something else, to work differently. It was a very vague idea. One day I just appeared with a small video camera, a backpack, a tripod and some Mini-DV tapes. I started like that. Vanda considered it, permitted it and collaborated. I proposed to do something that was more like a documentary" (Desiere, 2021).

REFERENCIAS

Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Caughie, J. (1981). *Theories of Authorship*. Londres: Routledge.

Comolli, J-L. (2017). *Cuerpo y cuadro: cine, ética, política. Volumen 2: Frustración y liberación y la necesidad de la crítica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Corneil, M. K. (2012). Citizenship and Participatory Video. En E-J. Milne, C. Mitchell y N. de Lange (Eds.), *Handbook of Participatory Video* (pp. 19-35). Plymouth: AltaMira Press.

De Lucas, G. (2009, mayo). Los años Vanda. *Cahiers du Cinema España*, 16-19.

Desiere, R. (2021, 23 de junio). Interview with Pedro Costa. *Sabzian*. Recuperado de https://sabzian.be/text/interview-with-pedro-costa

Hanlon, D. (2010). Traveling Theory, Shots, and Players: Jorge Sanjinés, New Latin American Cinema, and the European Art Film. En R. Galt y K. Schoonover (Eds.), *Global Art Cinema. New Theories and Histories* (pp. 351-367). Nueva York: Oxford University Press.

Hilari Sölle, M. (2019). Reflexiones sobre el lenguaje a partir del Plano Secuencia Integral. *Secuencias*, 49-50, 79-96. https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50.004

Longfellow, B. (2010). *The Things I Cannot Change*: A Revisionary Reading. En T. Waugh, M. B. Baker y E. Winton (Eds.), *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (pp. 149-169). Montreal: McGill-Queen's University Press.

Lupton, C. (2005). *Chris Marker. Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books.

Monterrubio, L. (2016). Del cinéma militant al ciné-essai. *Letter to Jane* de Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 22, 55-66. https://doi.org/10.63700/332

Nash, K. (2010). Exploring power and trust in documentary: A study of Tom Zubrycki's *Molly and Mobarak*. *Studies in Documentary Film, 4*(1), 21-33.

Neyrat, C. (2011). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio.

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Quiroga San Martín, C. (2014). Bolivia. En A. Gumucio Dagron (Coord.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (pp. 107-143). Bogotá: Friedrich-Ebert-Stiftung.

Salvadó Corretger, G. (2009, mayo). Resistencias. *Cahiers du Cinema España*, 6-7.

Sanjinés, J. y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México D. F.: Siglo XXI Editores.

Stark, T. (2012). "Cinema in the Hands of the People": Chris Marker, the Medvedkin Group, and the Potential of Militant Film. *October*, 139, 117-150.

Villarmea Álvarez, I. (2014). El hallazgo de una nueva ficción documental. La Trilogía de Fontainhas de Pedro Costa. En H. Muñoz Fernández e I. Villarmea Álvarez (Eds.), *Jugar con la memoria. El cine portugués en el siglo XXI* (pp. 20-49). Santander: Shangrila.

Wiesner, P. K. (2010). (1992). Media for the People: The Canadian Experiments with Film and Video in Community Development. En T. Waugh, M. B. Baker y E. Winton (Eds.), *Challenge for Change. Activist Documentary at the National Film Board of Canada* (pp. 73-103). Montreal: McGill-Queen's University Press.

Winston, B. (2013). Introduction: The Documentary Film. En B. Winston (Ed.), *The Documentary Film Book* (p. 1-33). Londres: Palgrave Macmillan.

INTERACCIÓN, RESISTENCIA Y COOPERACIÓN: ANÁLISIS DEL ROL E INFLUENCIA DEL SUJETO FILMADO EN LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

Resumen

Este artículo propone un análisis del rol e influencia de las personas o colectivos filmados en la obra cinematográfica, específicamente en el ámbito del cine documental. Se analizan dos casos de estudio con el objetivo de valorar el grado y las características de esa influencia. En el primer caso, Chris Marker y el colectivo SLON realizaron *À bientôt j'espère* (1967) sobre una huelga en una fábrica francesa. Las críticas propiciaron una segunda aproximación, que dio lugar a *Classe de lutte* (1969). El segundo caso es Pedro Costa y la película *Ossos* (1997), filmada en el barrio lisboeta de Fontainhas. La reacción de quienes residían en el barrio, además de otros motivos, provocaron una respuesta del director, materializada en *No quarto da Vanda* (2000). El análisis comparativo entre la primera y la segunda película en cada caso posibilita valorar la influencia de las personas filmadas sobre el enfoque cinematográfico de los respectivos autores. Los cambios sustanciales —tanto en la narración como en el uso del lenguaje cinematográfico— permiten concluir que la perspectiva autoral como componente para el estudio de la película debe complementarse con el análisis de la interacción con las personas filmadas y su influencia sobre la obra cinematográfica.

Palabras clave

Participación; Autoría; Documental; Chris Marker; Pedro Costa; Cine colectivo; Representación.

Autor

Juanjo Balaguer (Granada, 1993) es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Granada. Actualmente es investigador Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Su trabajo se centra en el cine colaborativo, el vídeo participativo y el documental interactivo, entre otras cuestiones. Ha publicado en revistas nacionales e internacionales como *International Journal of Communication*, *Studies in Documentary Film* y *Communication & Society*.

Referencia de este artículo

Balaguer, J. (2026). Interacción, resistencia y cooperación: análisis del rol e influencia del sujeto filmado en la obra cinematográfica. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 234-245. https://doi.org/10.63700/1273

INTERACTION, RESISTANCE AND COOPERATION: AN ANALYSIS OF THE FILMED SUBJECT'S ROLE IN AND INFLUENCE ON THEIR FILM

Abstract

This article offers an analysis of filmed subjects and their role in and influence on the films they appear in, specifically in the case of documentaries. Two case studies are analysed to evaluate the extent and nature of this influence. The first case is Chris Marker and the SLON collective's documentary *Be Seeing You* (À bientôt j'espère, 1967), about a strike by workers at a French factory, whose criticism of the workers led Marker and SLON to take a different approach in a second film, *Classe de lutte* [Class of Struggle] (1969). The second case involves Pedro Costa's film *Ossos* [Bones] (1997), shot in the Lisbon neighbourhood of Fontainhas. The residents' reaction to the film, along with other factors, prompted the director to make another film also set in the neighbourhood, *In Vanda's Room* (No quarto da Vanda, 2000). A comparative analysis of the first and the second film in each case allows an evaluation of the influence of the people filmed on the filmmakers' approach. In both cases, substantial changes—both to the narration and to the use of cinematic language—suggest that the *auteur*'s perspective as a component of film analysis should be complemented with the examination of the filmmaker's interaction with the filmed subjects and the influence they have on the film.

Key words

Participation; Authorship; Documentary; Chris Marker; Pedro Costa; Collective filmmaking; Representation.

Author

Juanjo Balaguer holds a PhD in Audiovisual Communication from Universidad de Granada. He is currently a Juan de la Cierva postdoctoral fellow at Universidad Carlos III de Madrid. His research explores collaborative filmmaking, participatory video and interactive documentary, among other topics. His work has been published in journals such as *International Journal of Communication*, *Studies in Documentary Film*, *European Journal of Development Research* and *Communication & Society*.

Article reference

Balaguer, J. (2026). Interaction, Resistance and Cooperation: An Analysis of the Filmed Subject's Role in and Influence on their Film. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 234-245. https://doi.org/10.63700/1273

recibido/received: 30.01.2025 | *aceptado/accepted:* 11.12.2025

Edita / Published by

associació cinefòrum L'ATALANTE — EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

NUEVAS PROTAGONISTAS PARA NUEVOS TIEMPOS: LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA Y PILAR MIRÓ EN *NOVELA* DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

NATALIA MARTÍNEZ PÉREZ
SONIA DUEÑAS MOHEDAS

1. INTRODUCCIÓN

La Transición no fue solo un proceso de transformación política en el que España cerraba su etapa de dictadura franquista para abrazar la democracia, sino también un momento de profundos cambios sociales y culturales. Las mujeres se vieron afectadas por diversas medidas legislativas, como el divorcio (Ley 30/1981, de 7 de julio) y, más tarde, el aborto (Ley Orgánica 9/1985 de 5 de julio), que les garantizaron derechos y una nueva calidad de vida. No obstante, la Transición estuvo caracterizada por un contexto complicado de improvisación e incertidumbre (Quirosa-Cheyrouze, 2007). Las variadas organizaciones de izquierda que en su mayoría componían el antifranquismo desempeñaron un rol fundamental en esta etapa, ya que promovieron movilizaciones sociales que, tras la muerte de Francisco Franco, cuando evitaron la continuidad de la dictadura y el avance de los proyectos políticos que, desde el propio régimen, intentaron mantener el sistema franquista a través de una reforma limitada (Juliá, 2006). El nuevo sistema político se estableció como resultado de negociaciones entre los sectores más reformistas del régimen y los líderes de los principales partidos antifranquistas, en un contexto dominado por la búsqueda de consenso (Pinilla García, 2021).

Dicho consenso se ha entendido como el concepto central de las negociaciones que permitieron el establecimiento del nuevo sistema político, fruto de los acuerdos entre diferentes formaciones que hicieron importantes concesiones para lograr una solución negociada y establecer un régimen democrático (Ortiz Heras, 2012). Contrariamente, una parte de la historiografía contemporánea sostiene que las élites políticas que optaron por el consenso lo hicieron al darse cuenta de que no podían imponer sus programas políticos por sí solas (Field, 2011). Las concesiones y acuerdos llevados a cabo por los diversos actores involucrados en las negociaciones fueron, por lo tanto, decisiones

pragmáticas y estratégicas, en parte para asegurar un rol destacado en el nuevo régimen político. Además, los pactos que facilitaron el establecimiento del nuevo sistema democrático se llevaron a cabo sin la participación de, en parte, la sociedad e incluso de las bases de los partidos involucrados en los acuerdos (Aróstegui Sánchez, 2007).

Los medios de comunicación fueron actores enormemente relevantes durante la Transición. «No solo a través de su línea editorial y el tratamiento prioritario dado a la acción política [...], sino también otorgando un papel destacado al registro visual de dicha actividad» (Tranche, 2016: 121). Los medios desempeñaron en el proceso una tarea insustituible, en tanto que el cine y el periodismo televisivo fueron fundamentales en «la canonización de la Transición» (Sánchez Biosca, 2016: 75). Por su parte, la televisión desarrolló durante estos años una labor educativa en torno a los principios democráticos. Aunque investigaciones anteriores (Siles Ojeda, 1998; Loma Muro, 2013; Martínez Pérez, 2016; Gómez Prada, 2019) han explorado las filmografías de Josefina Molina y Pilar Miró, dos de las primeras diplomadas de la Escuela Oficial de Cinematografía[1] y directoras más relevantes en la historia del cine español, sus trayectorias televisivas apenas han sido abordadas académicamente. Por ello, la presente investigación tiene como objetivo analizar las únicas adaptaciones literarias escritas y dirigidas por Josefina Molina y Pilar Miró entre 1974 y 1981 emitidas en el programa *Novela* (TVE: 1962-1979) *Los enemigos* (1974) y *Pequeño teatro* (1977) de Miró; y *Aire frío* (1974) y *El camino* (1978) de Molina. Así, se pretende reflexionar sobre los discursos democráticos y feministas propuestos, que, a su vez, reflejaron e impulsaron las transformaciones políticas y sociales del período. Además, este trabajo permite recuperar documentos visuales olvidados, pues estos espacios dramáticos no solo resultan sugerentes y valiosos desde el punto de vista del contenido, sino también desde el formal. A nivel metodológico se trata de un análisis textual con enfoque de género. Cabe indicar que el visionado de las piezas fue realizado en el Centro de Documentación de RTVE, único acceso a este material audiovisual, pudiéndose reducir el *corpus* a las adaptaciones que ambas directoras realizaron para el programa *Novela* durante la Transición. Es destacable el papel del archivo en tanto que parte de estos programas contenedor, al contar con numerosos capítulos, están descatalogados o desaparecidos.

2. LA TELEVISIÓN DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

El medio televisivo durante el período histórico de la Transición es especialmente relevante en la medida en que la pequeña pantalla asistió a grandes transformaciones desde mediados de los años 70. Para ello, TVE[2] puso en marcha varias operaciones que, por un lado, trataron de erosionar aquellos valores que el franquismo había inculcado a la sociedad española y, por otro lado, el nuevo régimen de libertades adquirió un protagonismo simbólico para ser legitimado y materializado (Palacio, 2012). TVE intentó enfrentar a los sectores más conservadores del país que temían una regresión política, mostrando, por ejemplo, el semblante serio de los presentadores de noticias durante los conocidos *siete días de enero* de 1977, lo que subrayaba lo inapropiado de la violencia como herramienta política. También promovió la idea de que las elecciones eran motivo de celebración al emitir programas de variedades y espectáculos en las noches electorales. Como indica Bustamante, TVE se consolida en la década de los 70 como medio de comunicación de referencia en la sociedad española (2006). Esto es, la televisión se convierte en la industria cultural con mayor inversión y en el medio de comunicación más popular en la sociedad, teniendo en cuenta que, ya durante el franquismo, el medio no fue concebido «de alta cultura o [...] una plataforma para la propaganda revanchista» (Ibáñez, 2001: 67).

Si en los 50, el parque de televisores en España se estima que era de 600 aparatos (Díaz, 2006),

para las primeras elecciones generales de 1977 la cifra ya alcanzaba los ocho millones de aparatos, de los que tan solo el 10% son en color. En este sentido, la televisión de la década de los 70, «tiene un modelo de programación muy establecido, fruto de la propia evolución del medio que gracias a los avances técnicos y a la profesionalización de los trabajadores fue aproximándose a los gustos de las audiencias» (Antona, 2016: 9). No obstante, las innovaciones tecnológicas provocaron que la incorporación de nuevas dinámicas para la reinvención del ente se extendiera hasta los años 80 (Berdón Prieto, 2024).

En 1976, con motivo de su vigésimo aniversario, TVE realizó una encuesta a través del Instituto de Opinión Pública para conocer la consideración que la ciudadanía tenía acerca de los contenidos televisivos. El 42% estimaba que el tiempo que dedicaba de más a la televisión había sido en detrimento de los minutos que destinaba a otros medios de comunicación como la radio. Al respecto, Martín Jiménez (2013), ha señalado que tanto la prensa como la televisión contaron con un protagonismo innegable en el paso de la dictadura a la democracia, pero actuando como diferentes agentes específicos de influencia social, no solo por los diferentes productos ofertados, sino por el público al que iban dirigidos.

En lo relativo a la misión pedagógica emprendida por TVE, Rafael Ansón[3] admitió que el medio facilitó la reforma política, aunque su desarrollo también vino causado por la capacidad tecnológica que tenía para influir en la sociedad española. Palacio afirma que la reforma del ente se planteó como una campaña publicitaria, repercutiendo en las «formas de la comunicación política en la televisión» (2001: 100) a modo de leyes propias en el ámbito publicitario. Así, durante la transición, los discursos de los partidos políticos, tanto reformistas como no, se adaptaron a los formatos del discurso televisivo, que a su vez estaba influenciado por las técnicas publicitarias. La televisión jugó un papel clave en consolidar y estructurar el incipiente sistema político basado en las libertades públicas, definiendo al mismo tiempo las principales características de la comunicación política.

Sin embargo, es probable que ni Rafael Ansón ni el gobierno tuvieran la intención de emplear otros argumentos para persuadir a los españoles sobre las bondades de la democracia, aunque la oposición democrática no lo exigió (Palacio, 2001). Dentro de la oferta televisiva, las ficciones constituyen el núcleo central para observar las características de la televisión del pasado (Palacio, 2012). En este sentido, el estudio de los contenidos de ficción de este período resulta muy interesante, puesto que el imaginario de la Transición sigue estando presente[4]. Por ello, la presente investigación tiene como objeto de estudio la ficción, pues permite discernir algunos de los discursos articulados durante la Transición, de forma que el proceso democrático no puede comprenderse sin contemplar la influencia de la ficción televisiva emitida por la cadena estatal.

3. MUJERES Y CREACIÓN TELEVISIVA: LA INCORPORACIÓN FEMENINA EN EL ENTE PÚBLICO

Durante la Transición, las mujeres fueron las que más cambios experimentaron y reivindicaron, dejando atrás la educación patriarcal para convertirse en profesionales con derechos. Las reformas legales, como la despenalización del adulterio y los anticonceptivos en 1977, la igualdad proclamada en la Constitución de 1978, el divorcio en 1981 y el aborto en 1985, contribuyeron a mejorar significativamente la calidad de vida femenina. Fue en este contexto cuando resurgió el Movimiento Feminista[5]. Por este motivo, se pretende vincular la Transición democrática con la televisión con la irrupción de las mujeres profesionales en el ámbito creativo.

La televisión contribuía a visibilizar y acelerar los cambios en la vida de las españolas, lo que hizo que gran parte de su contenido estuviera liderado por mujeres tanto en pantalla como en roles de producción. Destacan periodistas como Car-

men Sarmiento, Sol Alameda, Ana Asensio, Rosa María Mateo y Rosa Mª Calaf, quienes realizaron reportajes para *Informe Semanal* (TVE: 1973–presente); Elena Martí, que trabajó en el *Informativo 24 horas* (TVE: 1970-1973); escritoras frecuentes como Gloria Fuertes y, en menor grado, Carmen Conde; así como la actriz Ana Diosdado, que fue guionista de las series *Juan y Manuela* (TVE: 1974) y *Los comuneros* (TVE: 1978). En el ámbito de la realización televisiva es preciso nombrar a Mercè Vilaret, una de las primeras realizadoras de TVE en Catalunya, especializada también adaptaciones literarias, cuyos «[...] programas (dramáticos y documentales) que dirige dejan entrever la escritura personal de la realizadora y los grandes temas de su imaginario» (Martí, 2003: 86). También la presentadora y directora Paloma Chamorro, que, en los 70, estuvo al frente de programas culturales como *Encuentros con las Artes y las Letras* (TVE2: 1976–1977) e *Imágenes* (TVE2: 1978–1981). De esta realidad, surgen dos aspectos fundamentales: la relevancia de la televisión en la representación de los nuevos roles que asumieron las mujeres en la sociedad española durante la Transición, y la creación de una nueva perspectiva femenina en el ámbito audiovisual español a través de las obras de estas creadoras.

En una estrategia institucional, Televisión Española inició varios proyectos que habían estado en desarrollo meses, o incluso años, y programaron de manera consecutiva tres series, cuyas narrativas se centraban en mujeres: *La señora García se confiesa* (Adolfo Marsillach, TVE: 1976–1977), *Mujeres insólitas* (Cayetano Luca de Tena, TVE: 1977) y *Las viudas* (Alberto González Vergel, TVE: 1977). «Desde noviembre de 1976 hasta junio de 1977, cada martes por la noche, los televidentes podían ver en sus hogares producciones que empleaban el universo femenino como referencia» (Palacio, 2012: 170). En estos espacios contenedores, como *Novela*, compuestos por capítulos de media hora emitidos en días laborables, los contenidos parecían dirigidos una audiencia femenina, idea que se refuerza en la notable presencia de escritoras en los textos adaptados, como Carmen Martín Gaite, Dolores Medio, Elena Soriano, Mercè Rodoreda, Rosa Chacel y Ana María Matute, entre otras. Esta tendencia, centrada en las obras escritas por mujeres, «se mantendrá en los años posteriores, dando lugar a una presencia significativa, e incluso mayoritaria, de autoras» (Ansón, 2010: 364).

Es importante señalar que las escritoras mencionadas ya contaban con una presencia considerable, o incluso mayor, en la televisión durante el franquismo. Por tanto, el interés por atraer a las audiencias femeninas podría estar más relacionado con continuidades de épocas anteriores a la Transición. Estas adaptaciones se basaban en ficciones enmarcadas «[...] dentro de los géneros más relevantes de la época (teatro televisivo, novelas por entregas y series dramáticas, estas últimas desarrolladas y producidas con técnicas propias de la pequeña pantalla)» (Chicharro-Merayo y Gil-Gascón, 2022: 119).

Muchos de estos programas fueron producidos en la segunda mitad de los años 60 y principios de los 70, su desarrollo se debe a la llegada de jóvenes directores formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid), los cuales encontraron su lugar en la ficción de la Segunda Cadena, transformando el estilo narrativo y formal de la televisión (Palacio, 2001). El enfoque de este estudio se centra en las obras de ficción de Pilar Miró y Josefina Molina, su elección permite revisar las ideas planteadas. A menudo, cuando se habla de las primeras mujeres en el ámbito audiovisual español —refiriéndose a la industria cinematográfica— se menciona a Pilar Miró, Josefina Molina y Cecilia Bartolomé, ya que fueron las primeras mujeres en graduarse de la Escuela Oficial de Cine (García López, 2021), a pesar de que muchas otras profesionales también trabajaron en televisión, como Paloma Chamorro, Pilar Herrero, Milagros Valdés o Lolo Rico, entre otras. En este sentido, el trabajo científico de la academia se ha centrado especialmente en sus obras cinema-

ESTAS CREADORAS EVIDENCIARON LA NECESIDAD DE LIBERAR A LAS MUJERES A PARTIR DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA Y TRAS UN PERÍODO DE REPRESIÓN Y DESIGUALDAD QUE TRAJO CONSIGO EL FRANQUISMO

tográficas, obviando su etapa televisiva o considerándola como un período de aprendizaje previo al largometraje. Estas creadoras evidenciaron la necesidad de liberar a las mujeres a partir de la Transición democrática y tras un período de represión y desigualdad que trajo consigo el franquismo. Guichot-Reina señala que, para ello, se ofreció a los espectadores nuevos referentes femeninos en la ficción televisiva que revelan cuestiones como «las discriminaciones de género y las realidades injustas a que se veían abocadas por su sexo» (2024: 131) con el fin de romper con los estereotipos de género perpetuados y proponer cambios en materia de igualdad, tanto en términos legislativos como en la propia estructura social española.

4. LAS ADAPTACIONES DE MIRÓ Y MOLINA EN *NOVELA*

Novela es un espacio «contenedor» que se mantuvo en antena entre 1963 y 1978 y que estaba compuesto por 42 episodios de media hora cada uno. Estos eran emitidos en las noches de lunes a viernes ante la continuidad de sus historias, que se podían extender por varios capítulos. Nutrido por textos universales que gozaban de amplia popularidad, directoras como Pilar Miró y Josefina Molina[6] optaban por adaptar obras de escritoras reconocidas como Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Mercè Rodoreda o Rosa Chacel, entre otras, otorgando relevancia al trabajo literario de las mujeres (Ansón, 2010: 364) y, al mismo tiempo, apelando a las espectadoras a través de dramáticos con personajes femeninos de cierta relevancia narrativa o protagonistas. Durante el período 1974-1978, Miró y Molina realizaron cuatro dramáticos compuestos por cinco episodios cada uno. Por orden de emisión, *Los enemigos* (Pilar Miró), lanzada entre el 18 y el 22 de febrero de 1974, suponía la adaptación del clásico de origen ruso *Los duelistas* (*Bretior,* Iván Turguéniev, 1847), contextualizado durante el siglo XIX. El actor Antonio Canal daba vida a un noble alemán que se ve envuelto en un enfrentamiento con su mejor amigo durante su incorporación al ejército por culpa de sus sentimientos por Masha, interpretada por Emma Cohen para incorporar elementos de romance en la narrativa. Tan solo unas semanas después, entre el 25 y el 29 de marzo del mismo año, se emitió el trabajo de Molina *Aire frío,* basado en la obra de teatro homónima del escritor cubano Virgilio Piñera. En él, la actriz Lola Cardona encarna a Luz Marina, una mujer de especial fortaleza que lleva las riendas de la casa y su familia, los Romaguera, durante los años 40 y 50. No sería hasta 1977 cuando Miró regresó a *Novela* con el trabajo que Ana María Matute publicó en 1954, *Pequeño teatro,* en emisión entre el 7 y el 11 de marzo, con una narración que situaba al público en un pueblo costero del País Vasco, en donde un extranjero atrae la atención de la joven Zazu, cuyo papel asumió Fiorella Faltoyano. Por último, entre el 17 y el 21 de abril de 1978, Molina estrenó *El camino* (1978), la adaptación de gran presupuesto de la popular obra de título homónimo de Miguel Delibes, que se alzó con el Premio a la Mejor Realización en el XV Festival Internacional de Televisión de Praga de ese mismo año. Ambientada supuestamente en Molledo (Cantabria) durante la posguerra española, cuenta las vidas y costumbres de los habitantes del pequeño pueblo.

4.1. Estilo visual y características narrativas

Los dramáticos analizados están repletos de elementos que generan distancia y metaficción, evidenciando un deseo de jugar con la narrativa en contraposición de una planificación clásica. No obstante, destaca el montaje expresivo en casos

como la escena del duelo entre los protagonistas, Lutchkov y Kister, en *Los enemigos,* en donde Miró recurre a una grúa en panorámica para picar el plano general de esta escena. La ágil movilidad de la cámara en sus obras a partir de *travellings* y los numerosos planos cortos de escasa duración conforman un estilo visual propio, acelerando con fluidez los instantes de mayor tensión narrativa. Además, en *Pequeño teatro,* se hace uso del *zoom in* para un mayor acercamiento a los personajes. De esta forma, la cámara permite que el público invada su espacio, especialmente con el personaje de Zazu, al que le otorga un mayor protagonismo visual y narrativo, puesto que su *voice-over* es la única proyectada. Con un mayor número de escenas de introspección, llama la atención el empleo de música sinfónica, que aporta un mayor dramatismo a la narración.

Teniendo en cuenta que el rodaje se realiza en plató, ambas obras revelan la importancia que Miró concede a la composición de los planos y encuadres, sobre todo, a la profundidad de campo, colmados de detalles y de una puesta en escena que, aunque sencilla, posee decorados ampulosos propios de su contexto narrativo. La representación de la alta sociedad a través de los ricos y lujosos tejidos y mobiliario que bañan las estancias de las casas también se magnifica con el gran número de extras sobre el escenario.

Por su parte, las obras de Molina reflejan una planificación más sobria y tradicional, evitando la experimentación formal tanto en el montaje como en el estilo visual. Se aprecia una amplia gama de tipos de plano que aportan mayor variedad en su lenguaje técnico, pero destaca el uso de la cámara en mano en la escena del banquete de boda en *El camino,* proyectando un aire documental para, por un lado, recoger las costumbres rurales y los bailes folclóricos y, por otro, evidenciar la miseria y la pobreza de la posguerra española. Los escasos momentos de dicha son a los que Molina procura valor para crear un fuerte contraste con el evidente malestar social y la represión que sufren los habitantes del pueblo. Este clasicismo técnico atípico en su trayectoria que bien pudiera deberse por tratarse de La 1 y no La 2[7] en la que Molina solía trabajar más, contrasta con la complejidad narrativa a través de la incorporación de *flashbacks*, aunque estos obliguen al público a situarse en el contexto temporal a través del propio texto. No obstante, en *El camino,* resulta indispensable este recurso narrativo para adaptar correctamente la obra de Delibes (Zurián Hernández y Gómez Prada, 2015; Martínez Sánchez, 2022), puesto que su narración no es lineal y cuenta con numerosas analepsis para expresar los recuerdos del personaje de Daniel. Frente a la exuberancia de los escenarios de Miró, Molina opta por una puesta en escena natural que le lleva a rodar en exteriores y a tomar sonido en directo. Esto no sucede en *Aire frío,* cuya acción se desarrolla únicamente en el interior de una casa familiar, respetando el texto original a modo de obra teatral. Sin duda, el estilo visual de Molina en ambas obras se acerca al de sus trabajos cinematográficos. En sus memorias, señala que nunca ha distinguido entre un lenguaje televisivo y otro cinematográfico: «abordaba cada uno de aquellos programas como si fuera la película de mi vida. Utilizaba las tres o cuatro cámaras simultáneas con una planificación que el cine había experimentado ya durante años» (Molina, 2000: 62-63).

El hecho de que la acción se desarrolle en espacios interiores conecta con el ámbito privado al que las mujeres han sido relegadas en un sistema dicotómico, mientras que la esfera pública es dominada por los hombres (Pateman, 1995). En esta línea, las cuatro obras ofrecen una mirada íntima y crítica sobre las mujeres que se mueven en el

LAS CUATRO OBRAS OFRECEN UNA MIRADA ÍNTIMA Y CRÍTICA SOBRE LAS MUJERES QUE SE MUEVEN EN EL INTERIOR DE LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS

interior de los espacios domésticos, puesto que no solo cuestionan el arquetipo de «ángel del hogar», sino que también reflexionan sobre la institución del matrimonio o, más específicamente, la virginidad y la honra en *El camino*.

4.2. Personajes femeninos y características temáticas

Las obras de Miró analizadas llevan a pensar en el interés de esta por las historias ambientadas en el siglo XIX, ya sea a través del belicismo de *Los enemigos* o del drama de *Pequeño teatro*. Más evidente, si cabe, es la propuesta pedagógica que supone este primer trabajo al enfatizarse el diálogo y la tolerancia frente a la violencia, una cuestión que permite la participación indirecta de la directora en el debate de la época sobre la transición democrática a través de imágenes y narrativas que conectaban con las inquietudes y la realidad político-social de entonces y que contribuían a la construcción del imaginario democrático. *Pequeño teatro* también recurre a una crítica a la moral religiosa, que igualmente se aprecia en *Aire frío,* siendo un espacio abierto a la reflexión en torno al régimen franquista. El anticlericalismo está presente a través de la figura del sacerdote, que suele vincularse a los placeres mundanos, una característica que puede encontrarse en las obras de ambas cineastas. El ejemplo más evidente se aprecia en *El camino,* en la que el cura pone en duda la existencia de milagros, siendo el personaje menos devoto. En cuanto a las mujeres, la moral religiosa resulta una carga que soportar sobre sus hombros, como en *Aire frío* o, en *Pequeño teatro*, un elemento vinculado con la mentalidad provinciana, como se observa en los personajes de Luz Marina y Zazu, respectivamente.

En *Los enemigos,* el personaje de Masha es el que provoca el conflicto entre los dos amigos protagonistas, cuya relación tiene una lectura homoerótica, pero que también representan dos modelos de masculinidad contrapuestos: patriarcal y hegemónica en Lutchkov; y comprensiva, delicada y pacifista en Kister. Frente a esta situación, Masha opta por no querer ser tratada como un simple objeto, pero coquetea con ambos y los pone a prueba hasta tensar su amistad en un claro ejemplo de rebelión consciente, que se revela al pertenecer al movimiento de emancipación ruso. Su personaje, mestizo y en oposición a las obligaciones que su familia y clase social le imponen, supone una denuncia irónica ante el tratamiento que han sufrido las mujeres en su representación en ficción a través de la mirada masculina. La relevancia del contexto social y político opresor para las mujeres también se aprecia en *Pequeño teatro*. Miró otorga un mayor peso narrativo a Zazu, pese a no ser la verdadera protagonista de la historia. No obstante, cuestiones como la maternidad y la religión rigen y perfilan a este personaje femenino que evoluciona psicológicamente a través del monólogo interior que incluye Miró: «he ido siempre buscando algo sin saber qué, algo que grita en mi corazón. [...] Hijo tras hijo, paseo tras paseo, algún viaje a la ciudad, [...] todo absurdo. Hasta cerrar el círculo de una vida muerta y vacía». Al igual que Masha, Zazu se niega a aceptar el destino dictado por una sociedad patriarcal en la que las mujeres son entendidas como una mercancía que se intercambian los hombres. Para ella, el personaje de Marcos, un forastero trotamundos, representa la libertad, la posibilidad de escapar del pueblo. Se trata de un medio para el empoderamiento y, por ello, comienza una relación amorosa con él. No obstante, la adaptación rompe con el concepto de «amor romántico», transformando a Zazu en una mujer escéptica, solitaria, melancólica y pesimista que concibe el amor como un veneno. Así, este personaje sigue la línea de representación de otros trabajos de Miró, en los que las mujeres tropiezan y se desmoronan ante hechos que irrumpen en sus vidas y se ven sumidas en el dolor y la tristeza (Siles, 2006). En definitiva, en ambas obras, se trata de personajes femeninos que mantienen una lucha interior en contextos patriarcales que las someten y les conducen a la soledad y el fracaso.

Por su parte, Molina recurre a personajes que se desprenden poco a poco de las imposiciones ultraconservadoras que permanecieron arraigadas en el ámbito rural con la llegada de la Transición. Frente a esa modernidad en las grandes urbes, los pueblos mostraban aún una sombría realidad como herencia social y patriarcal del régimen. En *Aire frío*, Molina aporta protagonismo a Luz Marina, una mujer fuerte y trabajadora que lucha para sostener económicamente a su familia, pero que recibe las críticas de los varones más allegados al ser ya una «solterona». Por ello, se muestra cínica frente al matrimonio por culpa de la presión familiar, aunque, al final, este le sirva para salir del yugo familiar que no le daba libertad. Luz Marina, soltera por elección propia, aprende que el matrimonio también es «el mismo collar, con diferente perro, porque el collar sigue siendo el mismo y aprieta como nunca [...] me he casado, pero sigo viviendo en la misma covacha, sigo cosiendo y sigo viendo la misma miseria». En este contexto, se trata de un personaje que finalmente debe asumir la carga de sus padres y su marido, revelando el impacto psicológico que supone la «ética de los cuidados» (Gilligan, 1985) para las mujeres y la culpabilidad en caso de no cumplir con él. Molina expone una crítica sobre los deberes con los que debían cargar las mujeres por imposición social y representa la vida cotidiana de estas a través de las tareas del hogar, relegando el ocio y los placeres a seriales radiofónicos que Luz Marina disfruta en soledad.

En *El camino*, Molina focaliza una buena parte de la acción en las mujeres representadas más allá del verdadero protagonista de la historia, Daniel «el mochuelo». De nuevo, la presencia de «la solterona» se desarrolla a través de «las hermanas Guindilla», dos mujeres de mediana edad que poseen una tienda de ultramarinos en el pueblo. La mayor de ellas, Lola, dedica sus noches a vigilar que los jóvenes no cometan pecados como salvaguarda de la moral cristiana, reduciendo las actividades ociosas del pueblo a exclusivamente religiosas. Sin embargo, la más pequeña, Irene, sufre las consecuencias del abandono de su enamorado, que le obliga a vestir de luto durante el resto de su vida como símbolo de deshonra. Junto a otros personajes femeninos se conforma un retablo de mujeres de la posguerra rural subyugadas por una vida amarga y relegada al matrimonio y la descendencia como objetivo último. La intención de Molina no solo es la de expresar una crítica abierta al franquismo, la institución familiar y los pilares básicos de la moral católica como elementos que rigen el destino femenino, sino también la de presentar a las mujeres como un colectivo unitario y metafórico a las que uniforma. La acción de todas se enclaustra en los hogares y las iglesias, reduciéndose aún más su ámbito privado. La escena del entierro de Germán «el Tiñoso» resulta reveladora al respecto, puesto que solo los hombres acuden a la marcha funeraria a excepción de una niña, Uca-Uca, que supone una esperanza entre las nuevas generaciones que, en el contexto de producción de la adaptación, crecerán en un escenario democrático. Otros personajes a los que Molina otorga cierto espacio narrativo son, por ejemplo, Josefa, que, tras la boda de su amado, se suicida tirándose al río desnuda en un acto de liberación femenina que muestra su cuerpo ocultado. En este sentido, su descubrimiento frente a la cámara en un breve plano frontal resulta llamativo por el contexto político-social de la producción y por su revelación en lo que ahora se denomina el *prime time* de La 1.

5. CONCLUSIONES

Desde sus inicios en los dramáticos hasta sus últimos largometrajes y series, Pilar Miró y Josefina Molina cultivaron temas que llamasen la atención de las audiencias en relación con la política, la juventud, el conflicto generacional y la emancipación de las mujeres, aspectos que resultan fundamentales en la construcción de una cultura democrática. En este contexto, un hilo conductor que se puede interpretar en las obras de estas dos

creadoras es la perspectiva feminista o la superación de una visión androcéntrica en sus textos. Sin embargo, el formato de cada programa influye considerablemente en su tratamiento. Además, la reflexión sobre la problemática de género varía dependiendo de si se trata de la adaptación de un texto literario preexistente, como ocurre en gran parte de sus producciones.

Esta investigación sostiene que ambas creadoras abordan una serie de inquietudes relacionadas con las condiciones de vida de las mujeres, esto es, la reivindicación de derechos por la igualdad y el papel de las mujeres en la Historia. Desde una perspectiva de género, sus producciones de ficción se caracterizan por denunciar el sexismo de la sociedad y ofrecer representaciones más complejas y ricas de los personajes femeninos. Sin embargo, surge la pregunta sobre si la elección de estos títulos se debió a una preferencia personal o si simplemente les fueron encargados por el hecho de ser mujeres. En efecto, muchos de estos trabajos eran impuestos por ejecutivos de la cadena, quienes asumían que las mujeres tenían una mayor «sensibilidad» o afinidad para abordar temáticas consideradas femeninas. No obstante, aunque los títulos fueran impuestos desde la dirección de RTVE, el enfoque que las creadoras decidieron darles les otorgó cierta libertad.

En las obras analizadas, las protagonistas no adoptan roles secundarios ni se someten a las imposiciones de la familia o la pareja, sino que persiguen sus sueños y exploran sus propios proyectos de vida. Se enfrentan a sus aspiraciones y deseos en contraposición a las convenciones sociales, pudiéndose relacionar con la propuesta de Kaplan (1998) sobre el interés de las cineastas feministas en deconstruir textos clásicos y explorar las narrativas de mujeres. En las cuatro piezas de ficción se presentan personajes femeninos fuertes, con metas definidas, que no se intimidan ante las adversidades y que buscan empoderarse, ya sea intentando escapar de una vida monótona y provinciana, como Zazu en *Pequeño teatro*; o convirtiéndose en pilares fundamentales de sus más allegados, como le sucede a Luz Marina en *Aire frío*. Molina afirma que siempre ha procurado retratar perfiles femeninos desde una perspectiva comprometida: «en mis películas, series y teatro siempre hay un personaje femenino que lucha contra la opresión. He hecho mi lucha y he puesto énfasis en personajes que defienden su libertad» (Castañeda Ceballos, 1998: 45). Desde esta perspectiva, *Aire frío* de Molina ofrece la mirada de una mujer que ansía la independencia enfrentándose a sus padres y hermanos varones, mientras sostiene la economía familiar trabajando como modista y maestra.

SE PRESENTAN PERSONAJES FEMENINOS FUERTES, CON METAS DEFINIDAS, QUE NO SE INTIMIDAN ANTE LAS ADVERSIDADES Y QUE BUSCAN EMPODERARSE

Las dos creadoras analizadas deconstruyen la imagen tradicional y pasiva de los personajes femeninos buscando nuevas maneras de definir su identidad. Esto es significativo, ya que la maternidad, que suele considerarse una narrativa central de la feminidad convencional, es subvertida en varios dramas. En ninguno de estos títulos se presenta como un deseo o un proyecto vital para las protagonistas. De hecho, ni siquiera se menciona, ya que las protagonistas priorizan otras cuestiones. Esta idea se justifica por la necesidad que tienen estas figuras centrales de huir de un sistema patriarcal y de un entorno opresor dominado por personajes varones. En conclusión, las obras de Miró y Molina durante la Transición no solo ofrecieron a la audiencia un imaginario cultural alineado con el objetivo pedagógico de la televisión de la época, sino que también conformaron un *corpus* que refleja temáticas e inquietudes claramente femeninas. La notable consistencia observada en estas ficciones puede atribuirse a la necesidad de las mujeres de redefinirse y resignifi-

carse como sujetos en un nuevo contexto social. A pesar de haber sido emitidas y producidas en una amplia variedad de programas con diferencias significativas en términos de cadena, producción y franja horaria, los dramáticos y series sorprenden por su cohesión en motivos e imágenes. Esta coherencia persiste a pesar de las posibles diferencias individuales entre ambas creadoras, por el hecho de que tanto Molina como Miró pertenecen a una misma generación. ■

NOTAS

1 Molina fue la primera directora diplomada en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1969, mientras que Miró terminó sus estudios en la rama de guion en 1968. Esto supuso la institucionalización de tales estudios, lo que permitió a las mujeres acceder a puestos creativos del audiovisual español.

2 La televisión comenzó a emitir de forma regular en 1956, implantándose en un clima renovador y de aperturismo por parte del franquismo. Así, el objetivo del medio era «ofrecer a la ciudadanía un nuevo y acabado modelo de integración y de sociabilidad» (Ibáñez, 2001: 67).

3 Rafael Ansón fue director general de Radiodifusión y Televisión Española (RTVE) (julio de 1976 y noviembre de 1977) y es considerado el promotor del cambio cultural y de la modernización de TVE.

4 Véase Magaldi Fernández (2023) en torno a los *biopics* de figuras relevantes de la Transición.

5 Según Verdugo Martí (2010), las I Jornadas por la Liberación de la Mujer, celebradas en diciembre de 1975 y en Barcelona en 1976, suponen la eclosión del Movimiento Feminista en España y se erigen como un espacio de apertura al debate sobre la situación de discriminación.

6 Ambas directoras, como otros egresados de la EOC, llegaron a la dirección gracias a estos espacios dramáticos convertidos en «verdaderos laboratorios de innovación» (Palacio 2001: 131).

7 La 2, cuya emisión solo era en núcleos urbanos, poseía una condición mucho más experimental y un componente cultural, mientras que los programas de la primera, que cubría todo el territorio nacional, «[...] se inscriben completamente en las reglas que combinan la cultura de masas, el entretenimiento y el espacio público» (Palacio 2012: 9).

REFERENCIAS

Ansón, A. (2010). Novela (1973-1983). En A. Ansón, J. C. Ara Torralba, J. L. Calvo Carrilla, L. M. Fernández, M. Á. Naval López y C. Peña Ardid (eds.), *Televisión y literatura en la España de la Transición (1973-1982)* (pp. 363-365). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Antona, T. (2016). La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación. *Revista Comunicación y Medios, 25*(34), 8-21. https://doi.org/10.5354/rcm.v0i34.41633

Aróstegui Sánchez, J. (2007). La Transición a la democracia, matriz de nuestro tiempo reciente. En R. Quirosa-Cheyrouze Muñoz (coord.), *Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador* (pp. 31-43). Madrid: Biblioteca Nueva.

Berdón Prieto, P. (2024). El liderazgo de TVE en tiempos de cambio. innovación y dirección frente a la liberalización (1982-1989). *Estudios sobre el mensaje periodístico, 30*(4), 703-712. https://doi.org/10.5209/emp.98062

Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

Castañeda Ceballos, P. (1998). Josefina Molina: soy feminista porque soy mujer. *Meridiana: Revista del Instituto Andaluz de la Mujer, 11*, 42-45.

Chicharro-Merayo, M. y Gil-Gascón, F. (2022). Home-grown fiction programmes in the late-Franco period and the first transition: Shaping a democratic culture (1970–1976). *European Journal of Cultural Studies, 25*(1), 117-131. https://doi.org/10.1177/1367549420935894

Díaz, L. (2006). *La televisión en España, 1949-1995*. Madrid: Alianza Editorial.

Field, B. N. (2011). Interparty Consensus and Intraparty Discipline in Spain's Transition to Democracy. En G. Alonso; D. Muro (Eds.), *The Politics and Memory of De-*

mocratic Transition. The Spanish Model (pp. 71-91). Nueva York y Oxon: Routledge.

Gómez Prada, H. C. (2019). *La obra cinematográfica de Josefina Molina en la historiografía del cine español: un análisis audiovisual* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Guichot-Reina, V. (2024). Mujeres vistas por mujeres. El compromiso educativo por la emancipación femenina de las directoras de la transición española. *Historia De La Educación*, *42*(1), 127–149. https://doi.org/10.14201/hedu2023127149

Ibáñez, J. C. (2001). Televisión y cambio social en la España de los años 50. Apuntes sobre el proceso de legitimación del medio televisivo en la dictadura de Franco. *Secuencias*, 13, 48-67.

García López, S. (2021). Miradas invisibles. Mujeres en la Escuela Oficial de Cinematografía, 1947-1976. *Journal of Spanish Cultural Studies,* 22 (3), 311-329.

Gilligan, C. (1985). *La moral y la teoría: Psicología del desarrollo femenino*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

Juliá, S. (2006). En torno a los proyectos de la Transición y sus imprevistos resultados. En C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después* (pp. 59-79). Barcelona: Ediciones Península.

Kaplan, A. E. (1998). *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

Loma Muro, E. (2013). *Las imágenes de Josefina Molina: de la escritura literaria a la audiovisual* [Tesis doctoral]. Universidad de Córdoba.

Magaldi Fernández, A. (2023). Entre la historia y la ficción: la Transición española a través de los *biopics* históricos. *Área Abierta, 23*(1), 55-68. https://doi.org/10.5209/arab.86177

Martí, M. (2003). Mercè Vilaret. Aproximación a su escritura visual. *Quaderns del CAC*, 16, 63-70.

Martín Jiménez, V. (2013). *Televisión Española y la transición democrática. La comunicación política del Cambio (1976-1979).* Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

Martínez Pérez, N. (2016). *Mujeres creadoras de ficción televisiva durante la transición española (1974-1981)* [Tesis doctoral]. Universidad Carlos III de Madrid.

Martínez Sánchez, Á. (2022). La adaptación televisiva (feminizada): Josefina Molina y "El Camino". *SERIARTE, 2,* 54-74. https://doi.org/10.21071/seriarte.v2i.14555

Molina, J. (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Ortiz Heras, M. (2012). Nuevos y viejos discursos de la Transición. La nostalgia del consenso. *Historia Contemporánea, 44*, 337-370.

Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

Palacio, M. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.

Pinilla García, A. (2021). *La Transición en España. España en Transición. Historia reciente de nuestra democracia*. Madrid: Alianza.

Quirosa-Cheyrouze, R. (2007). La Transición a la democracia: una perspectiva historiográfica. En R. Quirosa-Cheyrouze (coord.), *Historia de la Transición en España: los inicios del proceso democratizador* (pp.13-27). Madrid: Biblioteca Nueva.

Sánchez Biosca, V. (2016). PCE, Santiago Carrillo: enero de 1977 o el giro sacrificial de la Transición. *Estudios sobre el mensaje periodístico, 22*(1), 49-76. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52582

Siles Ojeda, B. (2006). *Pilar Miró (1940-1997)*. Madrid: Biblioteca de Mujeres.

Tranche, R.R. (2016). 28 de octubre de 1982, una noche para un líder. Radiografía de una imagen para la Historia. *Estudios sobre el mensaje periodístico, 22*(1),101-123. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2016.v22.n1.52584

Verdugo Martí, V. (2010). Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática. *Feminismo/s*, 16, 259-279.

Zurián Hernández, F. A. y Gómez Prada, H. C. (2015). Josefina Molina, mirada de mujer sobre la mujer y la sociedad. En F. A. Zurián Hernández (ed.) *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000* (pp. 49-66). Madrid: Síntesis.

NUEVAS PROTAGONISTAS PARA NUEVOS TIEMPOS: LOS DRAMÁTICOS DE JOSEFINA MOLINA Y PILAR MIRÓ EN *NOVELA* DURANTE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA

Resumen

Este artículo examina las adaptaciones televisivas dirigidas y/o escritas por las creadoras españolas Pilar Miró y Josefina Molina durante el período comprendido entre 1974 y 1981 a través del programa contenedor *Novela* (TVE: 1962-1979), cuatro obras que, en algunos casos, supone un material olvidado pese a su valiosa contribución historiográfica: *Los enemigos* (1974) y *Pequeño teatro* (1977) de Miró; y *Aire frío* (1974) y *El camino* (1978) de Molina. Debido a la notable influencia que tuvieron en la audiencia de dicho período, se propone una reflexión en torno a los discursos y las representaciones de género presentadas en estas ficciones. Desde una perspectiva de género, la televisión de la Transición desempeñó un papel crucial al tratar de promover nuevas realidades sociales que exploraban, cuestionaban y desafiaban los nuevos roles adoptados por las mujeres de la época. El análisis de los dramáticos permite reflexionar sobre los discursos articulados en términos feministas por las creadoras, considerándolos un reflejo de las transformaciones políticas y sociales que tuvieron lugar durante la Transición española, como la mejora de la situación de las mujeres en el contexto político-social, con el fin de promover los nuevos valores democráticos desde el papel pedagógico que desempeñaba Televisión Española.

Palabras clave

Estudios televisivos; Televisión Española; Transición española; Feminismo; Ficción televisiva; Pilar Miró; Josefina Molina.

Autoras

Natalia Martínez Pérez (Vizcaya, 1986) es doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Historia, Geografía y Comunicación de la Universidad de Burgos y miembro de los grupos de investigación "Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria" (TECMERIN) y "Sociedad y conflicto. Estudios culturales de la(s) violencia(s)" (SYCON). Sus líneas de investigación parten principalmente de las relaciones entre los Estudios Feministas y los Estudios Televisivos. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como Retos y Visual Review. Contacto: nmperez@ubu.es

NEW PROTAGONISTS FOR NEW TIMES: THE TELEVISION DRAMAS OF JOSEFINA MOLINA AND PILAR MIRÓ FEATURED ON *NOVELA* DURING THE SPANISH TRANSITION TO DEMOCRACY

Abstract

This article examines the television adaptations directed and/or written by the Spanish creators Pilar Miró and Josefina Molina during the period from 1974 to 1981 for the program *Novela* (TVE: 1962-1979). The four productions discusses—Miró's *Los enemigos* (1974) and *Pequeño teatro* (1977); and Molina's *Aire frío* (1974) and *El camino* (1978)—have been largely forgotten despite their historiographical value. In view of their significant influence on audiences of the period, this study proposes a reflection on the discourses and representations of gender presented in these fictional narratives. From a gender perspective, television during Spain's transition to democracy played a crucial role in the promotion of new social realities by exploring, questioning and challenging the new roles being adopted by women at the time. The analysis of these dramas can shed light on the feminist discourses articulated by the creators, which may be viewed as a reflection of the political and social transformations taking place during the democratic transition (such as the improvement of the status of women in the Spanish political and social context) with the aim of fulfilling TVE's pedagogical mission to promote the country's new democratic values.

Key words

Television studies; Spanish Television; Spanish Transition; Feminism; Television fiction; Pilar Miró; Josefina Molina.

Authors

Natalia Martínez Pérez holds a PhD in Media Research from Universidad Carlos III de Madrid. She is a lecturer in the Department of History, Geography and Communication at Universidad de Burgos and a member of the research groups "Television-Cinema: Memory, Representation and Industry" (TECMERIN) and "Society and Conflict: Cultural Studies of Violence" (SYCON). Her lines of research focus mainly on the relationship between feminist studies and television studies. She is the author of several articles published in academic journals such as *Retos* and *Visual Review*. Contact: nmperez@ubu.es

Sonia Dueñas Mohedas (Madrid, 1985) es doctora en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid, Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del grupo de investigación "Televisión-Cine: Memoria, Representación e Industria" (TECMERIN). Sus líneas de investigación parten principalmente de las relaciones entre los Estudios Fílmicos y los Media Industry Studies. Es autora de diversos artículos publicados en revistas científicas, como Brumal y Artnodes. Contacto: sduenas@hum.uc3m.es

Referencia de este artículo

Martínez Pérez, N., Dueñas Mohedas, S. (2026). Nuevas protagonistas para nuevos tiempos: los dramáticos de Josefina Molina y Pilar Miró en *Novela* durante la Transición española. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 246-259. https://doi.org/10.63700/1282

Sonia Dueñas Mohedas holds a PhD in Media Research from Universidad Carlos III de Madrid. She is a lecturer in the Department of Communication at Universidad Carlos III de Madrid and a member of the research group "Television-Cinema: Memory, Representation and Industry" (TECMERIN). Her lines of research focus mainly on film studies and media industry studies. She is the author of several articles published in academic journals, such as *Brumal* and *Artnodes*. Contact: sduenas@hum.uc3m.es

Article reference

Martínez Pérez, N., Dueñas Mohedas, S. (2026). New Protagonists for New Times: The Television Dramas of Josefina Molina and Pilar Miró Featured on *Novela* during the Spanish Transition to Democracy. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, *41*, 246-259. https://doi.org/10.63700/1282

recibido/received: 31.01.2025 | *aceptado/accepted:* 22.12.2025

Edita / Published by

associació cineforum L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES

Licencia / License

creative commons SOME RIGHTS RESERVED

ISSN 1885-3730 (print) /2340-6992 (digital) **DL** V-5340-2003 **WEB** www.revistaatalante.com **MAIL** info@revistaatalante.com

GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

Recepción y aceptación de originales

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

Formato y maquetación de los textos

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web www.revistaatalante.com.

- La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).
- Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista (www.revistaatalante.com), siempre guardados como archivo .rtf, .odt,o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).
- Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS

Receipt and approval of original papers

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

Text format and layout

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website www.revistaatalante.com.

- The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).
- Articles must be submitted via the website of the journal (www.revistaatalante.com), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).
- Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.
- The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.
- The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

L'Atalante no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

L'Atalante does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.

EDITA

associació cinefòrum
L'ATALANTE

EL CAMAROTE DE PERE JULES